

„Kwartalnik Filmowy” nr 121 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1480>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Piotr Sitarski
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0001-8868-1477>

Niebaśnie. Bolek, Lolek i modernizm techniczny

Słowa kluczowe:

Bolek i Lolek;
polska animacja dziecięca;
modernizm techniczny

Abstrakt

Cykl filmów o Bolku i Lolku był niezwykle popularny w Polsce i za granicą. W artykule autor dowodzi, że popularność ta wynikała z jego związku z ideami modernizmu technicznego, czyli pozytywnie wartościowanego przekształcania życia i środowiska człowieka, w którym decydującą rolę odgrywa technika. Modernizm techniczny determinował dokonujące się w skali globalnej od połowy XX w. przejście od gospodarki agrarnej do miejskiego społeczeństwa przemysłowego. Wspomniany cykl pozwalał dzieciom odnaleźć się w tym nowym świecie, dostarczając wzorców i narzędzi postępowania. Autor analizuje sposób przedstawiania przestrzeni w relacji do rzeczywistych przemian miejskiej i wiejskiej przestrzeni w Polsce oraz rolę techniki w życiu bohaterów.

Realizowane w okresie PRL seriale animowane dla dzieci nie przyciągały w swoim czasie uwagi decydentów, nie cieszyły się też uznaniem krytyki ani zainteresowaniem badaczy. Opisując posiedzenie Komisji Ocen, Paweł Sitkiewicz stwierdza, że *obrazy na temat filmu „Przygoda na pustyni” z cyklu „Bolek i Lolek na wakacjach” były nieprzyzwoicie krótkie. Spotkanie, od którego zależały losy filmu, a być może nawet przyszłość całego cyklu, ograniczało się do kilku zdawkowych wypowiedzi*¹. Podsumowaniem była opinia krytyka Stanisława Janickiego: *Przyzwoicie zrobiony, gagi dla nas mało zaskakujące, ale dzieci będą się bawiły. Brak świeżych pomysłów, plastyka komunikatywna, film nie prowokuje do szerszej dyskusji*². Trudno właściwie nie zgodzić się z tym wnioskiem. Rzeczywiście, dyskusji na temat filmów o Bolku i Lolku nie było i nadal nie ma. Oczywiście cykl pojawia się często w nostalgicznych wspomnieniach dotyczących „wesołych urwisów”, a także – mniej cukierkowo – w informacjach na temat długotrwałego procesu o prawa autorskie. W refleksji filmoznawczej czy szerszej – kulturoznawczej – jest jednak właściwie nieobecny³.

Wynika to z systematycznego marginalizowania animacji dziecięcej w polskich badaniach, co z kolei jest skutkiem dominacji ujęcia autorskiego, w którym jedynie ważną historię animacji tworzy kanon filmów „wybitnych twórców”. Badania filmoznawcze pełnią w ten sposób funkcję normatywną, projektując pewną wizję filmu animowanego i jego historii, kontrastującą z powszechnym przekonaniem o tym, że film animowany zasadniczo jest skierowany do dzieci. Cykl o Bolku i Lolku, jeśli w ogóle pojawia się w pracach poświęconych historii filmu polskiego, jest przedstawiany w najlepszym razie jako chałtura, a w najgorszym – jako rodzaj niewolniczego zobowiązania⁴. Sam Władysław Nehrebecki, jeden z autorów kreskówki, być może nieco się krygując, mówił: *my wszyscy jesteśmy po trosze, a ja na pewno, niewolnikami tych chłopców. Dzieci domagają się dalszych odcinków, zagraniczni dystrybutorzy kupują filmy „na pniu” i siłą faktu tworzymy coraz nowe i dalsze przygody*⁵.

Istnieją nieliczne próby ujęcia produkcyjno-instytucjonalnego tych serii, jak przywołany artykuł Pawła Sitkiewicza i poświęcona historii Studia Filmów Rysunkowych popularnonaukowa książka *Królowie bajek*⁶. Oprócz tego ukazało się kilka opracowań albumowych⁷. Paradoksalnie, nawet po latach potwierdza to zatem opinię Janickiego: sam tekst filmowy nie prowokuje do szerszej dyskusji. Z perspektywy, którą krytyk nie dysponował, a która uwzględnia późniejsze sukcesy, należy jednak taką dyskusję postulować. Cykl zyskał niezwykłą popularność w kraju, szczególnie w trzech dekadach, kiedy był produkowany (od roku 1963 do 1986). Do dziś Bolek i Lolek należą do najlepiej rozpoznawalnych polskich bohaterów filmowych, są patronami ulic, przedszkoli i innych instytucji. Serie były również przebojem eksportowym przez długie lata zapewniającym dochody, także dewizowe, polskiemu przemysłowi filmowemu i chętnie oglądanym za granicą. Talko i Vesely stwierdzają, opierając się na szacunkach SFR w Bielsku-Białej, że filmy o Bolku i Lolku obejrzało miliard widzów na całym świecie⁸. Serie eksportowano – w różnych okresach – do wielu krajów. *Bolek i Lolek to nasz bestseller. Krótkometrażówki z nimi były wyświetlane na wszystkich kontynentach w ponad 80 krajach* – mówił w roku 1983 Adam Hajduk, szef do spraw programowych w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej⁹. Jak z kolei podaje „Filmowy Serwis Prasowy”, nie tylko wszystkie kraje europejskie zakupiły filmy

z Bolkiem i Lolkiem, ale także USA, Kanada, Australia, Meksyk, Japonia, Iran, Irak, Syria, Meksyk czy Wenezuela¹⁰. Cykl cieszył się przy tym dużą popularnością po obu stronach żelaznej kurtyny. Już w 1966 r. Jerzy Urbankiewicz donosił entuzjastycznie z Londynu, że *przyjaciele angielscy w wieku przedszkolnym hulaśliwie objawiają radość z powodu planowanego na dziś telewizyjnego filmu dla dzieci, pt. „Lolka i Bolka”*¹¹. Z kolei w roku 1980 cykl został uznany za najpopularniejszy film zagraniczny w ZSRR¹². Dyskontując popularność Bolka i Lolka w NRD, górnołużyckie wydawnictwo Domowina opublikowało w latach 80. pięć wydań niemieckiego tłumaczenia książek z cyklu „Biblioteka przygód Bolka i Lolka” autorstwa Leszka Mecha i Władysława Nehrebeckiego (po polsku opublikowanych przez wydawnictwo Śląsk). Z kolei w RFN, gdzie cykl emitowano w telewizji, dwa odcinki z pierwszej serii przygód Bolka i Lolka (*Poławiacze skarbów i Król puszczy*) zostały udostępnione także na płytach wizyjnych TeD, które w latach 70. były nowinką techniczną¹³. Biorąc zatem pod uwagę możliwości eksportowe polskiej kultury, a w szczególności polskiego przemysłu filmowego, cykl o Bolku i Lolku odniósł sukces znaczący i na pierwszy rzut oka niezrozumiały¹⁴. W dodatku wykracza on poza stereotypowo – dawniej i dziś – przypisaną całej polskiej kinematografii rolę szlachetnego hołysza, czyli dostawcy filmów artystycznych, odnoszących sukcesy w kręgu festiwalowym, ale pozbawionych znaczenia finansowego i szerokiego wpływu kulturowego w obiegu globalnym.

Popularność cyklu przełożyła się na jego długość. Powstało 10 serii telewizyjnych, do których trzeba dodać film pełnometrażowy (*Wielka podróż Bolka i Lolka* z roku 1977) oraz kilka pojedynczych filmów krótkometrażowych o charakterze edukacyjnym, związanych z bezpieczeństwem na drodze i bezpieczeństwem pożarowym. Powstały też trzy pełnometrażowe filmy montażowe złożone z wcześniejszych odcinków telewizyjnych: *Bolek i Lolek na Dzikim Zachodzie*, *Sposób na wakacje Bolka i Lolka* oraz *Bajki Bolka i Lolka*, wszystkie z roku 1986. Filmy pełnometrażowe dowodzą przy tym popularności, bowiem związany z nimi wysiłek realizacyjny był usprawiedliwiony tylko w przypadku cieszących się największym powodzeniem seriali dziecięcych. Ogółem zrealizowano 184 odcinki przygód Bolka i Lolka. Jest to zatem przedsięwzięcie porównywalne z *Między nami jaskiniowcami* (*The Flintstones*) Hanny-Barbery (163 odcinki, choć dłuższe niż w przypadku Bolka i Lolka i zrealizowane w dużo krótszym czasie), za to większe niż *Pszczółka Maja* (*Die Biene Maja*, Nippon Animation, 52 odcinki). Dla polskiego przemysłu filmowego było to ogromne wyzwanie, zwłaszcza w zestawieniu z innymi seriami dla dzieci (*Przygody Misia Uszatka* – 104 odcinki, *Reksio* – 65 odcinków, *Zaczarowany otówek* – 39 odcinków).

Jeśli jednak odłożymy na bok liczby i uwarunkowania ekonomiczne, a skupimy się na wartościach artystycznych cyklu o Bolku i Lolku, to jest oczywiste, że dawni i współcześni krytycy mają rację. Jerzy Armata opisuje filmy o tych bohaterach następująco: *Konstrukcja filmów z ich udziałem jest prosta: wartka akcja, brak dialogów i komizm postaci oparty na ich fizycznym wyglądzie (...), a fabuła w dużym stopniu – jak w filmach niemych – na gagach*¹⁵. Nie dorównuje to, zdaniem autora, dziełom tych artystów, którzy *do realizacji filmu kierowanego do dzieci podchodzili bez taryfy ulgowej, słusznie uważając, że może być on jednocześnie znakomitą rozrywką i dziełem sztuki*¹⁶. Wypada się z tym zgodzić i przyznać, że filmy o Bolku i Lolku nie

były wybitnymi dziełami sztuki, przynajmniej w takim sensie, w jakim chciałyby to widzieć krytyka filmowa. Źródło ich sukcesu tkwiło gdzie indziej.

