

Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80.

Piotr Zwierzchowski

W latach 80. wpływ na kino popularne w Polsce miały potrzeby i możliwości ekonomiczne, rozwój i dostępność technologii, kultura zachodnia, konwencje gatunkowe, zmiany społeczne, oczekiwania widzów, postrzeganie kultury popularnej, pojawienie się dzięki technice wideo nieoficjalnej dystrybucji filmów. Nie bez znaczenia był jednak także wymiar polityczny. Kino lat 80., tak jak cała kinematografia PRL, funkcjonowało w ustroju niedemokratycznym, centralnie sterowanej gospodarce, musiało respektować politykę kulturalną Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, było podporządkowane zarówno władzom państwowym, jak i partyjnym, podlegało cenzurze; zaś samo środowisko filmowe miało swoje polityczne sympatie i antypatie, i z pewnością pod tym względem nie stanowiło monolitu. Siłą rzeczy to samo dotyczyło kina popularnego.

Oczywiście było to zjawisko dynamiczne. O ile z punktu widzenia doktryny postrzegano je w sposób względnie stały, o tyle zmieniające się realia i okoliczności, jak choćby wprowadzenie, a później zawieszenie i zniesienie stanu wojennego, jak również sytuacja ekonomiczna w kraju i możliwości produkcyjne kinematografii, miały wpływ na samą produkcję, jak i późniejszy odbiór. Widać więc na przykład, że im bliżej końca dekady, tym odwołania polityczne stawały się mniej zauważalne w samych filmach¹, choć cały czas były istotne dla oficjalnego odbioru. Trzeba bowiem podkreślić, że to właśnie w jego ramach zwracano szczególną uwagę na konteksty polityczne kina popularnego, choć możliwa była także jego subwersywna lektura.

Dostarczanie społeczeństwu rozrywki w sytuacji ograniczenia wolności politycznych czy kryzysu ekonomicznego stanowi zjawisko dobrze znane. Nie bez powodu w czasie stanu wojennego na polskie ekrany weszło stosunkowo dużo amerykańskich filmów rozrywkowych. Miały przynieść zyski, ale też przyczynić się do neutralizacji nastrojów społecznych. Ich eskapizm władza uważała za pożyteczny dla siebie, jego sens był jednak wówczas bardziej wieloznaczny, dawał widzowi możliwość oderwania się od pozbawionej nadziei rzeczywistości, a *niektóre filmy Nowej Przygody, przy całej ich naiwności, wpisywały się w atrakcyjną w rodzimym kinie lat 80. strategię tworzenia „kina uduchowionego”, będącego odtrutką dla uwikłanego w doraźne polityczne spory i cierpiącego na materialny niedostatek Polaka okresu późnego PRL-u*². Do ich popularności wśród polskich widzów przyczyniały się także zawarte w nich optymizm i wiara w zwycięstwo³. Oczywiście znaczna część zachodniego kina rozrywkowego była nieobecna w repertuarze, ale

dzięki nieoficjalnemu obiegowi kaset wideo polski widz miał coraz większe możliwości poznania go. Rodzime kino popularne było wspierane między innymi dlatego, by stanowiło konkurencję dla filmów sprowadzanych z zagranicy⁴.

Nie tylko z tego powodu Partia cieszyła się z powstawania filmów rozrywkowych⁵. Zwłaszcza w drugiej połowie dekady coraz większe znaczenie przywiązywano do kwestii ekonomicznych. Miało to wpływ także na ocenę filmów podczas kolaudacji, kiedy zwracano uwagę nie tylko na wartości artystyczne, ale także potencjał kasowy. Nieustannie podkreślano konieczność realizowania filmów atrakcyjnych dla widowni, które mają przynieść pieniądze. Jednocześnie wyraźnie zaznaczano, że film należy traktować przede wszystkim jako fakt kulturalny, dopiero później jako towar⁶. Dlatego też, biorąc pod uwagę przyszłe zyski⁷, zastanawiano się, czy dana pozycja jest pożyteczna z punktu widzenia polityki kulturalnej?⁸

