

# Muzykol – kulturowa metafora PRL

PIOTR FORTUNA

Film *Hallo Szpicbródka* (reż. Janusz Rzeszewski, 1978) był co najmniej trzecim pierwszym polskim musicaliem<sup>1</sup>. Jedenaście lat wcześniej tym samym tytułem uhonorowano *Małżeństwo z rozsądku* (reż. Stanisław Bareja, 1967)<sup>2</sup> oraz *Mocne uderzenie* (reż. Jerzy Passendorfer, 1967)<sup>3</sup>, a do połowy lat 70. jeszcze kilka innych komedii z elementami wokalnie-tanecznymi uznano u nas za realizację albo nieco skromniej próbę realizacji gatunku.

Niejasność w tej materii pokazuje, że kino PRL znajdowało się wiecznie w ćwierć drogi do musicalu<sup>4</sup>, że musical z prawdziwego zdarzenia stanowił cel równie pożądany, jak nieosiągalny. Oba uważam za interesujące. Po pierwsze: dlaczego podejmowano się realizacji gatunku swoistego dla kultury amerykańskiej, który nie miał w naszym kraju żadnych tradycji?<sup>5</sup> Po drugie: dlaczego te usiłowania nie dawały zadowalających rezultatów, zamiast musicali przynosząc jedynie filmy musicalopodobne, *żalodne „West Side Story” dla ubogich*<sup>6</sup>?

W tej sytuacji określenie „peerelowski musical” sprawia wrażenie skrojonego na wyrost. Zamiast niego będę używał terminu „muzykol”<sup>7</sup>, który zawiera element swojskości i przy okazji podsuwa myśl o istnieniu polskiej odmiany gatunkowej. Ponadto ta kłująca w uszy nazwa zachowuje coś z nieporadności analizowanych przeze mnie filmów, stanowi zapowiedź deformacji niedosiężnego ideału. Umysławia, że spolszczenie gatunku musi być zarazem jego zniekształceniem.

Jak pisze Jack Shadoian, *gatunki filmowe są kulturowymi metaforami i psychicznymi zwierciadłami (...) każdy z nich oferuje w mniejszym lub większym stopniu wgląd w życie, jakie prowadzimy, chcielibyśmy lub powinniśmy prowadzić*<sup>8</sup>. A przecież zwierciadło nie jest wykończonym portretem – przeniesione w nowe miejsce zacznie pokazywać co innego.

Według Ricka Altmana celem kina gatunków jest ustanowienie harmonii między członkami społeczeństwa przez symboliczne rozwiązanie konfliktów typowych dla danej zbiorowości<sup>9</sup>. Z jednej strony filmy należące do tego nurtu pozwalają przeżywać zakazane emocje, z drugiej – czynią to w ustalonych ramach instytucjonalnych, najczęściej osądzając represjonowane wartości. Widzowie czerpią z oglądania podwójną przyjemność: ekscytację związaną z przekraczania tabu oraz komfort psychiczny wynikający z zachowania normatywnego *status quo*<sup>10</sup>.

Zdaniem Altmana amerykański musical wyraża sprzeczność między potrzebą rozrywki a purytańskim etosem pracy. Modelowym rozwiązaniem tego konfliktu jest podgatunek widowiskowy, który przedstawia przygotowania do scenicznego *show*. Z jednej strony gloryfikuje zabawę, z drugiej – każe ją okupić ogromnym wysiłkiem w postaci wyczerpujących prób, stanowiących bezwzględny warunek

sukcesu. Ten sam problem zostaje rozpisany na postawy życiowe bohaterów, które odzwierciedlają ambiwalencję ról społecznych przypisanych każdej płci. Najczęściej kobieta uosabia wartości takie, jak obowiązkowość, wierność i stabilizacja, podczas gdy mężczyzna ucieleśnia pragnienie nieskrępowanej swobody oraz zdolność do czerpania radości z życia<sup>11</sup>. Wraz z rozwojem romantycznej relacji ona uczy go pracowitości, on zaś odkrywa przed partnerką przyjemności płynące z rozrywki. Wprawdzie podział ról podlega czasem odwróceniu, ale samo napięcie między tymi przeciwstawnymi siłami należy do istoty amerykańskiego musicalu<sup>12</sup>.

W artykule *A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre*<sup>13</sup> z 1984 r. oraz w wydanej pięć lat później książce *The American Film Musical* Altman rozwija swoją koncepcję, wprowadzając podejście semantyczno-syntaktyczne, stanowiące syntezę dwóch rozłącznych do tej pory perspektyw badawczych. *Podejście semantyczne eksponuje elementy, z których jest zbudowany gatunek, podczas gdy spojrzenie syntaktyczne uprzywilejowuje struktury, w które są one układane*<sup>14</sup>.

Altman wyróżnia po pięć cech semantycznych i syntaktycznych musicalu. Z semantycznego punktu widzenia musical jest (1) filmem narracyjnym, (2) pełnometrażowym, (3) opowiada historię dwojga zakochanych, (4) łączy muzykę diegetyczną oraz dialogi mówione, a także (5) taniec i realistyczną grę aktorską<sup>15</sup>. Natomiast pod względem syntaktycznym charakteryzuje się (1) narracją dwuogni-skową, opartą na paralelizmie elementów męskich i żeńskich, (2) korelacją pomiędzy romantycznym uczuciem a życiowym powodzeniem, (3) wykorzystaniem muzyki i tańca jako ekspresji osobistej lub wspólnotowej radości, (4) ciągłością pomiędzy realizmem i rytmiczną stylizacją, dialogiem i muzyką, (5) odwracalnością tradycyjnej relacji pierwszeństwa obrazu przed dźwiękiem<sup>16</sup>. Przede wszystkim zaś, jak pisze Altman, w musicalu to para jest fabułą, struktura filmu opiera się bowiem na ciągu przeciwstawię elementów męskich i żeńskich, a każde solo znajduje dopełnienie w romantycznym duecie<sup>17</sup>.

Właściwości syntaktyczne danego gatunku wynikają z uporządkowania elementów semantycznych w znaczenia funkcjonalne dla społeczeństwa oraz służące pewnym celom ideologicznym<sup>18</sup>. Dlatego określając materiał badawczy, wziąłem pod uwagę wyłącznie kryteria semantyczne – po filmach wyprodukowanych w PRL-u nie należy przecież spodziewać się struktury wyrażającej amerykańskie wartości oraz interesy Hollywood. Staram się natomiast zaobserwować, jak te same bądź podobne elementy semantyczne układają się w całkiem odmienne konfiguracje. Pożądanym rezultatem moich analiz byłoby więc uchwycenie charakterystycznej składni muzykolu, dającej się odczytać jako psychiczne zwierciadło i kulturowa metafora PRL-u.

Spośród komedii muzycznych powstałych w Polsce Ludowej<sup>19</sup> udało mi się wyodrębnić siedem pełnometrażowych filmów narracyjnych, które zawierają muzykę diegetyczną i elementy tańca, a zarazem opowiadają historię pary zakochanych. Są to: *Przygoda na Mariensztacie* (reż. Leopold Buczkowski, 1954), *Żona dla Australijczyka* (reż. Stanisław Bareja, 1964), *Małżeństwo z rozsądku* (reż. Stanisław Bareja, 1966), *Mocne uderzenie* (reż. Jerzy Passendorfer, 1966), *Przygoda z piosenką* (reż. Stanisław Bareja, 1968), *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (reż. Janusz Rzeszewski i Mieczysław Jahoda, 1978) oraz *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* (reż. Janusz Rzeszewski, 1983).

Niektóre peerelowskie realizacje nawiązują wprost do najlepszych tradycji gatunku. Mam tu na myśli przede wszystkim choreografię scen zbiorowych (wyobrażonej bójki Andrzeja i zabawy weselnej w *Malżeństwie z rozsądku* oraz większości układów tanecznych w *Mocnym uderzeniu*), dla których źródłem inspiracji bez wątpienia była *West Side Story* (reż. Robert Wise, 1961). Ponadto występ impresaria Drybka w *Przygodzie z piosenką* zdaje się wariacją na temat popisów Freda Astaira z filmu *Royal Wedding* (reż. Stanley Donen, 1951)<sup>20</sup>. W *Malżeństwie z rozsądku* taniec Daniela Olbrychskiego momentami przywodzi na myśl styl Gene'a Kelly'ego, natomiast w sposobie filmowania zabawy weselnej można odnaleźć dalekie echa rozwiązań Busby'ego Berkeleya.