Paweł Sitkiewicz dopatruje się powodzenia tych filmów w dostosowaniu środków do możliwości dziecięcej percepcji: *Seria o Bolku i Lolku była więc zręcznym kompromisem między skrajnościami: realizmem i umownością; konstrukcją gagową i narracją literacką; kinem gatunków i obyczajową obserwacją. Efekt takich kompromisów często wydawał się mdły dla tych, którzy w filmie animowanym nade wszystko cenili sobie oryginalną plastykę lub zabawę formą. Kompromis okazał się jednak przepustką do dziecięcej wyobraźni*¹⁷. Choć cytat ten zwraca uwagę na warunek konieczny (film musi być dla odbiorców zrozumiały, by go polubili), sugeruje jednak pewnego rodzaju „średniactwo”, idealną przeciętność. Moim zdaniem za sukcesem serii o Bolku i Lolku kryje się jednak dużo potężniejsza siła: widzowie nie tylko je rozumieli, ale także odpowiadały one ich istotnym potrzebom, spełniały ważną funkcję w procesie inkulturacji. To jest właśnie warunek wystarczający sukcesu Bolka i Lolka. Zamierzam argumentować, że serie o Bolku i Lolku w trafny i skuteczny sposób przedstawiały rzeczywistość przełomu społecznego i kulturowego dokonującego się w połowie XX w. zarówno w Polsce, jak i w skali globalnej, a polegającego na przechodzeniu od gospodarki rolniczej do miejskiej nowoczesności przemysłowej. Serie te nie były zatem rezultatem kompromisu ani mieszaniem różnych motywów. Przeciwnie, były w swoim przesłaniu spójne; nie mdłe, ale zaskakująco drapieżne. Realizmem opartym na modernizmie technicznym przewyżczały podstawowy tryb twórczości dla dzieci, czyli baśniowość, co odpowiadało doświadczaniu rzeczywistości skupionej na postępie techniki i wypełnionej urządzeniami technicznymi. Oczywiście doświadczenie to nie było ograniczone do jednego pokolenia. Przemiany, o których mowa, dokonywały się w różnym czasie i z różną dynamiką; w Polsce i w innych krajach mogły w nich uczestniczyć zarówno dzieci urodzone w latach 50., jak i 80. XX w. – co tłumaczy stosunkowo długą popularność serii. Poszczególne kraje i regiony miały też swoją lokalną specyfikę. W rezultacie niektóre z pojawiających się w tych filmach odniesień dezaktualizowały się prędzej lub w ogóle nie były zrozumiałe, na przykład konkretne typy albo wręcz marki urządzeń. Inna była też sytuacja Polski i pozostałych krajów komunistycznych, rządzonych totalitarnie i cierpiących na systemową niewydolność gospodarczą, a inna – zamożnych krajów zachodnich, w których budzące się aspiracje konsumpcyjne stosunkowo łatwo mogły znaleźć zaspokojenie. Sądzę jednak, że na głębszym poziomie i z punktu widzenia codziennych doświadczeń i pragnień dziecięcych różnice te nie musiały być aż tak znaczne, a zapewne jeszcze mniejsze były w krajach o różnych systemach politycznych, ale o podobnym poziomie rozwoju ekonomicznego. Zasadniczo serie przez dekady współgrały więc z doznaniem i potrzebami wielu dzieci nie tylko w Polsce, ale i za granicą.

To podejście nie niweluje znaczenia innych czynników powodzenia serii. Najważniejszym z nich była popularność samego medium telewizyjnego. Lata 60. i 70. to czas dynamicznego rozwoju telewizji, a choć różnice pomiędzy krajami były pod tym względem znaczne, to zapotrzebowanie na programy dla dzieci rosło w tym okresie wszędzie, zwiększała się bowiem liczba i długość bloków programowych skierowanych do dzieci. Bloki te stanowiły idealne okno eksploatacyjne

produkcji seryjnych, zaś sam rynek był tak chłonny, że właściwie każdy emitowany materiał mógł liczyć na szeroką widownię. Drugi, powiązany czynnik, który wpływał szczególnie na obecność serii o Bolku i Lolku na ekranach zagranicznych, stanowiła wymiana programowa, przede wszystkim w ramach bloków politycznych, choć do pewnego stopnia także pomiędzy nimi¹⁸. Polska była przy tym jednym z krajów produkujących stosunkowo dużo programów i chętnie je eksportujących, zwłaszcza do obszaru dewizowego. Serie o Bolku i Lolku były więc częścią szerszej oferty handlowej. Trzeba też pamiętać o znaczeniu eksploatacji kinowej w postaci adresowanych specjalnie do dzieci pokazów, w których łączono krótkie filmy tak, żeby wypełniły cały seans. Zwiększało to popyt na odcinki seriali dziecięcych.

Warto też zwrócić uwagę na wykorzystanie w cyklu gatunków i motywów, które były rozpoznawalne dla młodych odbiorców nie tylko w Polsce, ale też za granicą. Cała seria „Bolek i Lolek na Dzikim Zachodzie”, a także odcinek *Dzielni kowboje* odwoływały się do konwencji westernowej (w tym także do przemocy i użycia broni). Westerny – choć kierowane do publiczności dorosłej – cieszyły się popularnością wśród widowni dziecięcej na całym świecie, a w niektórych krajach, na przykład USA i Wielkiej Brytanii, w okresie powojennym były wyświetlane w kinach podczas poranków dla dzieci¹⁹. We wspomnianych *Dzielnych kowbojach* oglądali je także sami bohaterowie kreskówki. Innym zabiegiem, który ułatwiał zdobycie międzynarodowej publiczności, było odwołanie do motywów awanturczo-podróżniczych. Odcinki „podróżnicze” (w seriach „Bolek i Lolek wyruszają w świat”, „Wielka podróż Bolka i Lolka” i „Bolek i Lolek w Europie”) były zakotwiczone w rzeczywistości PRL, bo tu bohaterowie rozpoczynali swoje przygody, ale jednocześnie wykorzystywały stereotypowe, zaczerpnięte z międzynarodowej kultury popularnej obrazy egzotyki – od australijskich stepów do złotego miasta Inków.

Baśniowość i modernizm techniczny

Dla dzieci na całym świecie była oczywiście zrozumiała konwencja baśni, której poświęcę jednak osobne miejsce, ponieważ jej wykorzystanie – a właściwie przezwyciężenie – decyduje o specyfice cyklu. Baśń to jedna z podstawowych form gatunkowych twórczości dla odbiorcy dziecięcego, zaś głównym jej trybem jest cudowność. Baśnie sięgają do przeszłości mitycznej, stawiając zasadnicze pytania o sens życia. Pozwalają też zmierzyć się dzieciom z wyzwaniem egzystencjalnymi i etycznymi, dostarczając im wzorców postępowania, co przekonująco opisał Bruno Bettelheim²⁰. Postacie baśniowe nie są ambiwalentne; są dobre albo złe. Ich wartościowanie łączy się przy tym z przebiegiem fabularnym: dziecko rozpoznaje nie tyle wartości, ile sukces dramatyczny. Jeśli bohater przeżyje, dostanie połowę królestwa, odnajdzie skarb – to jego postępowanie jest dobre. Z tego względu trudno przecenić znaczenie baśni w procesach inkulturacyjnych, podobnie jak trudno jest nie mieć obaw co do współczesnego przebiegu tych procesów.

Tryb cudowności, który występuje w baśniach, różni się od tego, co literaturoznawstwo często opisuje jako fantastykę w odniesieniu do science fiction czy fantasy²¹. W gatunkach tych fantastyka jest określona wobec porządku

empirycznego i definiowana przez odejście od niego²². Cudowność baśniowa ma natomiast charakter religijno-mityczny, a więc jest porządkiem pierwotnym, na którym opiera się świat materialny z jego regułami empirycznymi. Bettelheim przyznaje, że *w warstwie zewnętrznej baśni niewiele mówią o specyficznych warunkach życia we współczesnym społeczeństwie masowym*²³. Zarazem jednak dydaktyczna moc baśni sprawia, że są one nadal niezwykle popularne, zarówno w swoich klasycznych odmianach, jak i nowych wcieleniach, od „Gwiezdných wojen” i opowieści o superbohaterach do anime.

W baśni bogaty był także okres PRL, który szczególnie mnie interesuje. Paweł Sitkiewicz, opisując animację dziecięcą tamtych czasów, stwierdza, że *dominowały baśnie i ezopowe opowiadki. Większość cykliw przygodowych opierała się z kolei na podobnym schemacie – walka dobra ze złem, złamanie zakazu zakończone morałem*²⁴. Możliwa konwergencja baśni z socjalistycznym modelem wychowania jest tematem fascynującym i z pewnością przyczyniła się do popularności wspomnianych przez badacza utworów. W przypadku Bolka i Lolka mechanizm jest jednak inny: cykl ten stara się przewyciężyć baśniowość z jej cudownością. Takie zastępowanie baśni trybem realistycznym nie jest niczym wyjątkowym, pojawia się ono w innych serialach animowanych dla dzieci tego okresu, zarówno polskich, jak i zagranicznych. Bolka i Lolka wyróżnia jednak skuteczność, z jaką się to dokonuje, oraz uniwersalność kulturowa przesłania, które cykl proponuje zamiast baśni.

Odczarowanie świata rozpoczyna się już w pierwszym odcinku, czyli *Kuszy*, w którym chłopcy – zainspirowani opowieścią o Wilhelmie Tellu – bawią się w strzelanie do celu, przy wtórze *Marsza żołnierzy szwajcarskich* z uwertury opery Rossiniego. Zabawa kończy się wybitą szybą, upadkiem z drzewa i zniszczeniem przy tym tytułowej kuszy, którą Bolek następnie wyrzuca, co obaj chłopcy przyjmują z radością, a ich pies podnosi nogę nad resztkami broni. Dydaktyczny morał, przestrzegający przed niebezpiecznymi zabawami, łączy się tu z odrzuceniem mitycznej opowieści o strzelcu, który ratuje uciskaną społeczność, narażając życie swego syna. Film pomija dramatyczny wybór bohatera i egzystencjalny problem poświęcenia, pozostawiając tylko sam niezbyt zrozumiały – faktycznie bezsensowny – gest strzelania do jabłka na głowie, a następnie krytykuje ową zabawę.

Do zasadniczej rozprawy z baśniową cudownością dochodzi jednak w czwartej serii cyklu, czyli „Bajkach Bolka i Lolka”. Z trzynastu odcinków właściwie tylko dwa można uznać za baśnie (nazwane tu potocznie bajkami). *Królowa śniegu* jest wariacją opowieści Christiana Andersena: Bolek zostaje zwabiony do mroźnej krainy, skąd udaje mu się uciec dzięki interwencji Lolka; chłopców wspomagają zwierzęta, którym Lolek wcześniej pomagał, szukając towarzysza. Z kolei w *Złotej rybce* tytułowa rybka rzeczywiście w magiczny sposób spełnia coraz to nowsze i śmielsze prośby bohaterów. Wszystkie one dotyczą jednak środków transportu, od roweru, przez samochód, aż do rakiety kosmicznej. Warto zwrócić uwagę na tę modyfikację, bo jest ona charakterystyczna dla skoncentrowanego na technice imaginarium cyklu: inaczej niż w klasycznej wersji baśni przedmiotem pożądania nie jest władza ani bogactwo, tylko postęp techniczny i coraz doskonalsze urządzenia.