Jeżeli nawet film miał być atrakcyjny zw względu na swoją formułę i przynosić zyski, nie oznaczało to, że można było pomijać podtekst polityczny, zwłaszcza w odniesieniu do niektórych tematów. Interpretacji politycznej podlegały religia, historia, obyczajowość, postrzeganie innych, zwłaszcza Rosjan, Niemców i Amerykanów, styl życia Polaków, ich sytuacja ekonomiczna i społeczna itd., mówiąc ogólnie – wszystko, co w jakikolwiek sposób można było połączyć z ideologią lub bieżącą polityką. Kino popularne nie mogło bowiem pełnić jedynie funkcji rozrywkowej. Dlatego też nierzadko było rozpatrywane, przynajmniej w oficjalnej recepcji, w kategoriach odpowiedzialności politycznej i wychowawczej. Z drugiej strony trzeba wziąć pod uwagę, że w polskim kinie przez wiele lat dominowało przekonanie, że tematy ważne nie są przeznaczone dla kina popularnego, a stosunek większości krytyków do niego był pełen wyższości.

Wszystkie te postawy szczególnie wyraźnie ujawniały się podczas posiedzeń komisji kolaudacyjnych. Zwracam na nie uwagę, ponieważ jakkolwiek stanowią one tylko dość niewielką część oficjalnej recepcji, jest ona dobrze udokumentowana, ponadto, co jeszcze ważniejsze, to właśnie podczas tych spotkań najwięcej mówiono o kontekstach politycznych. Jeśli dokonamy porównania recepcji kina popularnego przez członków komisji kolaudacyjnych oraz recenzentów, nie wspominając już o widzach, szybko zorientujemy się, że większość skojarzeń politycznych mieli ci pierwsi. Wynikało to z zamkniętego charakteru tych spotkań, zadań, które stawiano uczestnikom (lub sami je sobie przypisywali) tej czynności administracyjnej i zarazem specyficznego rytuału, jak również poglądów i przekonań poszczególnych osób. Komisje pełniły czasem rolę nieoficjalnej cenzury, a niektórzy z uczestników tych spotkań byli szczególnie wyczuleni na problemy polityczne. Trzeba także pamiętać, że niezależnie od formy i przeznaczenia danego filmu, każdy członek komisji kolaudacyjnej musiał wypełnić także rubryczkę *Wartości społeczno-polityczne*, co przy kinie *stricte* rozrywkowym bądź przeznaczonym dla dzieci sprawiało niekiedy problemy⁹.

Nie zawsze konteksty i uwarunkowania polityczne, dostrzegane przez czynniki oficjalne, miały jakiegokolwiek znaczenie dla danego filmu. Niejednokrotnie członkowie komisji zwracali uwagę na te kwestie, które dla widzów czy nawet krytyków nie miały żadnego znaczenia. Na pewne szczegóły reagowali tylko odbiorcy najbardziej zaangażowani politycznie, oczywiście po stronie władzy. Przykładem mogą być Bohdan Poręba i Stanisław Trepczyński pytający, czy w komedii kryminalnej *Vabank II* Juliusza Machulskiego nie za dużo i za dobrze mówi się o ban-

kach szwajcarskich¹⁰. Ryszard Koniczek dostrzegał w przeznaczonym dla dzieci *Białym smoku* „antykapitalistyczne przesłanki”¹¹. Czesław Petelski w *Dłużnikach śmierci* (1985) Włodzimierza Gołaszewskiego, filmie opowiadającym o roku 1946, doszukiwał się aluzji do sytuacji politycznej połowy lat 80., do relacji między władzą i Solidarnością¹². Z kolei w rozgrywającym się w czasie II wojny światowej filmie Janusza Kidawy *Sławna jak Sarajewo* (1987) prof. Henryk Jankowski dostrzegł aluzje do radzieckiej *pieriestrojki*¹³. Powszechnie chwalono komedię muzyczną „*Lata dwudzieste... lata trzydzieste...*” (1983) Janusza Rzeszewskiego, między innymi za doskonale odtworzenie tytułowych dekad XX wieku. Pojawił się jednak odosobniony głos krytyczny Bogumiła Drozdowskiego, że brak kontekstu społeczno-politycznego wprowadzi fałszywe przekonanie, iż wszystkim się wówczas dobrze żyło, tymczasem *był to okres, w którym była cała masa bezrobotnych, kiedy w naszym kraju narodził się faszyzm (...)*¹⁴. Doprowadziło to do wzięcia tytułu w cudzysłów, co zaproponował Jerzy Bossak. Przesłość prawie zawsze była postrzegana politycznie, nie mogła tego zmienić rozrywkowa proveniencja filmu.