Niewątpliwie muzykole naśladowują wzory amerykańskie, ale wzory te postrzegano u nas bardzo powierzchownie – jako zawierające wątlą, czysto pretekstową „fabułkę”, której jedynym zadaniem jest łączenie efektownych numerów wokalnotanecznych. Prawdopodobnie Polacy widzieli w musicalach dokładnie tyle, ile byli w stanie uchwycić. Zacerpnęli zza oceanu elementy semantyczne: śpiew, taniec, światła sceny oraz *love story*; postaci giralasek, tancerzy, piosenkarek i impresariów. Jednak syntaktyczne uporządkowanie tych komponentów okazuje się zupełnie inne – swoiste, niezgodne z duchem musicalu. Chociaż akcja większości muzykole rozgrywa się w świecie show-biznesu, to włączenie spektaklu w tok narracji nie stanowi tu pretekstu do ukazania pracy jako wartości nadrzędnej, nieodzownej nawet w pozornie beztroskim świecie rozrywki<sup>21</sup>. Przygotowania do występów scenicznych są pokazywane niezmiernie rzadko i w niczym nie przypominają morderczego wysiłku girls z *Ulicy szaleństw* (reż. Lloyd Bacon, 1933). Brakuje potu, kontuzji, omdleń czy choćby przyspieszonego oddechu; chwil zwątpienia, obaw o końcowy efekt oraz związanego z tym rygoru ćwiczeń. Źródła estradowego sukcesu bywają różne, jednak niewiele mają wspólnego z wymagającą i sumienną pracą. Analogicznie nie mamy tu również do czynienia z gloryfikacją rozrywki. Inaczej niż w musicalach amerykańskich, na ogół nie jesteśmy włączani do zabawy. Albo kamera dystansuje nas od wewnątrzfilmowej widowni (jak w *Mocnym uderzeniu*), albo każe nam utożsamiać się z publicznością, która wierci się, ziewa, rozmawia czy milczy znudzona, pokornie przyjmując to, czym ją uraczono. Nawet gdy widzowie oklaskują artystów (jak w przypadku premierowego występu Lizy w *Latach dwudziestych, latach trzydziestych* czy koncertu Suzanne w *Przygodzie z piosenką*), to mimika wyraźnie przeczy gestom, odwzorowując charakterystyczny dla PRL-u rozdział między sferą publiczną, podporządkowaną niechcianej władzy, a prywatną, zezwalającą na autentyczne myśli i odczucia. Doskonale widać, że w przeciwieństwie do Hollywood peerelowski przemysł rozrywkowy nie musiał zabiegać o widza, był bowiem względnie niezależny od zadowolenia publiczności, zajmującego odległe miejsce na liście potrzeb do zaspokojenia (daleko za satysfakcją władzy i samych twórców).

Konstytutywny dla musicalu dualizm pracy i rozrywki to wytwór etyki protestanckiej, stanowiącej aksjologiczną podszewkę amerykańskiego kapitalizmu. Za muzykolem stała odmienna tradycja kulturowa. Decydującą rolę w życiu polskiego społeczeństwa odgrywa katolicyzm utrwalający zupełnie inne wzory postępowania. Jak pisał Kenneth Ewart Boulding: (...) *religia protestancka ma charakter bezpośredni. To oznacza, że odpowiedzialność jednostki za jej życie religijne i zbawienie nie realizuje się za pośrednictwem księdza czy nakazanych czynności obrzędowych.*

(...) *Protestantyzm jest wolną inicjatywą w religii, w przeciwstawieniu do zorganizowanego kolektywizmu Kościoła katolickiego* <sup>22</sup>.

Również w sferze ekonomii Polska stroniła od wolnej inicjatywy. Na rozkwit kapitalizmu w zachodniej Europie I Rzeczpospolita odpowiedziała wzmocnieniem mechanizmów gospodarki folwarczno-pańszczyźnianej, która gwarantowała polskiej szlachcie stałe zyski przy minimalnym wysiłku. Mieszczaństwo – klasa będąca nośnikiem kapitalizmu – było słabe i nieliczne, w związku z czym polska mentalność jeszcze długo po upadku I Rzeczpospolitej była kształtowana przez kulturę szlachecką i jak pisze Maria Żmigrodzka, nawet franklinizm był u nas *zabarwiony sarmackim sosem* <sup>23</sup>. Dlatego cechą charakterystyczną rodzimej klasy średniej była niechęć do przedsiębiorczości, m.in. preferowano konsumpcję oraz tezauryzację w stosunku do akumulacji środków i przeznaczania ich na inwestycje <sup>24</sup>. W czasie II wojny światowej stosunek moralny do pracy uległ dalszej degradacji, co w sposób niezwykle przenikliwy opisał Kazimierz Wyka jako rys *gospodarki wyłączonej moralnie ze wspólnoty* <sup>25</sup>.

Polskie społeczeństwo było więc odpowiednio przygotowane na przyjęcie wynaturzeń peerelowskiej ekonomii: obciążone kulturowo i psychologicznie, upośledzone wieloletnią tradycją i zdemoralizowane świeżym doświadczeniem wojny. W dodatku nowy system na ogół utrzymywał negatywne wzory. Centralnie sterowana gospodarka w dużej mierze odtwarzała struktury pańszczyźniane, z sekretarzami w roli „dobrych gospodarzy” doglądających przedsiębiorstw jak folwarków. Z jednej strony zapewniała opiekę socjalną pracownikom, z drugiej zaś oferowała bardzo niskie wynagrodzenia, na granicy wyzysku. Przede wszystkim jednak w powojennej Polsce na stałe zanegowano związek pomiędzy zaangażowaniem zawodowym a życiowym powodzeniem jednostki. W tej sytuacji etos pracy tylko by przeszkadzał osobistej zaradności. Jak pisze Iwona Kurz, *popularne powiedzenie „czy się stoi, czy się leży, dwa tysiące się należy” pokazywało związek między pracą a płacą, a właściwie brak związku: płace określała siatka płac oparta na siatce etatów, a sposób wykonywania obowiązków był już drugorzędny* <sup>26</sup>.

Nie powinno więc dziwić, że większość muzykoli tylko na najbardziej powierzchownym poziomie realizuje założenia modelu widowiskowego. Praca i rozrywka nie tworzą tu pary przeciwieństw, a w konsekwencji nie mogą stanowić siły napędowej akcji ani podstawy dla przekazu ideologicznego. W *Przygodzie z piosenką* przygotowania do występu zostają pominięte, zresztą kariera na scenie okazuje się zajęciem mało atrakcyjnym, niemogącym się równać ze studiami na wydziale chemii. W *Latach dwudziestych, latach trzydziestych* wysiłki dyrektora rewii nie koncentrują się na dążeniu do sukcesu, ale na mozolnych próbach doprowadzenia teatru do bankructwa. Co więcej, nie mamy tu do czynienia z narracją *à rebours*, ponieważ żmudna praca, polegająca przede wszystkim na bezmyślnym szastaniu cudzymi pieniędzmi, nie przynosi zamierzonego rezultatu i wbrew wszelkiej logice widowisko zyskuje przychylność publiczności. Aktorzy wprawdzie biorą udział w mniej lub bardziej wymagających przygotowaniach, ale najlepszym tancerzem i tak okazuje się bokser, który trafił na próbę przez przypadek. Podobnie w filmie *Hallo Szpicbródka* najzdolniejszym choreografem, pianistą i autorem piosenek jest tytułowy kasjarsz, potrafiący od ręki poprawić pełne mankamentów przedstawienie. W obu przypadkach kluczem do sukcesu nie jest ciężka, systematyczna praca, lecz samorodny talent. Większe znaczenie niż szlifowanie umiejętności miewa również

przebiegłość albo rozmaite układy, najlepiej romans z jakimś decydem (Liza z *Lat dwudziestych, lat trzydziestych*, a także Anita i Vera Patroni w *Hallo Szpicbródka*). W *Mocnym uderzeniu* główny bohater, podszywający się pod bigbitowego piosenkarza Johnny'ego Tomalę, robi furorę, mimo że niezdarnie się porusza, nie umie grać na gitarze ani śpiewać. Wreszcie w *Żonie dla Australijczyka* podziwiamy przyrodzoną perfekcję Zespołu Mazowsze, którego jedyna próba, zaprezentowana zresztą w ostatniej scenie filmu, niczym się nie różni od oficjalnego występu. W tym przypadku to „mistrz czyni trening”, nie na odwrót.

Symptomatyczne, że muzykole dzielą się na filmy poruszające tematykę pracy (*Przygoda na Mariensztacie*, *Małżeństwo z rozsądku*) oraz rozgrywane się w świecie show-biznesu (pozostałe pięć tytułów). Te elementy prawie nie współwystępują, co stanowi przecież rys charakterystyczny musicalu amerykańskiego. O ile musical mówi: „w królestwie rozrywki praca jest niezbędna”, to muzykol głosi coś przeciwnego: „tam, gdzie ludzie zajmują się rozrywką, praca nie jest już potrzebna”. Zatem sukces nie zostaje tu skojarzony z przyczyną, lecz ze skutkiem; nie jest ukoronowaniem wysiłków, a tylko okazją do konsumpcji.

Takie rozłożenie akcentów wynika z różnicy między reżimem komunistycznym, ufundowanym na porządku produkcyjnym, oraz systemem kapitalistycznym, zbudowanym wokół gospodarki konsumpcyjnej<sup>27</sup>. Symetria tego zestawienia jest pozorna. Ekonomia oparta na spożyciu napędza także wysiłek wytwórczy, służący jej za środek, podczas gdy gospodarka skoncentrowana na produkcji traktuje konsumpcję jako naddatek, obietnicę, której może nie dotrzymać. W konsekwencji *homo sovieticus* nie dostrzega sensu w wysiłku produkcyjnym, niegwarantującym mu przecież satysfakcji, natomiast chronicznie tęskni za konsumpcją.