W innych odcinkach tej serii cudowność baśni zostaje na różne sposoby ujęta w ramy racjonalności bądź odczarowana. Jeśli w ogóle się pojawia, to

w rozwoju fabuły traci swoją moc. W *Lampie Aladyna* magiczna lampa ostatecznie zostaje stłuczona i chłopcy pozostają w świecie, w którym są zdani tylko na siebie. W *Czarodziejskim lustrze* tytułowe zwierciadło otwiera portal, dzięki któremu bohaterowie mogą przemieszczać się pomiędzy ich światem a krainą baśni. Wykorzystują zatem dostępną realnie technikę, żeby walczyć z fantastycznymi zagrożeniami: gaszą smoka strażacką sikawką, a herbicydem pokonują magicznie rozrastające się kolczaste pędy. W końcu rzucone radio tranzystorowe rozbija czarodziejskie lustro i w ten sposób przejście do świata baśni ostatecznie się zamyka. W *Uwięzionej królowie* chłopcy początkowo są bohaterami ratującymi tytułową bohaterkę, ostatecznie jednak jej serce zdobywa piękny książę, a Bolek i Lolek opuszczają świat baśni jako jego widzowie, nie uczestnicy. To rozwiązanie jest charakterystyczne dla całego cyklu, nie tylko dla serii „Bajki Bolka i Lolka”. Baśniowość przestaje w nim być żywą siłą odślaniającą przed dzieckiem sens życia i pomagającą mu kształtować siebie. Z wiary w cuda trzeba wyrosnąć, a wówczas baśń staje się traktowaną z dystansem rozrywką; dostarcza emocji i przyjemności, zasadniczo jednak jest ujęta w karby empirycznej codzienności.

Z baśni pozostaje co najwyżej niegroźna fantazja. Tak dzieje się w *Latającym kufrze*, w którym to filmie chłopcy podróżują w kosmosie, spotykając mieszkającego na Księżycu czarodzieja-astronoma. Jest to postać symboliczna, reprezentuje myśl, która nie rozdzieliła jeszcze magii od nauki, dlatego nieprzypadkowo oglądamy go w pracowni alchemicznej. Posługuje się on instrumentami astronomicznymi i zapisuje na tablicy skomplikowane wzory matematyczne, ale przepowiada chłopcom przyszłość, zaglądając do magicznej kuli. To, co tam ogląda, jest związane z postępek technicznym: chłopcy mają zostać kosmonautami. W takiej przyszłości nie ma już miejsca dla niezróżnicowanej myśli alchemicznej; dlatego mag odmawia opuszczenia Księżyca, a kiedy chłopcy odlecą – unicestwia się magicznym zaklęciem. Bohaterom po wielkiej przygodzie pozostaje jednak pamiątka – schwytana w kosmosie spadająca gwiazdka.

W innych odcinkach tej serii baśniowość zostaje wprost zdemaskowana i ośmieszona. W *Czerwonym kapturku* nie ma prawdziwego wilka – jest tylko wilcza skóra służąca za przebranie i łagodny pies należący do córki gajowego. W *Smoku* tytułowy smok nie jest groźnym potworem, ale najpierw balonikiem, za którego przekłucie trzeba zapłacić sprzedawcy, potem latawcem, którego zniszczenie należy naprawić, a na koniec łyżką koparko-ładowarki. Wreszcie w *Babie Jadze* domek, do którego trafiają bohaterowie, okazuje się zamieszkały przez życzliwą starszą panią, fitoterapeutkę karmiącą chłopców piernikowymi smakotkami. W filmie tym pojawiają się także obrazy ostentacyjnie zrywające z baśniowością. Miotła nie pomaga w miękkim lądowaniu, bo nie nadaje się do latania. Bolek zaś – w autotematycznym geście – chowa do kieszeni dymek z przerażającymi fantazjami i rusza zbadać tajemniczy domek w lesie.

Odrzucając baśniowość, cykl buduje własny układ odniesień kulturowych. Pojawiają się w nim teksty i postacie klasyczne, jak wspomniany Wilhelm Tell, Don Kichot czy Robinson Crusoe, ale także bohaterowie znani dzieciom z filmów telewizyjnych. W odcinku *Tajemniczy plan* na telewizorze chłopców stoi figurka Reksia, bohatera innego serialu produkowanego w Studiu Filmów Rysunkowych. Bolek trzyma też pod poduszką komiks z tą postacią (w *Harcerskiej warcie*), a filmy

o Reksiu bohaterowie oglądają w odcinkach *Wycieczka z robotem* i *Zaginął piesek*. Cykl bywa też autotematyczny, co może dziwić tych jego krytyków, którzy uważają go za naiwnie prosty. Bolek i Lolek zdają sobie sprawę z własnej popularności. W *Morskiej wyprawie* kapitan statku, na który trafiają, ogląda ich przygody w telewizji i okazuje się ich fanem, dzięki czemu chłopcy nie tylko unikają jego gniewu, ale także zostają zaproszeni do kapitańskiej kajuty na wspólne oglądanie filmów o sobie²⁵. W *Małpce* otrzymują tytułowe zwierzątko, ponieważ rozpoznaje ich inny wielbiciel – co ciekawe, również marynarz. Wreszcie w *Czarnym złocie* zostają nakryci na myszkowaniu w namiocie geologa (prowadzącego badania) i tylko dlatego, że gospodarz zna ich z telewizji, sytuacja ta kończy się dla nich dobrze. Od odbiorców cyklu oczekuje się zatem pewnej orientacji w świecie popkultury.

Bruno Bettelheim zwraca uwagę, że w baśniach *przekazywana jest tradycja naszej kultury i poznając baśnie dziecko zyskuje jej świadomość*²⁶. Zdanie to można odnieść także do filmów o Bolku i Lolku, choć w inny sposób, niż mógłby to sobie wyobrazić autor. Dostarczają one mianowicie wiedzy o świecie, w którym mit wysechł i umarł, stając się ciekawostką lub rozrywką. Jego miejsce jako siły organizującej ludzkie działania i wyznaczającej ich sens zajmuje technika i jej rozwój. Cykl o Bolku i Lolku jest zakotwiczony ideowo w formacji intelektualnej, kulturowej i społecznej, którą można określić jako modernizm techniczny. To pozytywnie wartościowane (jako postępowe) przekształcenie życia i środowiska człowieka, w którym decydująca, widzialna i uświadomiona rolę odgrywa technika. Pożyczam ten termin z książki Matthew Gandy'ego *Concrete and Clay: Reworking Nature in New York City*; jej autor nazywa tak ogół przemian dokonujących się w pierwszej połowie XX w. w amerykańskim krajobrazie – rozumianym zarówno dosłownie, jako przestrzeń fizyczna, jak i przenośnie, jako obszar intelektualny²⁷.

Modernizm techniczny wyłaniał się, w miarę jak oświeceniowy rozum zyskiwał coraz to skuteczniejsze narzędzia do realizacji swych ideałów. Industrializacja doprowadziła do brzemiennej w skutki globalnej rewolucji: końca epoki agrarnej. Polska była w czołówce przemian; liczba ludności utrzymującej się z rolnictwa gwałtownie spadała od połowy XX w.: z 47,2 proc. ogółu mieszkańców w 1950 r. do 23,4 proc. w 1978 r.²⁸ Rosła za to liczba ludności miejskiej. W roku 1950 w miastach mieszkało 39 proc. obywateli kraju, w roku 1978 – 57,5 proc.²⁹. Jednocześnie wzrastało zatrudnienie w przemyśle oraz udział produkcji przemysłowej w dochodzie narodowym, przekraczając jego połowę w okresie, gdy premierę miał cykl o Bolku i Lolku³⁰. Za tymi wartościami kryją się potężne ruchy migracyjne ze wsi do miast. W latach 1951-1980 objęły one 4 mln 200 tys. osób³¹. Dodatkowo setki tysięcy ludzi nadal mieszkały na wsi, ale pracowały w miastach, przyjmując szybko miejski styl życia. Bolek i Lolek byli ich dziećmi.

Charakterystyczną cechą polskiej urbanizacji był jej silny związek z zatrudnieniem w przemyśle. Wynikał on z gwałtownej industrializacji, której towarzyszył słaby rozwój sektora usług³². W rezultacie większość wewnętrznych migrantów trafiała do dużych zakładów przemysłowych, tworząc nową klasę robotniczą. Ich życie toczyło się wokół zakładu pracy tworzącego przestrzeń kulturalną i polityczną, co prowadziło do powstania „społeczeństwa przyzakładowego”³³. Koncentracja na produkcji przemysłowej budowała rzeczywistość nazywaną przez Lewisa Mumforda megamaszyną, czyli połączeniem w jedno władzy

politycznej, organizacji społecznej i techniki – przy czym ta ostatnia zajmowała miejsce centralne³⁴.

Jak wspomniałem, wszystkie te procesy nie były wyjątkowe dla Polski (choć u nas dokonały się szczególnie gwałtownie). Przeciwnie, modernizm techniczny stanowił prąd cywilizacyjny powszechny w XX w. na całym świecie, mimo że nie wszędzie pojawił się dokładnie w tym samym czasie, miał też różną siłę oddziaływania. Jego materialne i społeczne podstawy, takie jak urbanizacja czy industrializacja, były jednak podobne. Przykładowo, między rokiem 1950 a 1980 procent ludności miejskiej wzrósł z 14,3 do 26,8 w Afryce, z 17,5 do 27,1 w Azji i z 51,7 do 67,6 w Europie³⁵. Przenosiny Polaków ze wsi do miast przypominały – przynajmniej ilościowo – migracje w pozostałych krajach bloku wschodniego, ale także w Irlandii, Puerto Rico czy Brazylii. Doświadczenie polskie było zatem typowe w skali globalnej, a odwołujący się do tego doświadczenia serial dla dzieci mógł żywo oddziaływać na widownię w różnych krajach. W ten sposób można zatem wytłumaczyć zarówno polski, jak i międzynarodowy sukces filmów o Boleku i Lolku.

Choć cykl nie był konstruowany tak, by stać się światowym przebojem, to jest prawdopodobne, że twórcy kreskówki mieli świadomość powodów, dla których ich filmy są tak popularne w kraju i za granicą. Rozumieli potrzeby dzieci, które wzrastały otoczone nowoczesnymi urządzeniami i nie znały świata bez elektryczności. Władysław Nehrebecki mówił w wywiadzie: *przed dwudziestu laty zabawnym byłby film o koniku, który jedną ze swych przygód przeżywa z traktorem, to dzisiaj i prawdziwsza, i – o dziwo – zabawniejsza jest filmowa historyjka o traktorze, który jedną ze swych przygód ma właśnie z koniem*³⁶. Z kolei kilka lat później reżyser tak tłumaczył powodzenie filmów za granicą: *W filmie dziecko dostrzega, że zabawy Bolka i Lolka są identyczne z jego ulubionymi zabawami. Podobnie jest z marzeniami filmowej pary. Właśnie dlatego z taką łatwością filmy trafiają do dziecięcej wyobraźni, a bohaterowie wszędzie, bez względu na strefę geograficzną czy językową, uchodzą za „swoich” chłopców*³⁷. Nawet jeśli ten komentarz był wygłaszany *ex post*, już po zagranicznych sukcesach, to i tak dowodzi wycucia potrzeb międzynarodowej widowni.