Oficjalny odbiór wielu filmów nie miał przełożenia na reakcje widzów. Zrealizowany w koprodukcji polsko-rumuńskiej *Złoty pociąg* (1986) Bohdana Poręby opowiadał o polskim złocie, które po wybuchu II wojny światowej zostało wywiezione do Rumunii. Stanisław Trepczyński podkreślał, że z politycznego punktu widzenia pożyteczne jest ukazanie pomocy, jaką Rumunia okazała Polsce w 1939 roku, a film można potraktować jako spłacenie długu wdzięczności¹⁵. Z kolei Jan Baszkiewicz wysuwał wątpliwości związane z sytuacją polityczną w Rumunii w 1939 roku. Film Poręby według niego przesuwiał jednak różne akcenty, dotyczące choćby motywacji niektórych wydarzeń, ponadto infantylizował historię i karierą naturalnie pokazywał pewne postaci, zwłaszcza z przedwojennej władzy¹⁶. Z perspektywy widza bardziej istotne było jednak nieudane połączenie wątków historycznych z regułami kina sensacyjnego. Chęć włączenia w kino przygodowe rozważań politycznych negatywnie wpłynęła na tempo (spowalniane choćby przez liczne sceny gabinetowe, dzięki którym widz poznawał zawiloci ówczesnej polityki), narrację i konstrukcję filmu¹⁷.

Jeden z ciekawszych przykładów rozminięcia się uwag kolaudantów z odbiorem widzów stanowi *Pierścień i róża* (1986) Jerzego Gruzy, bezpretensjonalna baśń muzyczna zrealizowana na podstawie powieści Williama Thackeraya z 1855 roku. Zastanawiano się zatem, nawet pamiętając o daleko idącej umowności musicalowo-baśniowej stylistyki, w jakim stopniu stroje i zachowania bohaterów mogą kojarzyć się z nazistowskimi Niemcami¹⁸, czy film miał być krytyką faszyzmu, jak udało się oddać jego specyfikę itd. Jeśli nawet film ewokował takie skojarzenia, to jedynie na zasadzie zabawy ikonograficznymi stereotypami. Kolaudanci nie byli przyzwyczajeni do tego typu kina, przykładali więc do niego znane sobie kryteria. Podobnie było podczas kolaudacji należącego do kina grozy *Medium* (1985) Jacka Koprowicza, rozgrywającego się w 1933 r. w Sopocie. Niektórym odbiorcom przeszkadzało połączenie warstwy rozrywkowej z atmosferą zbliżającego się nazizmu¹⁹. Wpływ na to stanowisko mogło mieć jednak ich doświadczenie pokoleniowe.

Przykłady te są tyleż liczne, ile w gruncie rzeczy drugorzędne. Pokazują swoiste skrzywienie polityczne w argumentacji członków komisji kolaudacyjnych, która stosunkowo rzadko znajdowała przełożenie na ostateczną formę filmów. Wynikało to w pewnej mierze ze składów tych komisji, w których od wielu lat zasiadały te

same osoby, reprezentujące przede wszystkim starsze pokolenie, nierzadko nierozumiejące współczesnej kultury popularnej (dlatego pojawiały się takie porównania, jak zestawienie *Syntezy* Macieja Wojtyszki z *Gwiezdnymi wojnami* George'a Lucasa²⁰), funkcjonujące raczej w obiegu kultury oficjalnej, mające doświadczenia odmienne od wiedzy i przekonań większości widzów, zwłaszcza młodszych. Dlatego też dość często, nawet jeżeli rzeczywiście w którymś z filmów pojawiały się konteksty polityczne, były inaczej odczytywane przez oficjalnych odbiorców, a inaczej przez widzów.