W muzykolach mamy do czynienia z daleko posuniętą niezależnością tych dwóch elementów, charakterystycznym dla PRL-u *stylem pracowniczego nonszalancji sprzecznym z aspiracjami cywilizacyjnymi*<sup>28</sup>. Polska Ludowa zapewniała obywatelom poczucie bezpieczeństwa wynikające z pomocy socjalnej oraz powszechnej dostępności pracy, ale w zamian hamowała ich dążenia do dostatku<sup>29</sup>. Tymczasem w *fizjonomii społecznej bardziej znamienne jest to, co budzi napięcie, niż to, co odpręża*<sup>30</sup>; do wygód przyzwyczajamy się o wiele łatwiej niż do utrapień. Stąd swoista amnezja dotycząca roli pracy łączy się w muzykolu z nadreprezentacją obrazów dobrobytu. Obywatel PRL nie zamierzał bowiem rezygnować ze swoich przywilejów, a zarazem z zazdrością oglądał się na zamożniejsze kraje zachodniej Europy i zgodnie z naturą pragnienia kierował afektu ku rzeczom, których nie posiadał.

Wobec tego muzykole spełniały zadania kompensacyjne, polegające na *realizacji pragnień poprzez życzeniową transpozycję obrazów świata*<sup>31</sup>. Ich najbardziej uderzająca cecha, czyli nagromadzenie dóbr niedostępnych dla większości obywateli, miała źródło w rynkowych brakach, za które odpowiadała centralnie sterowana „gospodarka niedoboru”. Nieprzypadkowo żaden z analizowanych przeze mnie filmów nie powstał w okresie Gierkowskiego boomu, wciśniętego pomiędzy *Przygodę z piosenką* (1969) i *Hallo Szpicbródka* (1978). A przecież właśnie wtedy realizacja tych widowiskowych produkcji byłaby najłatwiejsza, zaś kreowana przez nie wizja rzeczywistości – najbliższa doświadczeniom widza. Najwyraźniej w czasach dosytku muzykol nie był Polakom potrzebny.

Zastosowanie formuły musicalu stanowiło dogodny sposób na symboliczne spełnienie pragnienia konsumpcji. Po pierwsze, podwójna (bo przysługująca za-



równie komediom, jak i filmom muzycznym) *licentia poetica* usprawiedliwiła upiększenie rzeczywistości. Po drugie, osadzenie akcji w środowisku artystycznym stanowiło pretekst do prezentowania dóbr luksusowych. Przekonanie o uprzywilejowaniu osób związanych ze sztuką zbiegało się tu z hermetycznym charakterem tej grupy, pozostawiającym duże pole fantazji widza. Wreszcie spektakularność musicalu sprawiała, że sam obraz filmowy mógł się stać imitacją zachodniego stylu życia, polską namiastką kinematograficznej potęgi Hollywood.

### Strategie muzykolu

*To jest zaangażowana piosenka* – z przekonaniem stwierdza bohater *Rejsu o Historii jednej znajomości*. Wobec niedowierzania Kaowca dopowiada: *No bo tą piosenkę trzeba poprzeć jakimś wstępem, że dzieje się w Grecji albo w Portugalii, gdzie niestety nie ma mowy o miłości*. Instruktor ugina się pod tak trzeźwym argumentem i w rezultacie utwór Czerwonych Gitar zostaje włączony do programu rozrywkowo-artystycznego ku czci kapitana statku.

Gdy potraktujemy *Rejs* jako metaforę Polski Ludowej, kapitan okaże się uobicieniem władzy, zaś Kaowiec – ucieleśnieniem instytucji kultury usiłujących tę władzę zadowolić. W tym także kinematografii, która wymagała ideologicznego kontekstu do uzasadnienia przyjemności płynącej z rozrywki. Nieprzypadkowo przywołana w filmie teza, że miłość nie jest możliwa poza socjalizmem, trafnie oddaje przesłanie większości muzykolu. Musimy jednak pamiętać, że strategie propagandowe podlegały zmianom pod wpływem sytuacji politycznej, w związku z czym *Przygoda na Mariensztacie* (1954) różni się radykalnie od *Lat dwudziestych, lat trzydziestych* (1984). Pierwszy z tych filmów jest jednoznaczną apologią systemu, drugi zaś odrealnioną fantazją o życiu „poza”. W połowie dystansu między tymi biegunami znajdują się muzykole lat 60., utwory najbardziej paradoksalne, próbujące osiągnąć równowagę pomiędzy propagandą a kompensacją, między potrzebami władzy a pragnieniami widzów.

Taka sytuacja przypomina Altmanowski dualizm wartości kulturowych i kontrkulturowych, jednak w kinematografii PRL-u ideologia oddziałuje w sposób bardziej bezpośredni niż w klasycznym kinie amerykańskim. Nie występuje pod postacią zinternalizowanego wzoru kultury, ale odgórnie wdrażanego systemu wartości. Opozycja „jednostka – społeczeństwo” ustępuje więc miejsca dychotomii „jednostka – władza”. Różnica jest zasadnicza: o ile modelowy odbiorca jest częścią społeczeństwa, o tyle nie należy do elit władzy. W PRL-u kompromis między ideologią a pragnieniem nie dostarcza widzom podwójnej satysfakcji, lecz próbuje zadowolić dwie odrębne, antagonistycznie nastawione grupy obywateli.

Podkreśla to Stanisław Barańczak, porównując kulturę masową Polski Ludowej do konia między dwoma wozami ustawionymi dyszlami do siebie<sup>32</sup>. Wychodzi od spostrzeżenia, że struktura społeczna w PRL przesądza o zapotrzebowaniu obywateli na kulturę masową jako źródło rozrywki, wzorców osobowych oraz podstawowych doznań estetycznych. Następnie zauważa, że władza komunistyczna dysponująca wszystkimi środkami masowego przekazu dąży do całkowitej kontroli nad życiem Polaków. Wreszcie wskazuje na wzajemną nieufność władzy i obywateli. Rządzący i rządzoni chcą używać kultury do co najmniej rozbieżnych, a najczęściej przeciwnych celów. Zdaniem Barańczaka jedy-

nym rozwiązaniem tego paradoksu jest indoktrynacja za pośrednictwem sprawiających przyjemność i pozornie neutralnych wytworów kultury<sup>33</sup>. Zastosowanie formuły musicalu w kinematografii PRL-u jawi się więc jako zabieg maskujący, mający na celu uatrakcyjnienie zideologizowanego produktu sztuki masowej.

Musical jest gatunkiem szczególnie predestynowanym do celów propagandowych ze względu na właściwości podstawowych komponentów. Muzyka burzy dystans i pobudza emocjonalne wzory zachowania, jednocześnie osłabiając zdolność krytycznego myślenia<sup>34</sup>. Podobnie taniec, dzięki płynności i rytmiczności, może wprowadzać widza w stan odprężenia oraz szczególnej podatności na perswazję<sup>35</sup>. Natomiast cechy charakterystyczne dla muzyki popularnej, takie jak wąski repertuar dźwięków, niewielkie odstępstwa od toniki oraz częste powtórzenia, przekładają się na poczucie bezpieczeństwa oraz łatwą przyjemność dzięki natychmiastowemu zaspokojeniu oczekiwań<sup>36</sup>. Podobne efekty gwarantuje percepcja tańca, o ile jest wykonywany w ramach określonego stylu pozwalającego przewidywać kolejne ruchy<sup>37</sup>. Zatem komfort i uśpiona czujność definiują stan psychiczny odbiorcy musicalu. Nie bez powodu kolejne muzykole powstawały w latach zaostrzonej kontroli władzy nad kinematografią.

Nawiązując do psychoanalitycznych inspiracji obecnych w myśli Altmana, można by powiedzieć, że klasyczny musical dąży do integracji skonfliktowanych sfer ludzkiej psychiki. Próbuje pogodzić ze sobą dwa rodzaje pragnień: apodyktyczne, „ojcowskie” prawo oraz zakazaną, „matczyną” przyjemność. Tymczasem w PRL-u prawo nie ma ojcowskiego autorytetu i co za tym idzie przestrzeganie go nie przynosi obywatelom satysfakcji. Dlatego w muzykolach niemożliwy jest analogiczny kompromis między porządkiem symbolicznym a tym, co zostaje przez niego wyparte. Zarazem jednak peerelowska kinematografia jest pod kontrolą niechcianej władzy, więc w miarę możliwości przechyla szalę na stronę oficjalnej ideologii. W związku z tym wypracowuje – czy może lepiej: kolejno wypróbuje – trzy różne strategie.

Pierwszą z nich można by nazwać „zaprzeczeniem”. Zgodnie z wizją świata przedstawioną w *Przygodzie na Mariensztacie* oraz *Zonie dla Australijczyka* problem niekompletności porządku symbolicznego w ogóle nie istnieje. Życie w socjalizmie ma idylliczny charakter, a państwo zapewnia obywatelom wszystko, czego tylko mogliby zapragnąć. Dlatego zanim bohaterowie zdążą pomyśleć o śniadaniu, już przybywa dostawca z koszem delikatesów. *Ale ja nie mam kartek, no... tych talonów na jedzenie* – mówi Robert. W odpowiedzi słyszy: *Facet nie z tej ziemi, jak Boga kocham! (...). Aaa, z Australii. Zapłacone, zapłacone*. Wyłącznie kosmita, ewentualnie przybysz z antypodów mógłby pomyśleć, że w Polsce Ludowej występują jakiegokolwiek trudności aprowizacyjne.