Krajobraz wiejski, krajobraz miejski

Modernizm techniczny przekształcił otoczenie człowieka na nieznaną wcześniej skalę. Gwałtowny napływ ludności do ośrodków miejskich zderzył się z wizją nowoczesnego miasta wyznaczoną przez Kartę ateńską. Uchwalony na Międzynarodowym Kongresie Architektury Nowoczesnej w Atenach w roku 1933 dokument postulował takie planowanie miast, by uwzględnić ich podstawowe funkcje (mieszkanie, praca, odpoczynek, komunikacja) i odpowiednio rozdzielić je w przestrzeni³⁸. Jak wszystkie utopie, także tę udało się urzeczywistnić tylko częściowo i nieudolnie. W Polsce plany całościowe nie były realizowane; poszczególne podmioty, na przykład duże zakłady przemysłowe, wymuszały korzystne dla siebie rozwiązania, a strukturalna niemoc władzy lokalnej uniemożliwiała jej konsekwentne działania³⁹. Efektem były osiedla mieszkaniowe bez infrastruktury, lokowane dosłownie „w polu”, czy porzucone i niszczące stare centra miast. W połowie lat 60., a więc mniej więcej wtedy, gdy Bolek i Lolek tra-

fili na ekrany, rozpoczęła się deglomeracja przemysłu, to znaczy lokalizowanie przedsiębiorstw na terenach słabo zurbanizowanych. Niewielkie miejscowości nagle zaczęły się rozrastać, a ponieważ celem był wzrost produkcji, to potrzeby mieszkańców schodziły na dalszy plan. W rezultacie rozwój tych miejscowości był chaotyczny. Pojawiła się też rzesza chłoporobotników – pracowników przemysłowych mieszkających na wsi i dojeżdżających, czasem wiele kilometrów, do zakładów pracy. Po południu wracali oni do siebie, pozostawiając wyludnione i puste miasta. Z kolei wieś była jednocześnie odrzucana – jako miejsce niechlubnego pochodzenia – i pożądana – jako siedlisko konstruowanej przez nowych mieszczan „natury”, cel wycieczek i wakacyjnego wypoczynku. Procesy te, przebiegające zarówno w społeczeństwie, jak i w kulturze, nie były wyjątkowe dla Polski; w mniejszym lub większym stopniu dotyczyły całego świata, szczególnie tych jego obszarów które – podobnie jak PRL – intensywnie się industrializowały. Doświadczenia związane z organizacją i wartościowaniem przestrzeni były zatem wspólne dla dzieci w Polsce i w innych krajach.

Bolek i Lolek (a także Tola) mieszkają oczywiście w Bielsku-Białej. Nie tylko gazety określały Studio Filmów Rysunkowych mianem „Domu Bolka i Lolka”⁴⁰. W odcinku *Wakacyjne szlaki* Tola pokazuje chłopcom trasę nad morze, która biegnie z Bielska Białej przez całą Polskę. W rzeczywistości całego cyklu konkretne miejsce zamieszkania bohaterów nie jest tak oczywiste, zmieniało się ono wielokrotnie w każdej serii. Z jednej strony oddawało to realia mieszkaniowe różnych jego odbiorców, z drugiej – było zestawem dziecięcych fantazmatów na temat idealnego sposobu mieszkania. W tym sensie można traktować umiejscowienie poszczególnych odcinków – ale i inne elementy, jak scenografię, kostiumy, przedstawione sposoby spędzania czasu – jako realistyczne. Odzwierciedlały one doświadczenia odbiorców oraz świadczyły o ich pragnieniach; był to świat, który młodzi widzowie rozumieli i w którym byli dobrze zadomowieni, bądź do którego aspirowali. Cykl przemawiał więc zarówno do dzieci mieszkających już w mieście, ale odwiedzających pozostawioną na wsi rodzinę lub znających wieś z wyjazdów wakacyjnych, jak i do dzieci wiejskich, poających miejskiego stylu życia ich rówieśników i z nimi się utożsamiających.

Dom, w którym mieszkają bohaterowie, jest usytuowany najczęściej na wsi lub na obrzeżach miasta. W *Muzykantach* niewielki domek jest otoczony lasem. W *Corridzie* bohaterowie bawią się na podwórku ogrodzonym płotem, za którym widać tylko pola, a uczestniczką tej zabawy jest koza. Zwierzęta gospodarskie (kozy, kury, gęsi, krowy, świnie) pojawiają się zresztą często, stanowiąc najwyraźniej część życia chłopców. W *Lotni* (ilustr. 1) w obejściu widać kury, a w *Imieninach mamy* Lolek podbiera jajka z kurnika, żeby upiec imieninowe ciasto. Wiejskie gospodarstwo staje się domem-kostką w *Małych ogrodnikach* (ilustr. 2) albo domkiem nad jeziorem w *Czarnej banderze* – tam jest to właściwie skrzyżowanie domku kempingowego i zwykłego budynku mieszkalnego, co może odzwierciedlać rzeczywistość wyjazdów do ośrodków wczasowych.

W niektórych odcinkach chłopcy ewidentnie mieszkają w mieście, choć raczej nie jest to metropolia. *Dzielni kowboje* rozpoczynają się od wizyty bohaterów w kinie. Podpatrzone tam przygody inspirują chłopców do sięgnięcia do skarbonek i kupienia w sklepie z zabawkami kostiumów kowbojskich, w których następnie

1. Kadr z odcinka *Lotnia*2. Kadr z odcinka *Mali ogrodnicy*3. Kadr z odcinka *Sarenka*4. Kadr z odcinka *Harcerska warta*5. Kadr z odcinka *Kruk*6. Kadr z odcinka *Wiosenne porządki*7. Kadr z odcinka *Lampa Aladyna*8. Kadr z odcinka *Deszczowe wakacje*

przechadzają się po ulicach dość rozległego miasteczka (w którym jest i kino, i sklep z zabawkami). Jest ono także westernowe przynajmniej w tym sensie, że tuż obok zaczyna się rodzima „preria”: pusty, wiejski krajobraz z nielicznymi drzewami wśród pól. Ten model (lub też chaos) urbanistyczny pojawia się często: miejska zabudowa przechodzi gwałtownie w wieś lub las, tak że bohaterowie mogą dostać się tam dosłownie w kilku krokach, co ułatwia eksplorację i przygody. Zapewne odpowiadało to też doświadczeniu ówczesnych dzieci, w którym te dwa obszary swobodnie się przenikały: bloki stały wśród pól, pegeerowskie zabudowania lokowały się obok lasu, a miasta były poznaczone pustymi terenami. Taką właśnie przestrzenią jest miasteczko z *Fotoreportera*. Wygląda ono na obszar deglomeracji, rozbudowujący się ośrodek miejski lub podupadające miasto. Za tym pierwszym przemawia kiosk ruchu z modernistyczną, kwadratową bryłą jakiegoś gmachu publicznego w tle. Za tym drugim – budynek, w którym mieszkają chłopcy. Pojawia się on też w innych odcinkach, zmieniając jednak swój kształt. Czasem jest to właściwie willa lub nawet kamienica z półokrągłym nadświetłem nad drzwiami i ozdobną balustradą. W *Małpce* ewidentnie znajduje się ona w dużym mieście: w odcinku tym pojawia się miejski przystanek autobusowy, park, a nawet zoo, do którego ostatecznie chłopcy oddają tytułową małpkę. Podobnie w *Tajemniczym planie*, gdzie wędrowki po piętrach i wyprawa na strych sugerują mieszkanie w kamienicy. W innych odcinkach jest to jednak jednorodzinna, miejska lub podmiejska willa, czasem – jak w *Sarence* (ilustr. 3) – położona bardzo blisko lasu. Tak samo jest w *Zmylonym tropie*; chłopcy pakują plecaki, wychodzą z domu i natychmiast znajdują się wśród pól i lasów. W odcinkach *Harcerska warta* (ilustr. 4) i *Kruk* (ilustr. 5) widać, że willę otacza spory, ogrodzony solidnym parkanem ogród; przylega też do niej garaż. W *Poduszkowcu* garaż ten ma nawet bramę z elektrycznym napędem, co film wyraźnie celebruje.

Późniejsze odcinki, szczególnie z serii „Olimpiada Bolka i Lolka”, sugerują, że chłopcy mieszkają już w dużym mieście, w bloku lub wieżowcu. Odcinki *Tor przeszkód* i *Gol* otwiera panorama nowoczesnego blokowiska, po której następuje przenikanie do pokoju chłopców, usytuowanego – sądząc po widocznych przez okno czubkach drzew – na dość wysokim piętrze. W filmach tych nie ma jednak metropolitalnych krajobrazów. Jeśli już widać miasto, to jest ono blokowiskiem w szczerym polu: *Tor przeszkód* wręcz z lubością prezentuje nieuprzątnięte place budowy, gdzie wśród błota walają się porzucone deski i rury. Dobrze zagospodarowana przestrzeń wielkomiejska tylko wyjątkowo jest miejscem akcji w serii, na przykład w odcinku *Gokarty*, w którym chłopcy urządzają wyścig po ulicach wielkiego miasta – mieszkają jednak najwyraźniej gdzieś na jego obrzeżach. Podobnie jest w *Biegu na przelaj*, gdzie bohaterowie trafiają do dużego miasta, a jedną z przeszkód, którą muszą pokonać, jest winda – zapewne w roku 1974, kiedy film powstał, była to dla wielu dzieci atrakcja.

Terenem eksploracji i zabaw bohaterów najczęściej staje się wiejskie obejście, pole lub las. Przestrzeń ta jest doświadczana z perspektywy zewnętrznej: turysty-observatora lub kogoś, kto wyobraża sobie – i idealizuje – rolniczy tryb życia, którego nie zna z własnych doświadczeń. Jest to zatem spojrzenie dziecka odwiedzającego rodzinę na wsi lub przebywającego na obozie letnim, koloniach czy biwaku w lesie. Temat ten pojawia się zresztą w cyklu *explicitie*. *Żółty czeppek* rozpoczyna się od pobytu bohaterów na wsi u dziadka, a w kilku innych odcin-

kach można podejrzewać, że chłopcy przebywają na wsi tylko chwilowo. Jednym z głównych motywów cyklu jest też turystyka, głównie w formie indywidualnych wycieczek, ale także harcerskich obozów czy biwaków. Rzeczywistość życia społeczeństwa agrarnego, która właśnie przemija, zostaje więc poddana spojrzeniu turysty i zrekonstruowana tak, żeby dostosować ją do potrzeb nowoczesności.