Jednym z największych sukcesów kasowych lat 80. byli *C.K. Dezerterzy* (1985) Janusza Majewskiego, w komediowej formie opowiadający o roku 1918 i kresie skostniałej monarchii austro-węgierskiej. Podczas posiedzenia komisji kołaudacyjnej Lech Wieluński mówił, że to film o rodzącej się niepodległości, o rewolucji i przełomie²¹, a Czesław Dondziło dodawał, że chodzi raczej o obraz destrukcji imperium i końca pewnej epoki²². W jakimś sensie obaj mieli rację, ale ta anarchistyczna komedia, pochwała odrzucenia biurokratyczno-wojskowego porządku, jakkolwiek bywała odczytywana w kontekście politycznym, to w innym niż ten, o którym myśleli kołaudanci. Jak zauważył reżyser, o sukcesie filmu zdecydowały nie tylko humor, obsada, rozwiązania dramaturgiczne, ale także czas realizacji. *C.K. Dezerterów*, którzy powstał dwa lata po zniesieniu stanu wojennego, odczytywano jako aluzję polityczną wobec armii, nieudolnej władzy czy wreszcie społecznego zniewolenia²³.

Kino popularne bardzo często afirmowało ówczesną rzeczywistość, pokazując, jak dobrze się w niej żyje. Jeśli dokonywało krytyki, mogło to czynić w sposób częściowy – wskazywać różne niedogodności, ale nie w sposób, który by podważał sensowność ustroju socjalistycznego. Takie podejście nie było niczym nowym, obowiązywało także w poprzednich dekadach. Czasem jednak pojawiała się krytyka *stricte* polityczna, skierowana przeciwko władzy i niedemokratycznemu ustrojowi. Formuły kina popularnego, konwencje gatunkowe pozwalały ją w jakiejś mierze ignorować. Można się zastanawiać, czy wymowy niektórych filmów władza nie dostrzegała, czy też raczej to niedostrzeżenie było dla niej wygodniejsze. W *Seksmisji* (1983) Juliusza Machulskiego, którą można odczytać jako krytykę ustroju totalitarnego, poetyka futurystycznej komedii, w dodatku o silnej wymowie – dzisiaj powiedzielibyśmy genderowej – pozwalała zignorować jej polityczny wymiar, bezbłędnie odczytywany przez widzów. Podobnie było w wypadku *Kingsajzu* (1987) tego samego reżysera. Formuła gatunkowa, rodzaj swoistej fantazji o zbiurokratyzowanej i pełnej nierówności społecznych krainie krasnoludków pozwalały na oficjalne „nieostrzeżenie” czytelnich aluzji do PRL-owskiej rzeczywistości.

Błaznowi wolno więc, nic więc dziwnego, że to w komediach najczęściej pojawiały się krytyczne wizerunki PRL-owskiej rzeczywistości. Najbardziej znanym przykładem są filmy Stanisława Barei, którego nazwisko stało się wręcz synonimem pewnego sposobu opowiadania o PRL, odsłaniającego ówczesne absurdy. Mówiono w nich o absurdach ekonomicznych, kłopotach z zaopatrzeniem, brakiem mieszkań, nadmiernej biurokracji, konieczności poruszania się wśród oderwanych od rzeczywistości przepisów, bałaganie dosłownym i organizacyjnym, wszystkich uciążliwościach życia codziennego itd. Trudno się dziwić, że cenzura w tej sytuacji interweniowała nader często.



Wyjście awaryjne, reż. Roman Załuski (1982)



Sławna jak Sarajewo, reż. Janusz Kidawa (1987)



Miłość z listy przebojów, reż. Marek Nowicki (1984)

Komedia umożliwia takie przerysowanie postaci, by oddalić ją od rzeczywistości społecznej i politycznej. Krytyczne obrazy władzy na początku lat 80. pojawiały się nie tylko w kinie popularnym, tu jednak mogły wybrzmieć z jednej strony mocniej, z drugiej – z bardziej wyartykułowanym dystansem. Realizowany przez Barej w latach 1981-1983 serial *Alternatywy 4*, który jednak na premierę musiał czekać do roku 1986, zawierał sarkastyczny wizerunek władzy politycznej reprezentowanej przez towarzysza Jana Winnickiego²⁴, ale też w tym właśnie kontekście odczytywano postać jednego z głównych bohaterów, gospodarza domu Stanisława Anioła. Nie zawsze bowiem o przewinieniach ludzi na stanowiskach mówiono wprost, choć widzowie nie mieli problemu, by odczytać znaczenia zawarte między wierszami. W nakręconej w konwencji retro komedii kryminalnej *Vabank* (1981) Juliusza Machulskiego główny bohater, specjalizujący się w otwieraniu cudzych kas, mówi: *Zamiast kraść jako dyrektor, fabrykant, sekretarz czy inny prezes, lepiej już kraść par excellence jako złodziej. Tak jest chyba uczciwiej.*