Drugi mechanizm obronny dałoby się określić jako „wyparcie”. W muzykolach z drugiej połowy lat 60. kontrkulturowe pragnienia zostają powiązane z przeciwnikiem ideologicznym i napiętnowane. Za dolary można wprawdzie kupić pewne dobra materialne, ale to przecież „śmierdząca waluta”. Zresztą w *Małżeństwie z rozsądku* amerykańskie pieniądze śmierdzą w sposób dosłowny: wykopane z ziemi, zbutwiałe, muszą zostać poddane żmudnemu czyszczeniu, są nawet polewane perfumami<sup>38</sup>. Lepiej – jak mówi główny bohater filmu – „żyć powietrzem”, byle w zgodzie z socjalistycznymi wartościami.



*Przygoda na Mariensztacie*, reż. Leonard Buczkowski (1953)



Wreszcie, trzecią strategią jest „fantazjowanie”. Niezrealizowane dążenia zostają zaspokojone przez oniryczną rzeczywistość międzywojnia, która nie koliduje z codziennym doświadczeniem widzów. Muzykole Rzeszewskiego dostarczają zastępczej gratyfikacji, wyjmując pragnienie z kontekstu społecznego Polski Ludowej i przenosząc je w scenę niemożliwą: minioną i nierealną. W ten sposób fantazja zostaje unieszkodliwiona. Pokazując, jaki świat był i nie będzie, zachęca raczej do roztopienia się w nostalgii niż do działalności wyrotowej, do zasluchania w „sukni szeleście” niż do wznoszenia okrzyków buntu.

### Trójkąt jest fabułą

W niniejszym artykule skoncentruję się na analizie dwóch filmów, które skupiają najwięcej rysów charakterystycznych dla muzykoli, znajdują się bowiem gdzieś pośrodku między socrealistyczną *Przygodą na Mariensztacie* a filmami retro, w równej mierze eksponując wątki kompensacyjne i propagandowe. W pierwszych muzykolach świat przedstawiony jawi się jako kompletny, fabuła zaś, z braku lepszych osi konfliktu, kręci się wokół chwiejnych nastrojów skądinąd świetnie dobranej pary. W drugiej połowie lat 60. struktura narracyjna muzykolu zmienia się. Dotychczasową idyllę rozsadza antagonizm między socjalizmem i kapitalizmem, zarazem jednak konflikt ideologiczny wciąż jest rozgrywany inaczej niż w modelu opisanym przez Altmana. Równowaga nie zostaje tu osiągnięta przez akceptację kontrkulturowych pragnień, ale przez jeszcze silniejsze wyparcie.

Dla przykładu przyjrzyjmy się *Przygodzie z piosenką*. Gdyby Bareja naśladował strukturę klasycznego musicalu, Mariola reprezentowałaby konsumpcyjny stosunek do życia, podczas gdy Piotr uosabiałby moralną niewzruszoność socjalizmu. Ona nauczyłaby go czerpać przyjemność z konsumpcji, on zaś wpajałby jej dumę z życia w Polsce Ludowej. Jednak początkowo ani Mariola, ani Piotr nie wykazują się nastawieniem konsumpcyjnym. On jest kompozytorem, który traktuje muzykę jako środek do wyrażania ważkich treści, zdecydowanie przeciwstawiając się awangardowemu formalizmowi oraz bezrefleksyjnej rozrywce. Ona jest skromną studentką chemii, która w wolnym czasie śpiewa pogodne piosenki ku uciechu peerelowskiego ludu. Wcale nie zamierza robić kariery estradowej, z dystansem odnosi się do rewelacji Drybka na temat francuskiego dobrobytu, wygłasza nawet słuszną uwagę na temat nieuzasadnionych kompleksów wobec Zachodu. Trudno powiedzieć, czy wyjeżdża do Paryża z powodu wiary w polepszenie warunków życia (nie dostajemy informacji, by czegokolwiek jej przedtem brakowało), czy żeby zrobić na złość narzeczonemu, który nieopatrznie skrytykował jej występ (w tym przypadku problemy o zasięgu społecznym zostają sprowadzone do poziomu jednostkowej psychiki). Zarówno Mariola, jak i Piotr uosabiają siły porządku symbolicznego.

W latach 60. socjalistyczny bohater może już mieć pewne słabostki, może nawet na chwilę zbłądzić, nie może jednak być z gruntu zły, czyli otwarcie skonfliktowany z panującą ideologią. W związku z tym kontrkulturowa siła musi być reprezentowana przez zewnętrznego wroga, który w toku narracji zostanie skompromitowany i odrzucony. Do tego niezbędna jest trzecia postać. W *Przygodzie z piosenką* jest nią „sławna *vedetta* paryska” Suzanne Blanche, a w *Małżeństwie z rozsądkiem* – pochodzący z przedwojennej arystokracji Edzio. W obu przypadkach to nie para, lecz trójkąt jest fabułą.

W związku z tym w *Przygodzie z piosenką* oglądamy dwa różne duety damsko-męskie. Najpierw Piotr tańczy z Suzanne *Paryskiego walczyka*. W romantycznym upojeniu przemierza z nią Pola Marsowe i nabrzeża Sekwany, przy okazji odsłaniając przed widzem uroki francuskiej stolicy. Jednak rozpoczęta w ten sposób przygoda miłosna nie trwa długo. Chłopak przytomnieje, kiedy kochanka zabiera go na striptiz w wykonaniu Marioli. W okamgnieniu powaby Paryża, bezwzględność znanej piosenkarki i uprzedmiotawiająca logika kapitalizmu odsłaniają swoją wspólną naturę.

Podczas gdy *Paryski walczyk* kładzie nacisk na lekkość i ulotność przeżycia (jest *blahostką skrzydlatą*), duet Piotra i Marioli podkreśla trwałość oraz bezwzględność ich miłości. Zgodnie z tekstem piosenki, mają być dla siebie *wiosną (...)* w *nieprzychylnie i mroźne dni*, a także uśmiechem, który w ich *dom (...)* *na zawsze wszedł*. Tym razem tłem nie jest pocztówkowa sceneria Paryża, ale niepozorna klatka schodowa w tanim, podniszczonym pensjonacie. Wraz z rozpoczęciem utworu szare odrapane wnętrza budynku nabierają blasku i pokrywają się bielą, uzmysławiając nam, że prawdziwe uczucie potrafi przemienić dowolną ruinę w luksusowy pałac. W tym świetle tęsknoty za „miastem zakochanych” wydają się zwodnicze. Paryż oferuje być może ekscytujące, lecz krótkotrwałe romanse.

Jak dowiadujemy się z wypowiedzi impresaria, Blanche urodziła się w Polsce jako Zuzanna Białko. Przed laty stała więc przed takim samym wyborem, jak Mariola, ostatecznie jednak podjęła inną, niewłaściwą decyzję. Cóż z tego, że posiada garderobę pełną eleganckich sukni, skoro jest samotna? W jednej z ostatnich scen filmu patrzy tęsknie na odlatujący do Polski samolot. Wyjeżdżając na Zachód, wybrała kapitalistyczne „mieć” zamiast socjalistycznego „być”. Wraz z polską tożsamością utraciła nie tylko autentyczność i wrażliwość moralną, ale przede wszystkim szansę na miłość z prawdziwego zdarzenia. Mariola z kolei wyrzeka się dostatku i w zamian zyskuje szczęście u boku Piotra.

Do analogicznego happy endu prowadzi fabuła *Małżeństwa z rozsądku*. Joanna jest zakochana w Andrzejku, artyście-pięknoduchu, który potrafi *żyć powietrzem, żyć cudami*. Ich uczucie znajduje wyraz w radosnym duecie *Tak bardzo się zmienił świat*, odtańczonym w scenerii salonu meblarskiego. *Dobre, tanie, funkcjonalne* wyposażenie domu staje się namiastką przyszłego życia, pozbawionego luksusów, ale przepełnionego miłością. Krytyczny (*uwważaj, żeby nas nie zjadły rzeczy*) i ironiczny (*do pracy kąć* to kawałek podłogi przeznaczony do szorowania ścierką) pogląd na pragnienia konsumpcyjne otrzymuje wsparcie ze strony socjalistycznego przemysłu (*wiadomo, że te rzeczy się rozlecają*) oraz rynku (*to są meble z ekspozycji – nie sprzedajemy*).

Tymczasem uosobieniem tęsknot za dobrami materialnymi jest Edzio, który odpowiada podanemu przez Altmana rysopisowi musicalowego amanta: gardzi pracą, spędza życie na oddawaniu się przyjemnościom oraz ma skłonność do „kolekcjonowania kobiet”<sup>39</sup>. Numer *Miłość złe humory ma* jest nieudanym, niedopełnionym duetem. Chłopak przychodzi do Joanny, żeby namówić ją do małżeństwa „z rozsądku”, dostatniego i zarazem wolnego od bólów miłości. Chwyta dziewczynę za rękę, ona jednak nie przyłącza się do tańca, lecz trzyma adoratora na dystans, nawet nie patrząc mu w oczy. Zresztą Edzio w pewnym momencie przestaje na nią zwracać uwagę, ponieważ jest zbyt pochłonięty sobą – śpiewa do lustra, bez skrępowania napawając się własnym występem. Można w tym dostrzec aluzję wymierzoną w arystokrację jako klasę o narcystycznym



*Małżeństwo z rozsądku, reż. Stanisław Bareja (1966)*

usposobieniu, jak również wyraźny sygnał, że chłopakowi nie zależy na Joannie, a jedynie na pieniądzach jej rodziców.