Bez względu na to, gdzie w danym odcinku jest usytuowany dom Bolka i Lolka oraz jak wygląda jego otoczenie, wewnątrz pozostaje dużo bardziej jednorodne, a jego charakter odpowiada miejskiemu stylowi życia (a mama Bolka i Lolka z pewnością nie pracuje na roli). Odzwierciedla to inny ważny proces społeczny okresu PRL: modernizacja tworzy nową klasę średnią, przyjmującą miejski styl życia, promieniujący także na obszary wiejskie⁴¹. W przeważającej większości odcinków Bolek i Lolek zajmują zatem mieszkanie urządzone nowocześnie, choć wzornictwo z czasem się zmienia. W pierwszych seriach dominują meble w stylu lat 60., natomiast w *Duchu zamku lorda Macintosh*a (z roku 1983) pokój chłopców jest wyposażony w meblówkę ze składaną wersalką. Jeśli pojawia się jeszcze podobny układ jak wcześniej, to jest on wzbogacony o lampę z reflektorami w stylu „loftowym” (jak w odcinku *Zawody lucznicze*). Czasem wewnątrz i otoczenie są źródłem kontrastu. W *Muzykantach* dom chłopców znajduje się na wsi, jest otoczony drewnianym płotem, a przez drzwi i okna widać las, ale wewnątrz stanowi skrzyżowanie wiejskiego dworu i nowoczesnego mieszkania w mieście; jest tam zarówno salon z pianinem i stojącym na nim świecznikiem, jak i ozdobiony tapetą z lwem pokój, w którego centralnym miejscu umieszczono nowoczesny szezlong. Podobnie jest w *Wiosennych porządkach* (ilustr. 6), gdzie budząca się do życia przyroda, która otacza dom Bolka i Lolka, inspiruje bohaterów do posprzątania jego wnętrza. Jest ono urządzone nowocześnie: kuchnia ma meble w zabudowie oraz lodówkę, w łazience dumnie prezentują się gazowy piec kąpielowy oraz pralka automatyczna. Jest tam też wanna i umywalka, przy czym w całej serii pojawia się kilka wersji tej łazienki: w najwcześniejszej *Lampie Aladyna* (ilustr. 7) nie ma pieca gazowego, tylko węglowy. W *Deszczowych wakacjach* (ilustr. 8) wanna jest wyposażona w natrysk, a w *Prima aprilis* w łazience zamiast wanny stoi kabina prysznicowa. W *Deszczowych wakacjach* Bolek, a w *Wagarach* Lolek myją zęby nad wanną zamiast nad umywalką, być może oddając w ten sposób realia budowanych w latach 60. bloków mieszkalnych, w których niewielkie łazienki były pozbawione umywalki. *Wagary* zrealizowano w roku 1976, a *Wiosenne porządki* – w 1977. Tymczasem rok później w łazienkę było wyposażonych 52,4 proc. mieszkań w Polsce, przy czym na wsi tylko co czwarte (25,6 proc.); bieżącą wodę zaś miało na wsi 35,8 proc. gospodarstw⁴². Przynajmniej dla połowy widzów w kraju ten aspekt rzeczywistości Bolka i Lolka należał więc raczej do sfery pragnień i aspiracji niż realnych doświadczeń.

Na koniec rozważań dotyczących reprezentacji przestrzeni warto zauważyć, że świat Bolka i Lolka jest pełen łazienek, pralek, telewizorów, telefonów i aut, których w rzeczywistości aż tylu nie było, natomiast jest zupełnie pozbawiony symboli sacrum, które stanowiło wówczas ważny wymiar życia ludzkiego. W 1960 r. na wsi było 7,4 proc. a w miastach 12,3 proc. osób obojętnych religijnie i niewierzących, i tyle też nie przestrzegało żadnych praktyk religijnych⁴³. W omawianych seriach oczywiście bohaterowie nie tylko nie modlą się ani nie chodzą do kościoła. Nie ma

w ich przestrzeni żadnych wizualnych śladów religii: dewocjonaliów czy choćby wieży kościelnej w krajobrazie. Nie obchodzą też świąt, z wyjątkiem imienin, ale ich religijny sens nie jest uświadomiony⁴⁴. To zatem rzeczywistość nie tylko odczarowana, ale także bez jakichkolwiek odniesień do chrześcijaństwa. Bezpośrednim powodem była zapewne wewnętrzna cenzura stosowana przez twórców. Zarazem jednak sekularyzacja cyklu ułatwiała jego eksport do tych części świata, gdzie religia była wprost prześladowana – jak w krajach bloku wschodniego – albo też tam, gdzie jej rola malała z innych powodów. Oczywiście nieobecność symboliki chrześcijańskiej umożliwiała sprzedaż do krajów muzułmańskich, jak Iran, Irak czy Syria.

Wszechobecna, wspaniała technika

W modernizmie technicznym, nie tylko w jego komunistycznej odmianie, źródłem wartości przestaje być religia, a jej miejsce zajmuje technika. Z tego powodu postęp techniczny i nowoczesne urządzenia są najważniejszym tematem cyklu o Bolku i Lolku i są w nim obecne niemal stale, zarówno jako tło działań bohaterów, jak i ich treść. Jak pisałem wcześniej, maszyna jest totemem modernizmu technicznego, legitymizując go i wyznaczając jego cel. Musi zatem znajdować się w centrum, nieustannie widzialna, pojawia się więc czasem zupełnie niespodziewanie. Na przykład w *Brzydkim kaczątku* drób oddaje jajka do inkubatora, a Lolek robi to samo ze znalezionym jajem łabędzim.

Stawiając przed dziecięcymi bohaterami wyzwania związane z techniką, cykl przeciwstawiał się koncepcji dzieciństwa, która od XIX w. była coraz silniej obecna w kulturze zachodniej. Badacze zwracali uwagę, że specjalne traktowanie dzieci w epoce nowoczesnej zostało powiązane z ich *wyłączeniem z przestrzeni, praktyk i aktywności szczególnie typowych dla nowoczesności. Dzieciom zakazano wstępu do przemysłowych miejsc pracy, do metropolitalnej przestrzeni publicznej i na ulice miast. Oddzielono je od wpływu miejskiej klasy pracującej i umieszczono w instytucjach szkolnych oddanych tradycyjnym formom edukacji. (...) Dzieci kojarzono z przeszłością, z przedindustrialnym, tradycyjnym stylem życia, a nie z teraźniejszością*⁴⁵. Konstatacja ta z pewnością w większym stopniu dotyczy uprzemysłowionego Zachodu niż pozostałych obszarów globu, w tym Polski, nie zmienia to jednak faktu, że cykl przyznawał swym bohaterom – a więc w sposób wyobrażony także widzom – samodzielność i sprawczość w najważniejszym dla kultury obszarze. Bolek i Lolek co prawda pędzą życie oddzieleni od problemów polityki czy gospodarki, ale przesycenie ich życia techniką oraz biegną w radzeniu sobie z nią sytują ich w ideowym sercu nowej rzeczywistości i są źródłem dziecięcej emancypacji. Dzięki sprawności w panowaniu nad techniką nie tylko osiągają pozycję równą dorosłym, ale często – choć nie zawsze – zajmują ich miejsce. Wynika z tego zaskakująca niezależność bohaterów, którzy sami prowadzą samochody, wyruszają samodzielnie na długie wędrówki i spędzają czas bez żadnego dozoru ze strony dorosłych.

Urządzenia techniczne stanowią istotną część wyposażenia domów, determinując w ten sposób codzienne czynności. Chłopcy często posługują się odkurzaczem, mają też – jak wspomniałem – lodówkę i pralkę. Z tym ostatnim urządzeniem są zresztą związane dwa charakterystyczne żarty. W odcinku *Imieniny mamy* Bolek wpada na pomysł, żeby wykorzystać pralkę Frania do rozrobienia

ciasta na imieninowy tort, natomiast w *Wiosennych porządkach* Lolek myje naczynia w pralce automatycznej. W obu przypadkach humor jest zbudowany na kontraście pomiędzy społecznie ustalonymi sposobami używania urządzenia a jego kreatywnym wykorzystaniem. Najwyraźniej większość widzów roku 1978 była z tymi regułami zaznajomiona (co wcale nie jest tak oczywiste), choć druga scena rozpoczyna się od opróżnienia pralki ze zgromadzonej tam brudnej bielizny – co ułatwia widzom zrozumienie żartu.

Wiedza, czym jest pralka i jakie są standardowe sposoby jej używania, nie musiała oczywiście wynikać z faktycznego posiadania tego urządzenia. To samo dotyczy najpowszechniejszego i najważniejszego w cyklu sprzętu domowego, a mianowicie telewizora. Zrozumiały, że bohaterowie popularnego serialu telewizyjnego powinni posiadać odbiornik telewizyjny. Nawet gdy ich dom znajduje się na pustkowiu, jak w *Kowbojach i Indianach*, stoi w nim telewizor. Nie oznacza to jednak, że taki sprzęt mieli też widzowie. Pierwsze serie cyklu o Bolku i Lolku powstawały, gdy telewizja dopiero zdobywała popularność. Liczba teleodbiorników w Polsce rosła systematycznie przez całe lata 60. i większą część lat 70. Kiedy w 1963 r. TVP rozpoczęła emisję cyklu, w Polsce było prawie 1 mln 300 tys. abonentów, w tym tylko niecałe 160 tysięcy na wsi (wobec 8 mln 340 tys. gospodarstw domowych)⁴⁶. Telewizor znajdował się mniej więcej w co szóstym domu, natomiast na wsi – w co pięćdziesiątym. W roku 1970, kiedy rozpoczynała się emisja „Bajek Bolka i Lolka”, abonentów było już 4 mln 215 tys., w tym nieco ponad milion na wsi (na 9 mln 376 tys. gospodarstw domowych)⁴⁷. Zarazem jednak z badań przeprowadzonych w 1970 r. wynika, że tylko 2,1 proc. dzieci w ogóle nie oglądało telewizji⁴⁸. Można się domyślać, że miały one do niej dostęp u sąsiadów, w świetlicach, w szkole. Wiele z nich oglądało też przygody Bolka i Lolka na ekranach kinowych. Cykl budował jednak obraz zwyczajnego domu, w którego centrum znajduje się telewizor.

Telewizja odgrywa ważną i pozytywną rolę w życiu bohaterów. Przede wszystkim inspirowała ich do działania. W *Skrzyżowanych szpadach* chłopcy oglądają bardzo popularny wówczas amerykański serial *Zorro*, co podsuwa im pomysł na zabawę. Podobnie w *Pogromcy zwierząt*, w którym jest emitowany program o cyrku. Niekiedy jednak oglądanie telewizji ma poważniejsze skutki. Telewizyjna relacja z odczytania testamentu Phileasa Fogg'a w *Wielkiej podróży Bolka i Lolka* daje początek wyprawie bohaterów dookoła kuli ziemskiej. W *Kosmonautach* Bolek pod wpływem lektury artykułu w gazecie postanawia zbudować rakietę kosmiczną. Sięga po książki i z ich pomocą konstruuje pojazd, który jednak wzlata tylko na niewielką wysokość, a chłopcy i lecący z nimi pies spadają na ziemię. Pocieszenie znajdują, obserwując w telewizji start sowieckiej rakiety kosmicznej. Oprócz tryumfu inżynierii komunistycznej w kosmosie jest tu jeszcze jedno zwycięstwo: rzeczywistości telewizyjnej nad umiejętnościami i talentami bohaterów, które na ogół są w cyklu niepokonane.