Pozornie mogłoby się wydawać, że zdanie to dobrze wpisuje się w krytyczną ocenę Polski przedwojennej jako czasu niesprawiedliwości społecznej. Dla ówczesnych widzów brzmiało jednak bardzo aktualnie, zwłaszcza dzięki owemu sekretarzowi, jednoznacznie przecież kojarzącemu się z reprezentantem PZPR. Co więcej, było zgodne z odczuciami społecznymi związanymi z korupcją i niegospodarnością przedstawicieli władzy na różnym szczeblu. Można się jednak zastanawiać, czy cenzura nie zwróciła na to uwagi, czy też raczej odczytała je w sposób zgodny z ówczesnymi dyrektywami politycznymi.

W tamtym czasie, na początku lat 80., ostrej krytyce zostały poddane rządy poprzedniej ekipy pod przywództwem Edwarda Gierka. To właśnie do tego okresu można było przypisać krytykę zawartą w *Vabanku*. Dyskusje związane z innymi filmami zrealizowanymi w tym samym czasie pozwalają stwierdzić, że taka interpretacja jest uzasadniona. W 1982 roku powstała komedia Romana Załuskiego *Wyjście awaryjne*, z humorem przyglądająca się lokalnej władzy. Mogłoby się wydawać, że zrealizowany jeszcze w stanie wojennym film, w którym niezbyt rożgarnięci przedstawiciele władzy są skupieni przede wszystkim na własnej karierze, intrygach i umiejętnym omijaniu wszystkich innych istotnych problemów, będzie miał problemy z oficjalnym przyjęciem. Stało się jednak inaczej. Być może zdecydowało o tym ukazanie lokalnego szczebla władzy wraz z sugestią, że niekoniecznie musi być tak wyżej²⁵. Z drugiej strony, *Wyjście awaryjne*, komedia zrealizowana w dość pogodnym tonie, pozbawiona agresji, mogła być odczytana jako przejaw krytyki poprzedniej władzy. Niemniej motyw ten i tak wzbudził niepokój podczas posiedzenia komisji kolaudacyjnej – niezależnie od wszystkiego mógł przecież pogłębić nieufność wobec ówczesnej władzy²⁶.

Krytyka okresu gierkowskiego na początku lat 80., także po wprowadzeniu stanu wojennego, stanowiła jedną ze strategii legitymizacyjnych władzy. Pozostawał wszakże dylemat, czy lepiej wzmacniać przekaz, przypominając poprzedniego przywódcę, najczęściej w negatywnym świetle, czy zrezygnować ze wszelkich wzmianek na jego temat. Doskonale widać to w innym kasowym przeboju tamtego roku, *Wielkim Szu* Sylwestra Chęcińskiego, opowieści sensoryjnej o genialnym szulerze. Wśród członków komisji kolaudacyjnej toczył się spór, czy należy ukazać na ekranie telewizora, w bardzo krótkim zresztą fragmencie, Edwarda Gierka. Z jednej strony stanowił on symbol pewnej epoki, *okresu nadmiernego bogacenia się*²⁷, z drugiej: *film przez cały czas dzieje się w określonych okolicznościach, w latach, kiedy ludzie dysponują ogromną ilością pieniędzy, kiedy mają piękne samochody, kiedy budowano daczę. A więc są to wszystkie znaki pewnej epoki, już zamkniętej w naszym rozwoju społecznym*²⁸.

Podobne wątpliwości związane z pokazaniem na ekranie polskiego przywódcy odczuwali także uczestnicy kolaudacji kryminału „*Anna*” i *wampir* (1981) Janusza Kidawy. Obecność Gierka w tym filmie nie była przypadkowa. W czasie kiedy rozgrywa się akcja filmu, pełnił funkcję pierwszego sekretarza Komitetu Wojewódzkiego w Katowicach, a jedną z ofiar zabójcy, o którym film opowiadał, była córka jego przyrodniego brata. *Nie wiem, czy w ramach odnowy – mówił Henryk Jankowski – jest nam w ogóle potrzebne coś takiego, nawet jeżeli to jest scena jak najbardziej prawdziwa i autentyczna. Dlatego wydaje mi się, że rozmowa z pierwszym sekretarzem absolutnie nie jest w tym filmie potrzebna, że jest wręcz kłopotliwa i po prostu zaoszczędziłbym sobie tej rozmowy z Gierkiem w tym filmie*²⁹.