W tle widzimy mieszkanie „zjedzone przez rzeczy”: pełne niepotrzebnych stoliczków, serwetek, wazonów, makatek, obrazów i innych bibelotów. Dla Edzia to zbiór poręcznych rekwizytów, dla Joanny – labirynt, w którym trudno się odnaleźć. Nic dziwnego, że dziewczyna zdecydowanie odrzuca adoratora, wraz z nim odrzucając jego arystokratyczne zepsucie. Wkrótce rezygnuje także z pieniędzy nielegalnie zgromadzonych przez rodziców oraz kupionej za nie willi, przedtem należącej zresztą do przodków Edzia. Wybiera życie autentyczne, choć „nierozsądne”, bo pozbawione wygód.

Różnice między adoratorami Joanny zostają wydobyte również za pośrednictwem choreografii. Żywiolowy taniec Andrzeja (połączony ze skakaniem przez meble i chodzeniem na rękach) przywodzi na myśl akrobaticzne popisy Gene'a Kelly'ego. To ekspresja ciała posunięta do granic możliwości, świadectwo spontaniczności i młodzieńczej energii. Inaczej prezentuje się Edzio: porusza się bez wysiłku, a jego gesty cechuje arystokratyczna obojętność<sup>40</sup>. Styl ma tutaj pierwszeństwo nad stanem ducha – wydaje się, że elegancja osłabia siły witalne i kępuje autentyczność. Szlacheckie dziedzictwo okazuje się balastem w nowoczesnych czasach, gdy *mamy już system rat*. Jest zbędnym dodatkiem, pasuje raczej do przykurzonych bibelotów niż do rzeczy *tanich i funkcjonalnych*. Podczas duetu w salonie meblarskim Edzio nagle wychyla się z wnętrza szafy na ubrania, wprost ilustrując słowa Joanny, że *w dawnych czasach wszak bywały takie gafy, że człek świata nie dostrzegał zza swej szafy*. Wydaje się groteskowo niedopasowanym elementem, jaskrawym anachronizmem, komicznym przeżytkiem poprzedniego systemu.

W *Przygodzie z piosenką* i *Małżeństwie z rozsądku* Bareja wygrywa atuty PRL-u (takie jak zrównywanie szans życiowych czy bezpieczeństwo socjalne), jednocześnie odwołując się do głęboko zakorzenionych w polskiej kulturze ideałów drobnoszlacheckiego „poprzestawania na małym” oraz inteligentckiego przedkładania wartości duchowych ponad dobra materialne<sup>41</sup>. Uwagę zwraca przy tym wykorzystanie miłości jako głównego argumentu na rzecz socjalizmu. Z punktu widzenia komunistycznej ortodoksji związek erotyczny stanowił zagrożenie dla kolektywistycznego ładu, był siłą antyspołeczną, egoizmem we dwoje. W *Przygodzie na Mariensztacie* romantyczną relację bohaterów traktowano jako wyjątek od reguły, „prywatną inicjatywę” ledwie dopuszczalną w obrębie centralnego planowania. Co więcej, w filmie Buczkowskiego miłość była nośnikiem pozytywnego przekazu ideologicznego, podczas gdy w *Małżeństwie z rozsądku* i *Przygodzie z piosenką* pełni już tylko rolę przeciwwagi dla wartości oferowanych przez kapitalizm. Jak pisał Tyrmand: *Uczucie w komunizmie jest (...) jedyną wartością istnienia, której nie określa uwarunkowanie i otoczenie, której gatunek wynika wyłącznie z cech indywidualnych człowieka. Miłość mężczyzny i kobiety w komunizmie może być tak piękna i tak obfitująca w brzydkie udręki, jak wszędzie gdzie indziej. Jej piękno jednak realizuje się (...) pomimo ogólnej szarości, niewygód, szykan codzienności — czasami wręcz je upiększając i zdobiąc wspomnieniem*<sup>42</sup>.

Miłość jest więc jedyną wartością nieskażoną przez niedoskonałości socjalizmu, a co za tym idzie – jedynym „luksusem”, który można przeciwstawić obrazom trudno dostępnych dóbr konsumpcyjnych. Z kolei postawy piętnowane przez władzę zostają powiązane z traumą niepowodzenia związku płciowego,

będącą *jedyną nieprzekraczalną granicą, którą napotyka pragnienie*<sup>43</sup>. Ryzyko erotycznego niespełnienia zostaje tu najpierw zasugerowane, a następnie – zdecydowanie odparte pod warunkiem rezygnacji z oczekiwań konsumpcyjnych<sup>44</sup>.

Z upływem lat peerelowska władza przestała dysponować pozytywnym przekazem, który nadawałby ideologiczny wydźwięk romantycznej relacji łączącej parę protagonistów. W związku z tym w *Małżeństwie z rozsądku* oraz *Przygodzie z piosenką* miłość głównych bohaterów krystalizuje się dopiero w opozycji do trzeciej postaci, która reprezentuje wrogą ideologię. Pod tym względem muzykole wykazują analogię z mechanizmami propagandowymi opisanymi przez Tyrmanda: *Komunizm nakazuje wyłącznie miłość wiary i ideologii, jego katechizm nic nie wspomina o ludziach. (...) Kochać winno się partię, produkcję, porządek ustanowiony przez komunistów, a także przywódców zmarłych i usankcjonowanych (...). Rzecz charakterystyczna, ale gdy chodzi o nienawiść jej symbolami są zawsze ludzie, a nie idee. Nienawidzić należy imperialistów, trockistów, socjaldemokratów, szpiegów, kapitalistów, liberalów, przedmiotem nienawiści winien być przede wszystkim papież, a nie katolicka anty-postępowość.*

W dwóch pierwszych muzykolach (*Przygodzie na Mariensztacie* i *Żonie dla Australijczyka*) miłość jest definiowana przez wiarę w abstrakcyjne ideały socjalizmu i patriotyzmu, niepoddające się łatwej krytyce bądź weryfikacji. Z kolei w *Małżeństwie z rozsądku* i *Przygodzie z piosenką* przekaz propagandowy jest budowany przez odrzucenie konkretnych osób, które po pierwsze stanowią dogodny przedmiot porównania z protagonistami, po drugie zaś łączą upodobanie do dóbr materialnych z różnymi, przygodnymi w istocie przywarami, takimi jak nieuczciwość, złośliwość czy rozwiązłość.

### Pęknięcia psychicznego zwierciadła

Altmanowską teorię musicalu można by określić jako teorię integralności. Modelowa realizacja tego gatunku budzi w odbiorcach poczucie, że przeciwieństwa wzajemnie się warunkują i dopełniają. Kobiecość i męskość, praca i rozrywka, pragnienie i nakaz, ideał i rzeczywistość nie tworzą tutaj rozłącznych, niedających się pogodzić alternatyw. Z pozoru niewspółmierne, wraz z rozwojem fabuły okazują się nierozzerwalne. Kulturowe oraz kontrkulturowe pragnienia szukają kompromisu i znajdują go w Hollywood. Rozjemcą jest w tym przypadku pieniądz, którego bejjakościowa natura nie uprzywilejowuje żadnej ze stron (stara się jak najwięcej uzyskać od obu).

Kinematografia PRL-u kilkakrotnie sięga po musicalową formę i za każdym razem rozbija jej harmonijną dialektykę, dopasowując układ poszczególnych elementów semantycznych do aktualnego układu sił. Muzykol jest wprawdzie „psychicznym zwierciadłem”, ale dopiero w odłamkach i pęknięciach pozwala uchwycić specyfikę peerelowskiego społeczeństwa. Nie jest integralnością, lecz niezbornością. Dzięki temu jednak pełniej wyraża ducha swoich czasów.

Ostateczną decyzję o przeznaczeniu filmów do realizacji i dystrybucji podejmowały instytucje kontrolne, kierujące się przede wszystkim interesem partii. Władza zajmowała więc uprzywilejowaną pozycję i w ten sposób utrudniała osiągnięcie równowagi między panującą ideologią a kontrkulturowym pragnieniem. Jednak nawet najbardziej równomierny podział satysfakcji między władzę a obywateli



wciąż osłabiałby siłę przekazu oraz integralność formy filmowej. Przyczynę takiego stanu rzeczy naświetla cytat z Raoula Vaneigema: „*Homo consomator*” *kupuje litrową butelkę whisky i otrzymuje gratis towarzyszące jej kłamstwo. Człowiek komunistyczny kupuje ideologię, a w nagrodę otrzymuje flaszkę gorzały*<sup>45</sup>.

*Homo consomator* spożywa ideologię w tej samej chwili, w której delektuje się smakiem whisky, podczas gdy człowiek komunistyczny najpierw musi przełknąć doktrynę, by następnie złagodzić jej smak za pomocą wódki. W modelu kapitalistycznym obowiązujące wartości ukrywają się więc w pożądanym towarach. W komunizmie są natomiast czymś zewnętrznym, a przez to rzucającym się w oczy jako cudze pragnienie.