W *Pocztowym gołębiu* Bolek i Lolek oglądają początek zawodów gołębiarskich, a następnie ratują pokazywanego tam gołębia przed polującym na niego drapieżnikiem. Interesujące jest tu przedstawienie relacji pomiędzy diegezą filmu a rzeczywistością przedstawioną w programie telewizyjnym. To, co bohaterowie widzą, czasem jest ukazane jako ekran (otoczone owalną kaszetą), a czasem – jako zwykły prostokątny obraz, który jednak na ówczesnych monitorach też musiał

mieć podobną obwódkę. Podkreśla to przenikanie się obu poziomów reprezentacji (diegeza i program w jej obrębie), a także trzeciego – rzeczywistości widza, w której film jest oglądany. Trudno o bardziej wyrazistą symbolikę telewizji jako „okna na świat”, nie tylko dostarczającego rozrywki, ale – w duchu McLuhanowskim – angażującego widzów do aktywnego i na ogół pożytecznego działania.

Czasem ukazuje się też emocjonalny wpływ telewizji na młodych bohaterów, na przykład we wspomnianych *Skrzyżowanych szpadach*, kiedy chłopcy żywiołowo reagują na program telewizyjny – być może to wspomniany odcinek serialu *Zorro*, a być może chodzi o symboliczne przedstawienie medium. Co prawda ich późniejsza zabawa jest dość urwisowska, ale trudno dopatrzeć się tu krytyki telewizji. W filmie *Lolek lunatyk* wieczór kończy się oglądaniem dobranocki, po której Bolek grzecznie zasypia, natomiast Lolek czyta jeszcze książkę i to być może ta lektura wywołuje u niego niebezpieczne lunatykowanie – w każdym razie program telewizyjny nie zostaje tu obarczony winą.

Oprócz telewizji w cyklu pojawiają się inne środki komunikacji. Bohaterowie mają radio tranzystorowe, ale słuchają w nim wyłącznie muzyki, na przykład w odcinkach *Czarna bandera* i *Muzykanci*. W tym ostatnim filmie dom, w którym mieszkają, choć położony w głuszy, jest jednak wyposażony w telefon⁴⁹. W zrealizowanym w 1974 r. filmie *Imieniny Toli* pojawia się przenośny, zasilany bateriami magnetofon kasetowy. Dzięki niemu Bolek może udawać, że śpiewa Toli piosenkę z towarzyszeniem gitary. Lolek odkrywa jednak sztuczkę i wyłącza playback. Tego rodzaju magnetofony produkowano w Polsce od początku lat 70., więc były wówczas nowością. Bolek mógł zatem liczyć, że jego podstęp się powiedzie, natomiast widzowie filmu (być może dzięki sugestii Lolka) byli już sprytniejsi⁵⁰. Żart ten chwytą ciekawy moment w rozwoju techniki, gdy urządzenie jest już znane, ale jeszcze nie w pełni oswojone, tak że można wykorzystać nieświadomość niektórych użytkowników (zarówno Toli, jak i części widzów).

Chłopcy bawią się też, aczkolwiek niezbyt często, aparatem fotograficznym. W odcinku *Fotoreporter* Bolek wygrywa go na loterii, choć we wcześniejszej *Wycieczce kajakiem* miał już aparat, a nawet urządził w łazience ciemnię i samodzielnie wywoływał zdjęcia (towarzyszą temu ciekawe, abstrakcjonistyczne efekty). W *Małych filmowcach* bohaterowie zakładają w szopie „Atelier Bolek & Lolek”, w którym próbują realizować całkiem profesjonalne filmy, wykorzystując kostiumy i efekty specjalne⁵¹. Dochodzi przy tym do zakłócenia realizmu. Bolek, który jest „reżopem”, posługuje się kamerą z napędem ręcznym, choć niektóre dzieci mogły być zaznajomione z kamerami amatorskimi bądź po prostu widziały wcześniej (na przykład w telewizji) pracę prawdziwej ekipy filmowej. Twórcy nie brali chyba w tym przypadku pod uwagę konieczności odniesień realistycznych. Jest to o tyle ciekawe, że w niektórych sytuacjach są przedstawiane nawet konkretne urządzenia bądź marki (łódówka Eldom albo magnetofon kasetowy o charakterystycznym kształcie), na ogół zaś ukazuje się przynajmniej realistyczny sposób działania. Twórcy przyjęli zapewne, że widzowie i tak nie odniosą przedstawionej kamery do żadnych praktycznych, znanych sobie działań, a więc że realizacja filmu jest poza obszarem ich osobistego doświadczenia, w odróżnieniu od, na przykład, wywoływania zdjęć.

W cyklu pojawiają się też oczywiście rozmaite pojazdy, zarówno rzeczywiste istniejące, jak i fantastyczne. Dwa najczęstsze to rower i samochód, przy czym ten ostatni bywa prowadzony przez chłopców samodzielnie, jak w odcinkach

Uwięziona królowna i *Zdobywcy przestworzy*. Zdarzają się także mniej oczywiste środki lokomocji: skuter, na którym jeździ Tola, helikopter oraz skonstruowane przez bohaterów – poduszkowiec i balon. Odpowiadają one dziecięcym pragnieniom odnoszącym się z jednej strony do panowania nad maszynami, z drugiej zaś do zyskania dzięki temu wolności. Oba te aspekty są kluczowe dla cyklu i określają relacje łączące bohaterów z techniką, której są aktywnymi, kreatywnymi użytkownikami i wytwórcami. Postawa taka realizuje się w nieustannym majsterkowaniu. Jednym z najważniejszych pomieszczeń w świecie filmu jest warsztat, najpierw znajdujący się w szopie, a potem w jednym z pokojów mieszkania chłopców. To tam powstają lotnia, mechaniczny ptak, poduszkowiec czy robot. Twórczość techniczna może jednak dokonywać się wszędzie: w *Wiosennych porządkach* Bolek sporządza *ad hoc* ręczny helikopterek, który umożliwia mu pomalowanie fasady domu, a w *Wakacyjnym szlakach* Lolek przemierza Polskę śmigłowcem z napędem pedałowym. Kiedy technika zawodzi – a zdarza się to często – zawsze mogą sobie poradzić, naprawiając, ulepszając, racjonalizując. Postawa ta, stanowiąca serce modernizmu technicznego, jest widoczna na przykład w *Poduszkowcu*, kiedy chłopcy wykorzystują zepsuty samochód do skonstruowania tytułowego pojazdu, albo w *Zdobywczach przestworzy*, kiedy awaria, a właściwie całkowite zniszczenie samochodu, staje się inspiracją do zbudowania balonu.

Optymizm techniczny cyklu jest właściwie nieograniczony. Bohaterowie nie tylko pokonują dzięki technice grawitację, ale mogą wpływać na rytm przyrody: w *Imieninach mamy* Lolek podgrzewa piecykiem elektrycznym kwitnącą jabłoń i dzięki przyspieszonej tym sposobem wegetacji po chwili zbiera dojrzałe jabłka. Nawet groźna przygoda z robotem ostatecznie kończy się dobrze. W odcinku tym (*Wycieczka z robotem*) dochodzą do głosu typowe dla science fiction obawy dotyczące samodzielności i buntu humanoidalnych maszyn. Stworzony przez chłopców robot okazuje się nazbyt doskonałym towarzyszem wędrowki. Co prawda niesie ze sobą cały sprzęt turystyczny, ale jest niestrudzony i nie pozwala chłopcom odpocząć, a w końcu próbuje dopasować ich potrzeby do własnych wyobrażeń, wyrzucając wszystkie wiktuały oraz gotując zupę z gwóźdźkami. Ostatecznie jednak cała trójka znajduje nic porozumienia, którą stanowi – co niezbyt zaskakujące – oglądanie telewizji, w czasie którego robot pokornie siada na taborecie, potwierdzając swoją niższą pozycję.

Zdarza się, że cykl problematyzuje ideę postępu i wyłącznie pozytywną rolę techniki. Dzieje się tak, co zaskakujące, głównie w serii „Bolek i Lolek wśród górników” zrealizowanej na zlecenie Głównego Instytutu Górnicstwa w Katowicach. To jedna z ostatnich serii cyklu; powstała w 1980 r., gdy kraj był pogrążony w kryzysie ekonomicznym. Jak można oczekiwać, przedstawia ona wyprawę do jądra megamaszyny, serca polskiego przemysłu ciężkiego i fundamentów opartej na eksporcie węgla gospodarki PRL. Górny Śląsk, który odwiedzają Bolek i Lolek, okazuje się jednak krainą zaskakująco tradycyjną. Śląski krajobraz jest właściwie wiejski, składa się z pól i wzgórz czasem tylko poznaczonych hałdami i budynkami kopalni. Wujek i ciocia chłopców mieszkają w starym domu z makatkami na ścianach, otoczonym wiejskim obejściem, po którym biegają kury, króliki i koza. Seria koncentruje się na baśniach i tradycjach górniczych, takich jak zwyczaj pasowania na górnik. Dopiero ostatni odcinek przynosi wykład o wydobywaniu

tytułowego „czarnego złota”, ukazując je zresztą jako w pełni zautomatyzowany, nowoczesny proces, i łącząc ten popularnonaukowy wywód z uroczystością wydobywania milionowej tony węgla w kopalni, w której pracuje wujek chłopców. Zasadniczo jednak Górny Śląsk jest przedstawiony nostalgicznie i folklorystycznie. Seria porusza także problemy ekologiczne związane z górnictwem: z hałd wiatr zwiewa dokuczliwy pył (*Zielona hałda*). Bohaterowie radzą sobie z tym jednak, konstruując lotnię, która rozpyla nawóz, zmieniając hałdy w tereny zielone; powstają nawet zbiorniki wodne, w których wesoło pluskają ryby. Co ciekawe, w odcinku *Czarne złoto* te zrehabilitowane tereny zmieniają się w dzikie śmieciowiska, co widać jednak tylko przelotnie w kilku ujęciach.

Problemy ekologiczne są także obecne w odcinku *Wycieczka samochodem* z wcześniejszej serii „Przygody Bolka i Lolka”. Auto chłopców ciągle napotyka przeszkody i psuje się, a kiedy w końcu bohaterowie budują pojazd mogący pokonywać wszelkie trudności terenowe, natykają się na zatrutą spalinami drogę szybkiego ruchu, którą muszą przebyć w maskach przeciwgazowych. Ostatecznie ich superpojazd ulega dezintegracji, gdy Lolek z ciekawości naciska kilka tajemniczych guzików.

W opartym na idei nowoczesności cyklu przeszłość nie może być źródłem wartości. Modernizm celebruje postęp, z zasady zatem odrzuca to, co minione, jednocześnie odnosząc się do tradycji z czułością, gdy jest już pokonana, bądź nawet reaktywując ją – ale na własnych zasadach. Taki stosunek Bolka i Lolka do przeszłości dobrze charakteryzuje odcinek *Zabawa w rycerza*, będący parafrazą historii o Don Kichocie. Zafascynowany lekturą powieści Cervantesa Bolek postanawia zostać błędnym rycerzem, w czym niezbyt chętnie jako Sancho Pansa towarzyszy mu Lolek. Ostatecznie Bolek – tak jak jego idol – porzuca mrzonki, ale nie pozwala książce spłonąć w ognisku; ratuje ją i tuli do siebie. Podobnie w odcinku *Dwaj rycerze*, w którym bawiący się w rycerzy chłopcy spędzają noc w ruinach zamku. Przeżywają tam chwile grozy, straszeni przez mysz i sowę, tak że ostatecznie wpadają do piwnicy, gdzie znajdują starą zbroję rycerską. Przygoda kończy się szczęśliwie, bo zbroja trafia do muzeum.