Kiedy indziej krytyka polityczna była jedynie pozorowana. Ciekawym przykładem jest musical *Miłość z listy przebojów* Marka Nowickiego. Zrealizowany w 1984, rok po odwołaniu stanu wojennego, zawierał ledwie sygnalizowane przytyki wobec władzy. *Władza napada na ludzi* – mówi główny bohater. Na zdjęciach widać m.in. Jerzego Markuszewskiego, internowanego w stanie wojennym, a w czasie realizacji filmu współpracującego z podziemną Solidarnością. Celnicy na lotnisku śpiewają, tańczą, a w bagażu jednej z pasażerek znajdują nielegalny w ówczesnej Polsce numer paryskiej „Kultury”. Podczas występów objaz-

dowych podrzędnego teatryku na scenie widnieje napis „40 lat PRL”. Ojciec bohatera jest funkcjonariuszem partyjnym z przypisanym atrybutem – czarną wołgą świadcząca o uprzywilejowanej pozycji. W piosenkach pojawiają się nawiązania do rzeczywistości politycznej i propagandowej lat 50., ale bardziej nostalgiczne niż próbujące rozliczyć przeszłość. Wszystko to ma podkreślać dystans wobec świata PRL, budzi jednak raczej uczucie zażenowania. Tak też *Miłość z listy przebojów* została odebrana przez krytykę³⁰.

Nie wiadomo, do kogo film był właściwie skierowany. Chcąc połączyć pokolenia, także muzycznie, w sumie nie trafiła do żadnego. Piosenka *To był okres – niech to kat*, mająca w zamierzeniu być słodko-gorzkim rozliczeniem z przeszłością, nie miała szansy trafić do młodego odbiorcy, który dwa lata wcześniej usłyszał *Autobiografię* zespołu Perfect, jedną z najważniejszych polskich piosenek dekady. *Miłość z listy przebojów* powinna być bliższa starszemu pokoleniu, ale film o pokoleniu byłych ZMP-owców zaistniałby w świadomości widzów jedynie wtedy, gdyby na ekranie pokazano nie kukły, lecz rzeczywiste linie podziałów, jakie zarysowały się między bohaterami, przesądając o różnych wyborach drogi: jeden w KOR, drugi w latach siedemdziesiątych przy dworze³¹.

W filmie tym zawodzi właściwie wszystko: pozbawiona napięcia dramaturgia, pomieszane konwencje muzyczne, niespójność stylistyczna, niedobra inscenizacja i choreografia oraz nieprzekonująca gra aktorska. Co jednak najważniejsze, pozornie odnosząc się do rzeczywistości politycznej, w gruncie rzeczy osłabiał jej znaczenie, krytykując życie w PRL, tak naprawdę stanowił jego pochwałę. Próbując wykorzystać popularność ówczesnej muzyki rockowej, dowodził jedynie, że do filmów z lat 80., w których była jednym z głównych bohaterów, problemy społeczne i polityczne prawie w ogóle nie docierały³².

Pozornie ostra krytyka władzy znalazła się także w komedii Józefa Gębskiego *Smażalnia story* (1984). Dwóch muzyków przez przypadek zostaje wziętych za redaktorów z telewizji, więc miejscowi notable robią wszystko, żeby ich przekreślić nie wyszły na jaw. Ponieważ akcja rozgrywała się w stanie wojennym, podczas kolaudacji podkreślano, że jest to pierwszy film o tym okresie i zastanawiano się, czy można mówić o tym w taki sposób. Swoje wątpliwości wyrażał między innymi Bogumił Drozdowski: *Chodziło reżyserowi o to, że w czasie stanu wojennego kacyki terenowe były przestraszone i to była prawda, ale nie wyobrażam sobie, aby w tym okresie, kiedy działały ekipy wojskowe, organizowano tego rodzaju biby, a zarazem jest rzeczą wręcz nieprawdopodobną, aby aż takie wrażenie zrobił przyjazd dwóch facetów z telewizji*³³.