Tym samym prawom podlegają wytwory kultury masowej. W konsekwencji peerelowska rozrywka z reguły ma gorzkawy posmak. Nie tylko dla odbiorców, również dla władzy: nikt nie jest w pełni zadowolony, obie strony muszą zapłacić haracz, żeby osiągnąć swoje cele. Doskonale widać to w przypadku muzykoli powstałych w drugiej połowie lat 60. Kuriozalna wydaje się zwłaszcza *Przygoda z piosenką*, zaskakująca dziś kontrastowym zestawieniem konsumpcyjnych fascynacji i nachalnego dydaktyzmu w duchu niemal socrealistycznym. Oto muzykol *par excellence*, eskalacja dwóch najbardziej typowych dla gatunku tendencji, niemożliwy punkt styku komunistycznej agitki z fantazją o ucieczce do innego świata. Pomiędzy tymi sferami nie ma bowiem żadnego łącznika, tak jak nie ma go pomiędzy *Przygodą na Mariensztacie* a filmami Rzeszewskiego.

Zatem film Barei jest wyraźnym przeciwieństwem musicalu, który potrafi harmonijnie łączyć skrajności, idąc na ustępstwa w sposób bezbolesny dla widza. Według Todda McGowana siła kina popularnego polega na kompromisie niezadającym sobie sprawy z własnej kompromisowości, na neurotycznym pomyleniu pragnienia z fantazją, osobistych dążeń z nakazami ideologii<sup>46</sup>: *W przeciwieństwie do normalnych podmiotów, neurotycy nigdy nie zdają sobie sprawy ze stopnia własnej podległości ani nie dostrzegają, że owa podległość pozbawiona jest jakichkolwiek podstaw*<sup>47</sup>.

Widzom muzykolu taka neurotyczna przyjemność zostaje odmówiona. Nie sposób przecież pomylić „nas” i „onych”. Obowiązująca ideologia w sposób oczywisty jest pragnieniem nie tylko cudzym, ale także wrogim, bo żywionym przez niechcianą, narzuconą z zewnątrz – a więc jawnie arbitralną – władzę. Używając słów McGowana, można by powiedzieć, że obywatele PRL-u doskonale zdają sobie sprawę ze swojej podległości oraz są głęboko przekonani, że nie ma ona żadnych podstaw. Kompromis nie tylko jest, ale również wydaje się kompromisem. *Problem z kompromisem i równowagą polega na tym, że osłabiają zarówno pragnienie, jak i fantazję, a tym samym nie pozwalają widzom doświadczyć żadnego z nich. Kompromisowy status filmów (...) ułatwia im zdobycie popularności. Równoważone filmowe światy, które mieszają pragnienie z fantazją, odpowiadają codziennemu doświadczeniu większości podmiotów. A zatem problem nie polega na tym, że większość filmów za bardzo przypomina sen, ale że większość filmów za bardzo przypomina prawdziwe życie*<sup>48</sup>.

*Przygoda z piosenką* w niczym nie przypomina prawdziwego życia, ponieważ próbuje połączyć socjalistyczną moralność z kapitalistyczną konsumpcją. Pierwsza z tych sił mogłaby należeć do sfery powinności, druga – do sfery pragmatyki życiowej. Tworzyłyby wówczas typową dialektykę kulturowych nakazów oraz kontr-

kulturowych impulsów, prowadzącą do opisanego przez McGowana „neurotycznego” kompromisu (dostarczającego podwójnej przyjemności typowej dla kina gatunków). W PRL-u życie wyglądało jednak inaczej. Obywatele na ogół nie wierzyli w socjalistyczne wartości, nie zaznawali też obfitości dóbr. Propagandowe frazesy i konsumpcyjne fantazje spotykały się więc ponad sferą codziennych zmagają. Wydawały się jednakowo nierealistyczne: pierwsze uważano za fałszywe, drugie były praktycznie niespełnialne; pierwsze nie gasiły pragnienia, drugie – nie pobudzały do społecznej aktywności. Nietemperowane przez życie, w *Przygodzie z piosenką* doprowadziły do pomieszania konsumpcji „nie do uwierzenia” z naganą „nie do przyjęcia”. Przez połowę filmu widzowie pukali się w głowę, przez resztę seansu obojętnie wzruszali ramionami. Po napisach końcowych pytali zaś: „Co to właściwie było?”. Recenzent odpowiadał sugestią, by o wszystkim zapomnieć, *zapomnienie jest bowiem czasem jedyną formą ulitowania się* <sup>49</sup>.

Widz może zapomnieć, ale kulturoznawca nie powinien. W tej kinematograficznej anomalii przejawiają się bowiem istotne właściwości peerelowskiej kultury, pogubionej – jak twierdzili Zagajewski i Kornhauser – w skrajnościach, których nie dało się uporządkować <sup>50</sup>. W ówczesnym chaosie ginęło „prawdziwe życie”, świat „nieprzedstawiony”, bo nieposiadający artystycznej diagnozy ani realistycznych form wyrazu. Niewygodny dla władzy i nieznośny dla widzów. Skłaniający twórców do sięgnięcia po formę musicalu – do ucieczki z socjalistycznego „tu” i „teraz” w stronę kapitalistycznego „tam” i przedwojennego „kiedyś”.

Wydaje się, że załączki refleksji podjętej przez Kornhausera i Zagajewskiego możemy odnaleźć w najbardziej przenikliwym muzykolu, czyli w *Małżeństwie z rozsądku*. Zastąpienie spektakli muzycznych obrazami malarskimi pozwoliło przededefiniować relację między filmem a rzeczywistością. Pokazy rewiowe mają być przede wszystkim zapierającym dech widowiskiem, ekspresją wyobraźni oraz ucztą dla zmysłów, z zasady przeciwstawiać się codziennej krzątaninie. Tymczasem w odniesieniu do malarstwa zupełnie naturalne wydaje się pytanie: „A cóż to ma wspólnego z jakąkolwiek rzeczywistością?” – które niczym mantra powraca w *Małżeństwie z rozsądku*. Jak odpowiadają kolejni bohaterowie, *sztuka jest zwierciadłem rzeczywistości, które można ustawiać pod różnymi kątami*.

*Małżeństwo z rozsądku* to właśnie zwierciadło ustawiane „pod różnymi kątami”, nawet jeśli nie „równoległe” do rzeczywistości. Jak kąśliwie podkreślał Marcin Czerwiński, brakuje w tym filmie funkcji opisowej, która w kinie jest z definicji *nie do wyeliminowania* <sup>51</sup>. W *Przekroju* Lucjan Kydryński narzekał, że twórcy nie zdecydowali się *ani na satyrę, ani na groteskę, ani na wodewil*, a całość utrzymali w *stylu... naszych przedwojennych komedii* <sup>52</sup>. Edward Bonusiak wskazywał zaś, że nie wiadomo: (...) czy „*Małżeństwo z rozsądku*” *jest satyrą na abstrakcyjne malarstwo, na szmirę spod znaku jelenia, na mieszczańskie domy i mieszczańską moralność, na cepeliowskie wnętrza, na bazar Różyckiego, czy też może na jakość nowoczesnych mebli, albo na przestępców gospodarczych* <sup>53</sup>.

Jeśli peerelowska rzeczywistość była pozbawiona diagnozy i nie została jeszcze ujęta w realistyczną, powszechnie uznawaną formę – to zaproponowany przez Baręję kalejdoskop rejestrów jest chyba najtrafniejszym komentarzem do tej rzeczywistości. Zauważmy, że „satyra na cepeliowskie wnętrza” odnosi się do wersji patriotyzmu promowanej kilka lat wcześniej w *Żonie dla Australijczyka*. Jednocześnie folklorizm jest tutaj tylko zasłoną dymną, która ma odwracać uwagę milicji

od zachodnich dóbr luksusowych zapowiadających już fascynacje *Przygody z piosenką*. Z kolei mebelki „tanie i funkcjonalne” dostępne już w „systemie rat” są kontynuacją wizji postępu rodem z *Przygody na Mariensztacie* (socjalistyczny lud pobudował już mieszkania i teraz spieszy je wyposażać). Wreszcie przedwojenna arystokracja oraz pogardliwie przywołany „styl naszych komedii przedwojennych” stanowią przejaw opisywanej przez Michałką bezradności wobec współczesnego świata, która kilkanaście lat później skłoni filmowców do ucieczki w kino retro<sup>54</sup>. Jednak ani socrealizm, ani „narodowy w formie” folklorizm, ani krytyka konsumpcjonizmu czy wreszcie zmurszały styl poprzedniej epoki nie mogły dostarczyć odpowiednich narzędzi do opisu teraźniejszości.

Bareja dokonuje również przeglądu dostępnych form artystycznych. Przedstawia plakat reklamowy, sztukę dekoracyjną (obrotowy witraż podświetlany żarówką) oraz użytkową, a także malarstwo figuratywne o uproszczonych formach i wreszcie jarmarczny kicz „spod znaku jelenia”. Reklama oraz sztuka dekoracyjna zostają ukazane jako jaskrawy anachronizm, zaś nowoczesne meble stanowią właściwy, choć niestety wciąż nieosiągalny przedmiot aspiracji. Malarstwo Andrzeja jest natomiast przedstawiane jako twórczość wartościowa i autentyczna, której jednak nikt nie kupuje, nie rozumie, a na ogół także nie ogląda. Trudno powiedzieć, z czego wynika fatalna recepcja (i percepcja) tych obrazów, ponieważ – wbrew opiniom licznych recenzentów oraz sugestiom niektórych bohaterów – nie zostały one namalowane w duchu abstrakcjonizmu. Przeciwnie, to malarstwo figuratywne, dość wiernie odwzorowujące wygląd rzeczy (osiąga nawet wartość dokumentacyjną, stając się podstawą aresztowania „inżyniera” Kwileckiego za kradzież społecznego mienia). W rezultacie realizm okazuje się w tym świecie najbardziej wymyślną i oderwaną od potocznego doświadczenia abstrakcją.