W obu tych przypadkach przeszłość niesie ze sobą zagrożenie, które jest tylko urojone. W *Grzybobraniu* historia zjawia się jednak w całkiem realny i drapieżny sposób. Podczas tytułowego zbierania grzybów chłopcy znajdują mianowicie niemiecki hełm z czasów II wojny światowej. Prowadzi to do symbolicznego odegrania wojny: chłopcy urządzą bitwę, rzucając w siebie grzybami i znalezionymi w lesie śmieciami, czemu towarzyszy niemal nigdy niespotykana w cyklu gniewna mimika. Później natrafiają na bunkier, z którego wydobywają granaty i ostatecznie musi interweniować milicja. To jeden z niewielu odcinków (wyłączywszy te poświęcone bezpieczeństwu pożarowemu oraz serię z *Dzikiego Zachodu*), w których pojawia się realne i groźne niebezpieczeństwo wymagające interwencji dorosłych, a jego źródłem jest przeszłość, którą bohaterowie muszą pokonać.

Zakończenie

Pod koniec lat 70. dobra *passa* Bolka i Lolka załamała się. Tak jak złożone były powody sukcesu cyklu, tak i na jego schyłek wpłynęły różne czynniki. Z trój-

ki twórców postaci Bolka i Lolka Leszek Lorek zmarł w czerwcu 1977 r., a Władysław Nehrebecki – półtora roku po nim, w grudniu 1978 r. Trzeci, Alfred Ledwig, wcześniej aresztowany za działalność polityczną i zwolniony z pracy, w 1981 r. wyemigrował do Niemiec. Dwie serie z początku lat 80. okazały się niewypałam. Seria „Bolek i Lolek wśród górników” była anachroniczna, kiedy oferowana w niej cukierkowa propaganda sukcesu zderzyła się z kryzysem ekonomicznym i zrywem „Solidarności” roku 1980. Z kolei „Olimpiada Bolka i Lolka”, która miała celebrować Letnie Igrzyska Olimpijskie 1984 r. w Los Angeles, trafiła na półkę, gdy zapadła decyzja, że Polska zbojkotuje tę imprezę⁵². Koniec dekady lat 80., wbrew nadziejom związanym z inwestycjami wytwórni Hanna-Barbera, okazał się dla Studia wybitnie niekorzystny i pogrzebał nadzieje na odnowienie cyklu.

Z punktu widzenia problemów, które poruszam w tym artykule, równie istotne były dokonujące się wówczas w Polsce i za granicą przemiany społeczne i kulturowe, którym towarzyszył błyskawiczny rozwój techniki. Cykl przestał za nim nadążać. W latach 80. starsze odcinki cieszyły się jeszcze popularnością, także na świecie, ale na początku kolejnej dekady dzieci otaczała już inna rzeczywistość techniczna, w której królowały walkmany, magnetowidy, komputery osobiste, płyty CD, a nieco później także telewizory plazmowe odbierające telewizję satelitarną. Coraz szybciej odchodziły w przeszłość wiejskie obejścia z kozami i kurami. Cykl przestał odpowiadać potrzebom kolejnych pokoleń młodych widzów, choć był – i nadal jest – emitowany w telewizji i wydawany na różnych nośnikach. Nie powiodły się próby jego reaktywacji, a długotrwały spór sądowy pomiędzy spadkobiercami praw autorskich niezwykle utrudnił rozwój systemu rozrywkowego skupionego wokół postaci.

Epoka Bolka i Lolka skończyła się – symbolicznie – wraz z upadkiem komunizmu w Polsce. Cykl pozostaje jednak nie tylko cikliwym wspomnieniem starszych pokoleń, ale także kulturowym świadectwem przemian gospodarczych i społecznych, które dokonywały się w drugiej połowie XX w. Przez trzy dekady filmy o Bolku i Lolku odwoływały się do doświadczeń dzieci, które wkraçały w świat podlegający gwałtownej urbanizacji i industrializacji, nieodległy jednak – w czasie i przestrzeni – od wcześniejszej rzeczywistości rolniczej. Towarzyszyło temu przyjmowanie miejskiego stylu życia przez przybyszów ze wsi przenoszących się do miast, a także przez tych, którzy na wsi pozostali⁵³. Z tego powodu cykl idealizował miejski styl życia i nowoczesne rozrywki, przedstawiając je jako powszechnie obowiązującą normę. Wyprzedzał w ten sposób procesy, które w społeczeństwie dokonywały się wolniej i z większymi oporami. Z kolei odchodzący w przeszłość świat kultury rolniczej stawał się coraz bardziej egzotyczny i musiał zostać określony na nowo, jako miejsce wakacyjnych podróży lub nostalgicznych wspomnień. Dla zrozumienia przez dzieci tej rzeczywistości nie wystarczyły tradycyjne baśnie, dlatego serie o Bolku i Lolku starały się zastąpić ich cudowność realizmem opartym na modernizmie technicznym, dla którego źródłem wartości jest technika, a naczelną zasadą – przekształcanie świata przez jej postęp. Dając dzieciom władzę nad urządzeniami technicznymi, cykl umożliwiał im dorównanie dorosłym i kierował je z baśniowych peryferii ku ideowemu centrum tworzącego się właśnie świata. Bolek i Lolek uczyli dzieci żyć w tym nowym, wspaniałym świecie.

- ¹ P. Sitkiewicz, *Tylko dla dzieci. Krótka historia filmów o Bolku i Lolku*, „Panoptikum” 2011, nr 10 (17), s. 141.
- ² Za: tamże.
- ³ Wyjątkiem jest cytowany artykuł Pawła Sitkiewicza oraz mój tekst *Bolek i Lolek: od widowni dziecięcej do systemu rozrywkowego. Rekonesans badawczy*, „Kultura Popularna” 2018, nr 3 (57).
- ⁴ Na przykład w tomie piątym *Historii filmu polskiego*, obejmującym lata 1962-1967, Władysław Nehrebecki jest wspomniany jako twórca filmu *Vendetta* (1966), natomiast cykl o Bolku i Lolku w ogóle się tam nie pojawia (A. Kossakowski, *Film animowany*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 5, red. R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 159). W kolejnym tomie ten sam autor chwali z kolei twórczość Zdzisława Kudły, który niemal co roku tworzył nowy, ważki treściowo i artystycznie film, mimo iż równocześnie obligowany był przez wytwórnictwo do realizowania odcinków serialu o Bolku i Lolku (A. Kossakowski, *Film animowany*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 6, red. R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994, s. 290).
- ⁵ M. Malatyńska, *Władysław Nehrebecki*, „Magazyn Filmowy” 1971, nr 8 (167), s. 10.
- ⁶ Zob. L. K. Talko, K. Vesely, *Królowie bajek. Opowieść o legendarnym Studiu Filmów Rysunkowych*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.
- ⁷ Np. *50 lat Bolka i Lolka*, oprac. P. Płatek, Studio Filmów Rysunkowych, Bielsko-Biała 2013.
- ⁸ Zob. L. K. Talko, K. Vesely, dz. cyt., s. 108.
- ⁹ [PZ], *Bolkowi i Lolkowi stuknęła dwudziesta wiosna*, „Kurier Polski”, 23.02.1983, s. 1.
- ¹⁰ Zob. [bs], *Bolek i Lolek na Dzikim Zachodzie*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 610, s. 3.
- ¹¹ J. Urbankiewicz, *Dlaczego Anglicy nie mówią po angielsku*, „Odgłosy”, 11.09.1966, r. 9, nr 36, s. 10. Uwaga ta żyła potem w polskiej prasie własnym, barwnym życiem. Alicja Iskierko pisała w „Ekranie”: *Lódzki tygodnik „Odgłosy” domiósł w swym reportażu z Londynu, iż w piątki o godzinie siedemnastej nie spotyka się dzieci na ulicach, gdyż w tym czasie brytyjska telewizja nadaje popularny polski serial „Bolek i Lolek”* (A. Iskierko, *Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Rozmowa z dyrektorem Jerzym Schönbornem*, „Ekran” 1969, nr 8, s. 18). Dwa lata później niemal dokładnie to samo zdanie powtórzyła Maria Malatyńska (M. Malatyńska, dz. cyt., s. 10), przytoczył je też w cytowanym wyżej artykule Paweł Sitkiewicz. Oczywiście jest różnica między kilkorgiem uradowanych dzieci a tysiącami młodych widzów spieszących do domów, żeby oglądać serial.
- ¹² Zob. J. Nowicka, *Nie tylko Bolek i Lolek*, „Ekran” 1983, nr 22 (1304), s. 6.
- ¹³ Na płytach TeD wydano też w RFN pojedyncze odcinki *Przygód misia Colargola i Przygód Błękitnego Rycerzyka*.
- ¹⁴ Jerzy Armata określa popularność Bolka i Lolka mianem „zadziwiającej”. Zob. J. Armata, *Animacja dziecięca: nie tylko Bolek i Lolek*, w: *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008, s. 185.
- ¹⁵ J. Armata, dz. cyt., s. 186.
- ¹⁶ Tamże, s. 182.
- ¹⁷ P. Sitkiewicz, dz. cyt., s. 142.
- ¹⁸ Zob. H. Gumbert, *Exploring Transnational Media Exchange in the 1960s*, „VIEW Journal of European Television History and Culture” 2014, t. 3, nr 5.
- ¹⁹ Zob. E. Kirkland, *Children’s Media and Modernity: Film, Television and Digital Games*, Peter Lang, Oxford 2017, s. 74 i nast.
- ²⁰ Zob. B. Bettelheim, *Cudowne i pozytywne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, tłum. D. Danek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 39-64.
- ²¹ Na temat rozróżnienia pomiędzy baśnią a fantastyką zob. R. Caillois, *Od baśni do „science fiction”*, tłum. J. Lisowski, w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 32 i nast.
- ²² Zob. np. T. Z. Majkowski, *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- ²³ B. Bettelheim, dz. cyt., s. 42.
- ²⁴ P. Sitkiewicz, *Wychowywać czy pouczać? Perswazja i propaganda w polskim animowanym filmie dla dzieci*, „Panoptikum” 2008, nr 7 (14), s. 307.
- ²⁵ Ciekawostką jest, że w 1977 r., kiedy powstał ten odcinek, kapitan statku dalekomorskiego mógł rzeczywiście oglądać przygody Bolka i Lolka w telewizji – dzięki magnetowidom, w które były wyposażone niektóre statki.
- ²⁶ B. Bettelheim, dz. cyt., s. 54.
- ²⁷ Zob. M. Gandy, *Concrete and Clay: Reworking Nature in New York City*, MIT Press, Cambridge – London, 2002.
- ²⁸ Zob. E. Gorzelak, *Polskie rolnictwo w XX wieku. Produkcja i ludność*, Szkoła Główna Handlowa, Warszawa 2010, s. 92.