Film można by odebrać zupełnie inaczej, gdyby dotyczył poprzedniego okresu. Drozdowski dokonywał więc przy okazji oceny poprzedniej władzy, mówiąc, iż takie sceny mogłyby rozgrywać się w latach 70. Podkreślał bezradność i nieumiejętność dostrzegania problemu władzy na prowincji przez Gierka, a może cynizm jego ekipy³⁴. Mimo zabiegów obecnej władzy nie wszystkie negatywne skutki tamtych lat, także w odniesieniu aparatu władzy, udało się usunąć. Tak też odczytywano ten film (w tym kontekście warto przypomnieć, że scenariusz powstał już pod koniec lat 70., ale nie został wówczas dopuszczony do realizacji). Widać to wyraźnie w wypowiedzi przewodniczącego komisji Stanisława Goszczurnego: (...) *co prawda celem scenariusza było uderzenie w warstwę władzy, która jest najtrwalsza, która do dzisiaj pozostała w terenie i która działa niezgodnie z normami*

społecznymi i dlatego właśnie w taki sposób ustawione zostało zakończenie tego filmu i nas jako zainteresowanych tematyką filmów właśnie te sprawy zainteresowały. Wiadomo, że nastąpiły ogromne zmiany na stanowiskach pierwszych sekretarzy Komitetów Wojewódzkich Partii, ale na szczeblach gminnych ci sekretarze się trzymają, mają się bardzo dobrze nadal i dlatego wydawało nam się w Naczelnym Zarządzie Kinematografii, że będzie rzeczą ze wszech miar potrzebną i pożyteczną wskazanie na takie przypadki³⁵.

Fragment ten dowodzi ponadto, że krytyka władzy w filmie była dopuszczalna, musiała jednak dotyczyć jej niższych szczebli. Zarzuty te nie dotyczyły szczebla centralnego, na którym dominuje niekłamana troska o kraj. W zakończeniu, o którym wspominał Goszczurny, do miasteczka przyjeżdżają żołnierze i zaprowadzają porządek, nacelnik zostaje ukarany, a ekipa prawdziwych dziennikarzy będzie informowała, jak w Polsce jest naprawdę. *A więc – pisała Dorota Skotarczak – porządki stanu wojennego przynoszą skutki. Wojsko radzi sobie świetnie z wszelkimi nadużyciami i zaprowadza ład na prowincji. Wszystko, co złe zostanie usunięte. W ten sposób „Smażalnia stary” dowodzi słuszności wprowadzenia stanu wojennego*³⁶.

Z pewnością nie stanowiła krytyki władzy. Znowu jednak to raczej nie z tego powodu odrzucili ją widzowie. Spragnieni kina rozrywkowego chętnie chodzili zarówno na filmy jednoznacznie polityczne, pozbawione tego kontekstu, jak i te, które można było odczytywać w opozycji do kultury oficjalnej. Jeśli coś im przeszkadzało, to przede wszystkim nieudolne realizowanie reguł gatunkowych i formuły kultury popularnej.

Nie ulega wątpliwości, że kino popularne lat 80. było polityczne w takim samym stopniu jak cała ówczesna kinematografia polska. Nie trudno też dostrzec, że na konteksty polityczne zwracali uwagę przede wszystkim członkowie komisji kolaudacyjnych, niekiedy recenzenci. Dla widzów większość tych rozważań nie miała większego znaczenia. Warto natomiast podkreślić, że sposób odczytania politycznych kontekstów kina popularnego zależał w dużej mierze nie od samego filmu, ale odbiorców, którzy zgodnie ze swoimi kompetencjami, doświadczeniem i przekonaniem konstruowali jego sensy i znaczenia.

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

¹ Zob. D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 273.

² K. Kornacki, *Polskie Kino Nowej Przygody*, w: J. Szyłak i in., *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011, s. 82.

³ Por. tamże.

⁴ *Aktualne problemy kinematografii* (materiały na posiedzenie Komisji Kultury KC – 14 stycznia 1985), w: Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, Komitet Centralny, Wydział Kultury, sygn. LVI-1708, k. 3.

⁵ *Referat Wydziału Kultury KC PZPR na ogólnopolską naradę filmowców partyjnych*

(2.XII.1983 r.), w: AAN, Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, Komitet Centralny, Wydział Kultury, sygn. LVI-1692, k. 3-4. Referat wygłosił Henryk Ziętek, zastępca kierownika Wydziału.