Najwłaściwszym rodzajem sztuki okazuje się zatem kicz malarski, który błyskawicznie się sprzedaje, nie sprawia najmniejszych problemów interpretacyjnych, a ponadto pasuje do ciasnych i tandetnie umeblowanych mieszkań. W ostatniej scenie filmu zaprzyjaźniony malarz ofiarowuje nowożeńcom lodówkę z wylakierowanym na obudowie portretem ślubnym oraz charakterystycznym wyobrażeniem jelenia na rykowisku. „Pomysł lodówkowy chwycił”, zwraca się z wdzięcznością do Andrzeja, którego żart o dekorowaniu sprzętów domowych niespodziewanie zamienił się w dochodowy interes.

Jak pisze Baudrillard, kicz pojawia się w czasach mobilności społecznej, gdy wzrasta zapotrzebowanie na oznaki dystynkcji<sup>55</sup>. Taka charakterystyka odpowiada sytuacji panującej w okresie PRL-u, kiedy nasz kraj był miejscem wielkich migracji, dynamicznych procesów urbanizacyjnych oraz awansu klasowego na niespotykaną dotąd skalę. Znajduje to odzwierciedlenie w *Małżeństwie z rozsądku*, gdzie z pozoru odległe grupy społeczne w ciągu jednego pokolenia zamieniają się pozycjami w zbiorowej hierarchii. Najgorzej sytuowany okazuje się tu arystokrata, który przegrywa starania o córkę straganiarza z niedocenianym artystą (choć jego rodzinna willa czy sygnet przodków wcale nie tracą na wartości).

Jednocześnie społeczeństwo Polski Ludowej cierpiało na chroniczny niedobór towarów mogących służyć za oznaki prestiżu oraz tworzywo tożsamości. Było z założenia egalitarne, a w dodatku formowało się w realiach centralnie sterowanej gospodarki, która oferowała niewielki wybór produktów prezentujących zazwyczaj niską wartość estetyczną. Co więcej, najbardziej pożądane przedmioty pochodziły

z Zachodu – kręgu kulturowego, z którym Polacy identyfikowali się na przekór podziałom politycznym. W rezultacie podsuwane przez władzę wzorce na ogół były albo nieatrakcyjne, albo nieosiągalne.

W tej sytuacji oznaką statusu mógł być niemal każdy towar, począwszy od bi-belotów z mieszkania Burczyków, przez „ciuchy” sprzedawane na Bazarze Różycznego, po stare klejnoty rodowe Edzia czy sprowadzane z Zachodu perfumy, które Kwilecki próbuje ukryć przed milicją. W PRL-u dystynkcja przebiegała chaotycznie i nieprawomocnie, zupełnie inaczej niż w krajach kapitalistycznych, gdzie podtrzymywaniem różnic społecznych rządziły apodyktyczne zasady narzucane przez reklamę, *branding*, a także kontekst sprzedaży (np. rozmieszczenie towarów w przestrzeni handlowej) i użycia (np. skojarzenie produktów z określoną sferą aktywności). Stąd w porównaniu z życiem na Zachodzie polska codzienność wydawała się tandetna, bezładna, pozbawiona stylu.

Zatem Bareja konstatuje – jak się wydaje – coś więcej niż tylko wysoki popyt na sztukę kiepskiej jakości. Sugeruje, że cała peerelowska rzeczywistość jest kiczowata, w związku z czym kicz okazuje się dla niej najlepszą formą wyrazu. Jeśli stanowi *odpowiednik frazesu, banału, komunau w języku oraz symulację, imitację (...) niedostatek rzeczywistego znaczenia i nadmiar znaków*<sup>56</sup>, to kiczowaty musiał być cały socjalistyczny system (symulujący demokrację i dobrobyt w puszcanych mimo uszu frazesach), a w szczególności wytwarzana przez niego kultura masowa (nieudolnie imitująca wzorce zachodnie). Rzeczywistość gubiła się więc w gmatwaniu rozmaitych substytutów, ersatzów czy wartości zastępczych.

Dotyczy to sfery nie tylko estetycznej, ale także etycznej. Choć w *Małżeństwie z rozsądku zło, niedobry charakter (...) zostają ukarane*, to – jak wskazywał recenzent – *owa kara w filmie i w ogóle zakończenie (...) wydają się mocno nieprzekonywające*<sup>57</sup>. Dominujący dyskurs „moralności socjalistycznej” był równie kategoryczny i jednoznaczny, jak wątpliwy i arbitralny. Dlatego nawet najsowitsze nagrody bądź najsurowsze kary wyznaczone bohaterom muzykologii mogły wydawać się niezasłużone z perspektywy widza. W odniesieniu do *Żony dla Australijczyka* Dorota Skotarczak pisze, że w zamierzeniu szczęśliwe zakończenie wydaje się mało realistyczne i *zapewne (...) większość społeczeństwa potraktowała je jako co najmniej przykre*<sup>58</sup>. Jednak to *Małżeństwo z rozsądku* lepiej zdaje sprawę z tego chaosu aksjologicznego – karci nieprawomyślnych bohaterów, a zarazem zyskuje dla nich sympatię publiczności.

W procesie adaptacji amerykańskich wzorców konwencjonalne znaki oddziaływały się od pierwotnych znaczeń. W rezultacie opowieści ze świata show-biznesu nie wpajały etosu pracy ani nie zapraszały do zabawy. Widz otrzymywał zestaw efektownych w zamierzeniu obrazów, powiązanych ze sobą w sposób równie przemyślany, jak w przepisie na rewię z filmu *Lata dwudzieste, lata trzydzieste*:

*Chcąc zrobić dobry program, trzeba wziąć,  
trzy monologi, osiem tang, skecze dwa, setkę dowcipów różnych rang,  
lecz najważniejsza jest rzecz ta –  
schody, schody, schody (...)*

Te obrazy były kiczowate nie tylko dlatego, że stanowiły jaskrawy przerost formy nad treścią. Sama forma również była wybrakowana i nie pozwalała zapom-

nieć, że muzykole są jedynie tanią podróbką przypominającą *wszystkie te koszmarnie tandetne przedmioty wykonane z gipsu albo innego imitacyjnego tworzywa, całą ową tandetną galerię tanich i bezużytecznych rupieci* <sup>59</sup>. Im większą składały obietnicę, tym mocniejsze przynosiły rozczarowanie. Zderzały wielkie aspiracje z jawną niemocą, odsłaniając wprawdzie niedostatki opresyjnego systemu, zarazem jednak przypominając widzom ich własną nędzę i prowincjonalność.

Recenzenci zwracali uwagę, że muzykole bezskutecznie starają się wyglądać jak wielkie produkcje powstające na Zachodzie. Są to bowiem filmy stworzone *na miarę wyobrażeń naszych realizatorów telewizyjnych, gdzie pięć osób to już tłum postaci* <sup>60</sup>. Akcja rozgrywa się nie tyle na schodach rewiowych, ile *w cieniu tych schodów, gdyż momentami daje o sobie znać aktualny kryzys gospodarczy w postaci podświetlania gigantycznych stopni matowymi żarówkami o mocy 15 watów* <sup>61</sup>. Numery taneczne nie spełniają *wysokich wymagań w dziedzinie tańca rewiowego, zaświadczać o trwałym kalectwie naszej rozrywki* <sup>62</sup>. O tej bolączce wspomina się nie tylko w odniesieniu do aktorów, ale także tancerzy baletowych i „telewizyjnych girls”, czyniących *desperackie wysiłki, aby równo wejść w nogę i rytmicznie się wygimnastykować, zamiast tańczyć* <sup>63</sup>.

Z kompleksu, z dotkliwego braku rodzi się fantazja o sukcesie, który mógłby zadziwić świat. W związku z tym wyróżniająca się pod względem talentu rewiowego Ewa Kuklińska z miejsca okazuje się godna międzynarodowego rozgłosu <sup>64</sup>. Niestety, muzykole robiły raczej *wrażenie (...) ubożego krewnego Broadwayu i Casino de Paris. Schody, pióropusze i nagie piersi niby takie same, a mają się tak jak polski fiat do porsche* <sup>65</sup>.

*Małżeństwo z rozsądku* nie udaje jednak porsche, raczej obnosi się z tym, że jest przemalowanym fiatem. Zygmunt Lichniak był bliski przecucia, że Bareja zrobił kiczowaty film z premedytacją. W *Listach do kinomanów* pisał z nieskrywaną niechęcią, że *kolorek w filmie jest (...) dość krzykliwy, ostentacyjny, nadmierne cieszący się sobą*, na marginesie zaznaczając jednak, że takie rozwiązanie może mieć wydźwięk ironiczny <sup>66</sup>. Niestety, inni krytycy okazali się mniej przenikliwi. Przyjmowali ton jednoznacznej dezaprobaty dla zaproponowanej przez reżysera estetyki: *Ciuchowe efekty, ciuchowe sytuacje, ciuchowe dowcipy; [wszystko] przypomina istotnie stragan na bazarze ciuchów, dokąd twórcy sięgnęli po koloryt obyczajowy. Rzeczy przyplowiały sąsiadują z kolorową tandetą, wszystko trochę wymięte, już noszone i niepasujące do siebie* <sup>67</sup>.