- ²⁹ *Historia Polski w liczbach, tom 1: Państwo. Społeczeństwo*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2003, s. 369.
- ³⁰ W pięciolatce 1961-1965 udział produkcji przemysłowej w strukturze dochodu narodowego wzrósł z 47,9 proc. do 53,4 proc. Podają za: J. Kaliński, *Gospodarka Polski w latach 1944-1989. Przemiany strukturalne*, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 1995, s. 70.
- ³¹ *Historia Polski w liczbach...* dz. cyt., s. 381.
- ³² Zob. D. Szymańska, *Niektóre zagadnienia urbanizacji w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, w: *Przemiany bazy ekonomicznej i struktury przestrzennej miast*, red. J. Słodczyk, Uniwersytet Opolski, Opole 2002, s. 59.
- ³³ Zob. R. Matyja, *Miejski grunt. 250 lat polskiej gry z nowoczesnością*, Karakter, Kraków 2021, s. 318 i nast.
- ³⁴ Zob. L. Mumford, *Mit maszyny*, t. 1 i 2, tłum. M. Szczubińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012 i 2014.
- ³⁵ United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division, *World Urbanization Prospects: The 2018 Revision*, United Nations, New York 2019, <https://population.un.org/wup/publications/Files/WUP2018-Report.pdf> (dostęp: 27.11.2022).
- ³⁶ W. Nehrebecki, *Bolek, Lolek i inne sprawy*, „Kamera” 1970, nr 3 (151), s. 1.
- ³⁷ K. Kaszuba, *Na celuloidach malowani*, „Zwierciadło” 1976, nr 44 (1014), s. 6.
- ³⁸ Zob. C. Waś, *Karta ateńska – przegląd problematyki i zagadnienie wkładu polskich architektów*, „Quart” 2022, nr 1 (63), s. 65-67.
- ³⁹ Zob. R. Matyja, dz. cyt., s. 300-301.
- ⁴⁰ Zob. np. [R. W.], *„Dom” Bolka i Lolka zostanie rozbudowany*, „Kurier Polski”, 5.04.1976, s. 1, a także współcześnie: [Tyszanin], *Gdzie mieszka Bolek i Lolek*, Tychy24.eu, <https://www.tychy24.eu/gdzie-mieszka-bolek-i-lolek> (dostęp: 1.12.2022).
- ⁴¹ Zob. R. Matyja, dz. cyt., s. 321-325.
- ⁴² C. Leszczyńska, *Historia Polski w liczbach, tom 5: Polska 1918-2018*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2018, s. 134.
- ⁴³ *Kościół Katolicki w Polsce 1918-1999. Rocznik statystyczny*, red. L. Adamczuk, W. Zdaniewicz, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1991, s. 165.
- ⁴⁴ Wydawane były kartki bożonarodzeniowe z Bolkiem i Lolką, ale one także nie zawierały odniesień do sfery sakralnej, przedstawiały choinkę albo przypominający nieco cerkiew budynek, którego szczyt najwyższej wieży zasłaniała chora-giewka z napisem „Wesołych Świąt”, być może ukrywając znajdujący się tam krzyż.
- ⁴⁵ E. Kirkland, dz. cyt., s. 30.
- ⁴⁶ *Mały Rocznik Statystyczny*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1964, s. 22 i 177.
- ⁴⁷ Tamże, s. 26 i 253.
- ⁴⁸ Zob. W. Piskorski, *Młodzi widzowie o TV*, opracowanie OBOPiSP, <http://tmsglobal.pl> (dostęp: 2.12.2019).
- ⁴⁹ W 1970 r. w Polsce na 1000 mieszkańców przypadało 32,8 łącza telefonicznego. Zob. C. Leszczyńska, dz. cyt., s. 271.
- ⁵⁰ Wykorzystany w filmie magnetofon to zapewne MK 121 lub MK 122, oba modele pojawiły się w roku 1972, dwa lata przed emisją tego odcinka.
- ⁵¹ Jest co najmniej ironia, że rzeczywiście istniało „Atelier Bolka i Lolka”. Przedsięwzięcie pod tą nazwą prowadził w Bielsku-Białej Alfred Ledwig, jeden z twórców postaci, który po odsiedzeniu wyroku za działalność opozycyjną nie został przyjęty do pracy w SFR i dorabiał sobie, tworząc pocztówki i drobne druki. Zob. W. Gadowski, *Bolek i Lolek w kraju bolszewików*, Salon24.pl, <https://www.salon24.pl/u/wgadowski/166980,bolek-i-lolek-w-kraju-bolszewikow> (dostęp: 17.11.2022) oraz L. K. Talko, K. Vesely, dz. cyt., s. 184-192.
- ⁵² Zob. L. K. Talko, K. Vesely, dz. cyt., s. 220.
- ⁵³ R. Matyja, dz. cyt., s. 337.

Piotr Sitarski

Dr hab., profesor Uniwersytetu Łódzkiego; jest filmoznawcą i medioznawcą; pracuje w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się badaniem historii praktyk filmowych i historii mediów. Jest m.in. współautorem książki *Nowe media w PRL* (2020) oraz monografii *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta* (2010).

Bibliografia

- [bs] (1986). Bolek i Lolek na Dzikim Zachodzie. *Filmowy Serwis Prasowy*, (610), ss. 2-5.
- [NN] (1964). *Mały Rocznik Statystyczny*. Warszawa: Główny Urząd Statystyczny.
- [NN] (1976). *Mały Rocznik Statystyczny*. Warszawa: Główny Urząd Statystyczny.
- [NN] (2019). *World Urbanization Prospects: The 2018 Revision*. United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. <https://population.un.org/wup/publications/Files/WUP2018-Report.pdf>
- [NN] (2003). *Historia Polski w liczbach. Tom 1: Państwo. Społeczeństwo*. Warszawa: Główny Urząd Statystyczny.
- [PZ] (1983, 23 lutego). Bolkowi i Lolkowi stuknęła dwudziesta wiosna. *Kurier Polski*, ss. 1-2.
- Adameczuk, L., Zdaniewicz, W. (red.) (1991). *Kościół Katolicki w Polsce 1918-1999. Rocznik statystyczny*. Warszawa: Główny Urząd Statystyczny.
- Armata, J. (2008). Animacja dziecięca: nie tylko Bolek i Lolek. W: M. Giżycki, B. Zmudziniński (red.), *Polski film animowany* (ss. 178-195). Warszawa: Polskie Wydawnictwo Audiowizualne.
- Bettelheim, B. (1985). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (tłum. D. Danek). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. (Publikacja oryginału: 1976).
- Caillois, R. (1967). Od baśni do „science fiction” (tłum. J. Lisowski). W: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl* (wybór: M. Żurowski) (ss. 29-65). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gandy, M. (2002). *Concrete and Clay: Reworking Nature in New York City*. Cambridge – London: MIT Press.
- Gorzelał, M. (2010). *Polskie rolnictwo w XX wieku. Produkcja i ludność*. Warszawa: Szkoła Główna Handlowa.
- Gumbert, H. (2014). Exploring Transnational Media Exchange in the 1960s. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 3 (5), ss. 50-59. <http://doi.org/10.18146/2213-0969.2014.jethc05>
- Iskierko, A. (1969). Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Rozmowa z dyrektorem Jerzym Schönbornem. *Ekran*, (8), ss. 17-18.
- Kaliński, J. (1995). *Gospodarka Polski w latach 1944-1989. Przemiany strukturalne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne.
- Kaszuba, K. (1976, 28 października). Na celuloidach malowani. *Żwierciadło*, s. 6.
- Kirkland, E. (2017). *Children's Media and Modernity: Film, Television and Digital Games*. Oxford: Peter Lang.
- Kossakowski, A. (1985). Film animowany. W: R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego*, t. 5 (ss. 153-164). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kossakowski, A. (1994). Film animowany. W: R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego*, t. 6 (ss. 282-295). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Leszczyńska, C. (2018). *Historia Polski w liczbach. T. 5: Polska 1918-2018*. Warszawa: Główny Urząd Statystyczny.
- Majkowski, T. Z. (2013). *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Malatyńska, M. (1971, 21 lutego). Władysław Nehrebecki. *Magazyn Filmowy*, s. 10.
- Matyja, R. (2021). *Miejski grunt. 250 lat polskiej gry z nowoczesnością*. Kraków: Karakter.

- Mumford, L.** (2012). *Mit maszyny*, t. 1 (tłum. M. Szczubiałka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. (Publikacja oryginału: 1967)
- Mumford, L.** (2014). *Mit maszyny*, t. 2 (tłum. M. Szczubiałka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. (Publikacja oryginału: 1970)
- Nehrebecki, W.** (1970). Bolek, Lolek i inne sprawy. *Kamera*, (3), ss. 9-10.
- Nowicka, J.** (1983). Nie tylko Bolek i Lolek. *Ekran*, (22), ss. 6-7.
- Sitarski, P.** (2018). Bolek i Lolek: od widowni dziecięcej do systemu rozrywkowego. Rekonesans badawczy. *Kultura Popularna*, (3), ss. 60-73. [https:// doi.org/10.5604/01.3001.0012.7288](https://doi.org/10.5604/01.3001.0012.7288)
- Sitkiewicz, P.** (2008). Wychowywać czy pouczać? Perswazja i propaganda w polskim animowanym filmie dla dzieci. *Panoptikum*, (7), ss. 303-310.
- Sitkiewicz, P.** (2011). Tylko dla dzieci. Krótka historia filmów o Bolku i Lolku. *Panoptikum*, (10), ss. 137-148.
- Szymańska, D.** (2002). Niektóre zagadnienia urbanizacji w Polsce w drugiej połowie XX wieku. W: J. Słodczyk (red.), *Przemiany bazy ekonomicznej i struktury przestrzennej miast* (ss. 53-69). Opole: Uniwersytet Opolski.
- Talko, L. K., Vesely, K.** (2020). *Królowie bajek. Opowieść o legendarnym Studiu Filmów Rysunkowych*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Urbankiewicz, J.** (1966, 11 września). Dlaczego Anglicy nie mówią po angielsku. *Odgłosy*, s. 10.
- Wąs, C.** (2022). Karta ateńska – przegląd problematyki i zagadnienie wkładu polskich architektów. *Quart*, (1), ss. 53-81.

Keywords:

Bolek and Lolek;
Polish animation
for children;
technological
modernism

Abstract

Piotr Sitarski

Non-fairytales: Bolek, Lolek, and Technological Modernism

The TV series *Bolek and Lolek* (*Bolek i Lolek*) was immensely popular both in Poland and abroad. In this article, the author argues that its popularity was based on the idea of technological modernism that the series embraced. By technological modernism the author understands the progressive, technology-centred rearrangement of human environment and ways of living. Technological modernism determined the transition from agriculture to an urban, industrial society, which was taking place in the second half of the 20th century. *Bolek and Lolek* helped children orient themselves in this new world, providing them with role-models and teaching them technology-based cultural practices. The author analyses the construction of spaces and their relation to real urban and rural spaces in Poland, and the role technology plays in the life of the protagonists.