⁶ Tamże, k. 17.

⁷ Oczekiwania i przekonania kolaudantów niekoniecznie pokrywały się z późniejszym odbiorem filmu. Uczestnicy kolaudacji nakręconego w koprodukcji polsko-amerykańskiej *Białego smoka* Jerzego Domaradzkiego i Janusza Morgensterna gotowi byli przymknąć oko na jego niedoskonałości, chodziło bowiem o zyski zarówno ze współpracy z Ameryka-

- nami, jak i wpływy z kin. Te pierwsze okazały się bardzo nikle, a nieudolnie zrealizowany film nie został dobrze przyjęty przez widzów, znających już najlepsze osiągnięcia kina hollywoodzkiego. W ciągu pół roku miał nieco ponad 405 tys. widzów. W tym czasie inny film przeznaczony dla młodego widza, *Cudowne dziecko* Waldemara Dzikięgo, miał ponad 2,7 mln widzów, przy krótszym czasie wyświetlania, ale znacznie większej średniej widzów na seans. Lepiej zostały przyjęte *Przyjaciel wesołego diabła* czy *ESD, Pierścień i róża, Pan Samochodzik i niesamowity dwór*, by wymienić jedynie filmy dla dzieci i młodzieży. Z drugiej strony bywało i tak, że filmy popularne, negatywnie ocenione podczas kolaudacji, miały bardzo dobrą frekwencję. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów jest *Sprawa się rypla* (1984) Janusza Kidawy – fatalnie oceniona, miała prawie 600 tys. widzów, zajmując w 1985 roku 6. miejsce wśród najchętniej oglądanych polskich filmów.
- ⁸ Pytanie to zadał Jerzy Domaradzki podczas kolaudacji *Sprawa się rypla*. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 2 października 1984 r.*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audio-wizualnego (dalej: AFINA), sygn. A-344, poz. 377, k. 4.
- ⁹ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 12 sierpnia 1986 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 505, k. 6.
- ¹⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, odbytego w dniu 11 września 1984 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 374, k.2,3.
- ¹¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 12 sierpnia 1986 r.*, k. 5.
- ¹² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 maja 1985 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 399, k. 5.
- ¹³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 19 lutego 1988 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 551, k. 4.
- ¹⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 sierpnia 1983 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 334, k. 8.
- ¹⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 19 lutego 1986 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 427, k. 4-5.
- ¹⁶ Tamże, k. 10-11.
- ¹⁷ Por. M. Malatyńska, „*Złoty pociąg*”, „Echo Krakowa” 1987, nr 50.
- ¹⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 5 czerwca 1986 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 438, k. 3.
- ¹⁹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 19 marca 1985 r.*, AFINA, A-344, poz. 392, k. 6-8. Chodziło o Jana Rybkowskiego i Jerzego Bossaka.
- ²⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 14 czerwca 1983 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 331, k. 4.
- ²¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18 listopada 1985 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 419, k. 3.
- ²² Tamże, k. 7.
- ²³ J. Majewski, *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*, Warszawa 2006, s. 332. Zob. też T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Kraków 2015, s. 551.
- ²⁴ Warto też dodać, że w serialu Barei pojawia się niemalże wprost odniesienie do Adama Michnika, jednego z najbardziej znanych opozycjonistów.
- ²⁵ D. Skotarczak, dz. cyt., s. 223.
- ²⁶ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 19 marca 1982 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 291, k. 9.
- ²⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 21 grudnia 1982 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 320, k. 3.
- ²⁸ Tamże, k. 8.
- ²⁹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29 kwietnia 1981 r.*, (Anna szuka wampira), AFN, sygn. A-344, poz. 264, k. 6.
- ³⁰ Por. K. Mętrak, *Bajo bongo*, „Film” 1985, nr 34, s. 11.
- ³¹ R. M. Groński, *Nienawiść z listy przebojów*, „Polityka” 1985, nr 37.
- ³² Zob. J. Szczytkowska, „*Janek, chodź zagramy im rocka...*”, w: *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2011.
- ³³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10 lutego 1984 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 356, k. 9.
- ³⁴ Tamże, k. 10.
- ³⁵ Tamże, k. 12.
- ³⁶ D. Skotarczak, dz. cyt., s. 254.