Gdzie indziej wytykano Barei, że *film ten – wyśmiewając ciuchy – sam jest zrobiony z filmowych ciuchów* <sup>68</sup>. Kazimierz Kochański uważał *Małżeństwo z rozsądku* za *towar ciuchowy z lat 1965-1966: Cechą tego typu towarów, niby pochodzących z importu, lecz nie nadających się do komisju, jest wysoka cena i pewne podobieństwo do produktów zagranicznych. Niemal identycznie jest z „Małżeństwem z rozsądku”* <sup>69</sup>.

Niewątpliwie reżyser zdawał sobie z tego sprawę. W *Małżeństwie z rozsądku* wciela się w postać mężczyzny mierzącego marynarkę na straganie u przywaciarzy. Ubranie jest za ciasne i wyraźnie nie pasuje na klienta, który mimo to niemal bez zastanowienia decyduje się na zakup. Możemy dopatrywać się w tym deklaracji, że zrobiony przez Bareję film nie będzie uciekał od zastanej rzeczywistości, która jest równie niekomfortowa i tandetna. Takie właśnie są muzykole: „niby pochodzące z importu” i w pewien sposób „podobne do produktów zagranicz-



nych”; w dużej mierze wzorowane na eleganckiej „konfekcji filmowej”... w rzeczywistości jednak zostały – mniej lub bardziej świadomie – uszyte z „filmowych ciuchów”.

PIOTR FORTUNA

- <sup>1</sup> J. Trunkwalter, *Bronię Szpicbródki*, „Żołnierz Polski” 1978, nr 50.
- <sup>2</sup> ZeD, *W ćwierć drogi do musicalu*, „Trybuna Robotnicza” 1967, nr 5.
- <sup>3</sup> M. Skąpski, *Pierwszy polski musical*, „Głos Wielkopolski” 1967, nr 76.
- <sup>4</sup> Jak głosił tytuł jednego z artykułów, ZeD, *W ćwierć drogi do musicalu*, dz. cyt.
- <sup>5</sup> W. Weiss, *Schody, schody, schody i strusie pióra*, „Film” 1984, nr 17.
- <sup>6</sup> J. Eljasz, *Kumedyja*, „Sztandar Młodych” 1967, nr 1.
- <sup>7</sup> Termin zaczerpnięty z recenzji *Małżeństwa z rozsądku*, [Roman Zimand] Hiv., *Kogo z kim ożenić*, „Argumenty” 1967, nr 4.
- <sup>8</sup> J. Shadoian, *Dreams And Dead Ends, The American Gangster Film*, Oxford University Press 2003, s. 8.
- <sup>9</sup> [R. Altman] Ch. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 18-22.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 19-20.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 21.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 22.
- <sup>13</sup> R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, „Cinema Journal”, 1984, t. 23, nr 3, s. 6-18.
- <sup>14</sup> R. Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Indianapolis 1987, s. 95 (tłum. – P.F.).
- <sup>15</sup> Tamże, s. 110.
- <sup>16</sup> Tamże.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 35.
- <sup>18</sup> Por. tamże, s. 126.
- <sup>19</sup> Wyrażeń „PRL” i „Polska Ludowa” będę używał zamiennie, ze względów stylistycznych przychylając się do potocznego uzusu.
- <sup>20</sup> K. Klejsa, *Stanisław Bareja – nadrealizm socjalistyczny*, w: *Autorzy kina polskiego II*, red. G. Stachówna i B. Zmudziński, Kraków 2008, s. 81.
- <sup>21</sup> Por. [R. Altman] Ch. F. Altman, dz. cyt., s. 20-21.
- <sup>22</sup> K. E. Boulding, *Religijne podstawy postępu ekonomicznego*, tłum. J. Grosfeld, „Znak” 1979, nr 12, s. 1282-1285., cyt. za: S. Markiewicz, *Protestantyzm*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982, s. 112-113.
- <sup>23</sup> M. Żmigrodzka, *Powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2, cyt. za: E. Kaczyńska, *Pejzaż miejski z zaściankiem w tle*, Fundacja ResPublica, Warszawa 1999, s. 183.
- <sup>24</sup> E. Kaczyńska, dz. cyt., s. 217-218.
- <sup>25</sup> K. Wyka, *Życie na niby, Pamiętnik po klęsce: z pism Kazimierza Wyki*, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984, s. 138-175.
- <sup>26</sup> I. Kurz, *Gospodarka wyłączona*, w: *Obyczaje polskie. Wiek dwudziesty w krótkich hasłach*, red. M. Szpakowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 95.
- <sup>27</sup> Por. R. Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 66.
- <sup>28</sup> W. Narojek, *Socjalistyczne „welfare state”. Studium z psychologii społecznej Polski Ludowej*, PWN, Warszawa 1991, dz. cyt., s. 22.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 10.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 30.
- <sup>31</sup> A. Helman, Wstęp, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1991, s. 15.
- <sup>32</sup> S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Libella, Paryż 1983, s. 11.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 11-13.
- <sup>34</sup> Można to sobie zamysłować na prostym przykładzie: chyba każdemu zdarzyło się nucić z upodobaniem piosenkę, z której treścią czy wydźwiękiem ideologicznym się nie zgadzał.
- <sup>35</sup> M. Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, PWN, Warszawa 1989, s. 89.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 91.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 136.
- <sup>38</sup> Por. I. Kurz, *Konsumpcja: Coca-cola to jest to*, w: *Obyczaje polskie. Wiek dwudziesty w krótkich hasłach*, dz. cyt., s. 146.
- <sup>39</sup> R. Altman, *The American Film Musical*, dz. cyt., s. 24.
- <sup>40</sup> Por. G. Simonelli, *Wizerunek ciała w ewolucji gatunku filmowego. Uwagi o musicalu*, tłum. T. Miczka, w: *Sztuka filmowej interpretacji*, Kraków 1988, s. 53.
- <sup>41</sup> E. Kaczyńska, dz. cyt., s. 183.

- <sup>42</sup> L. Tyrmand, *Cywilizacja komunizmu*, Wydawnictwo LTW, Łomianki 2006, s. 140.
- <sup>43</sup> T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 139-140.
- <sup>44</sup> Por. I. Rammel, „*Dobranoc ojczyzna kochana, już czas na sen.*”. *Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 68.
- <sup>45</sup> R. Vaneigem, dz. cyt., s. 66.
- <sup>46</sup> T. McGowan, dz. cyt., s. 156-157.
- <sup>47</sup> Tamże, s. 157.
- <sup>48</sup> Tamże, s. 156.
- <sup>49</sup> A. Lech, *Czekając na komedię*, „Szpilki” 1970, nr 12.
- <sup>50</sup> J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 8-13.
- <sup>51</sup> M. Czerwiński, *Czarny dzień polskiego filmu*, „Zwierciadło” 1967, nr 7.
- <sup>52</sup> [L. Kydryński] Aleksandra, „*Małżeństwo z rozsądku*” *Czyżewska zawiera z Olbrychskim*, „Przekrój” 1967, Nr 1136.
- <sup>53</sup> E. Bonusiak, *Z czego się śmiejemy?*, „Głos Olsztyński, 1967, nr 12.
- <sup>54</sup> B. Michalek, „*Retro*” jako bezradność, „Kino” 1975, nr 11.
- <sup>55</sup> J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, Sic!, Warszawa 2006, s. 139.
- <sup>56</sup> Tamże, s. 138.
- <sup>57</sup> w.sz., *Tylko dla kinomanów*, „Nowiny Rzeszowskie” 1967, nr 6.
- <sup>58</sup> D. Skotarczak, *Czego nie ukryła komedia filmowa?* w: *Z problematyki przemian kultury polskiej XX wieku*, red. D. Skotarczak, UAM, Poznań 2000, s. 167.
- <sup>59</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 138.
- <sup>60</sup> Por. K. Lenkiewicz, *Schodami w górę, schodami w dół*, „Warmia i Mazury” 1984, nr 8.
- <sup>61</sup> P. Wągiel, *Puszczanie pawia*, „Rzeczywistość” 1984, nr 13.
- <sup>62</sup> TERESA, *Bawić się czy irytować*, „Dziennik Zachodni” 1978, nr 250.
- <sup>63</sup> W. Cybulski, *Hallo Szpicbródka – czyli ostatni występ króla kasiarzy*, „Dziennik Polski” 1978, nr 62.
- <sup>64</sup> Por. M. Karbowiak, *Schody, schody, schody...* „Głos Robotniczy” 1984, nr 77.
- <sup>65</sup> T. Śrutkowski, *Nie bój się pawia, Hanka!*, „Gazeta Olsztyńska” 1984, nr 82.
- <sup>66</sup> Z. Lichniak, *Małżeństwo z rozsądku, czyli film z ciuchów*, „Słowo Powszechne” 1967, nr 37.
- <sup>67</sup> S. Grzelecki, *Bal na ciuchach*, „Życie Warszawy” 1967, nr 2.
- <sup>68</sup> Z. Lichniak, dz. cyt.
- <sup>69</sup> K. Kochański, *Sama słodycz*, „Tygodnik Kulturalny” 1964, nr 28.