

Ilona Copik

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0001-9794-9965

**Paradoksy kina u schyłku PRL-u. *Kino w cieniu kryzysu.*
Studia i szkice o kinematografii polskiej pierwszej połowy lat 80.
pod redakcją Piotra Kurpiewskiego i Piotra Zwierzchowskiego**

Dekada lat 80., widziana przez pryzmat polskiego kina, nie jest szczególnie wdzięcznym dla naukowej refleksji tematem, wymyka się bowiem uogólnieniom i jednoznacznym klasyfikacjom; oznacza czas przejściowy, trudny do uchwycenia, w którym próżno szukać oryginalnych nurtów czy tendencji. To także rozdział historii w jakimś sensie niebyłej, znaczonej losami filmów nigdy niezrealizowanych albo też niedopuszczonych do rozpowszechniania. Co ciekawe, polska kinematografia w tym okresie nie wyróżniała się może artystycznie, była za to produktywna bardziej niż kiedykolwiek wcześniej albo później – tylko w stanowiących główny przedmiot zainteresowania recenzowanego tomu latach 1980–1987 w Polsce powstało ponad 300 pełnometrażowych filmów fabularnych. Mimo że do tej pory były już one niejednokrotnie przedmiotem naukowych refleksji – warto przypomnieć zwłaszcza całościowe opracowania Tadeusza Lubelskiego (Lubelski 2009: 435–497), Edwarda Zajička (Zajiček 2009: 277–287), Sebastiana Jagielskiego (Jagielski 2019: 985–1038), a także szczegółowe studia dotyczące twórczości reżyserów: Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego, Tadeusza Konwickiego, Wojciecha Jerzego Hasa, Barbary Sass, Krzysztofa Kieślowskiego – można uznać, że w porównaniu z filmami dekady lat 70. lub 90. wciąż nie zostały one w pełni docenione w badaniach filmoznawczych.

Książka *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o kinematografii polskiej pierwszej połowy lat 80.* pod redakcją Piotra Kurpiewskiego i Piotra Zwierzchowskiego w dużej mierze wypełnia tę lukę. Jej redaktorzy, w pełni świadomi złożoności przedmiotu swoich badań, określili swój cel następująco: „Przywiązując dużą wagę do kontekstów politycznych, staraliśmy się nie zapominać także o estetycznych, społecznych i kulturowych, by mówiąc o kinie, spróbować również uchwycić w pełniejszy sposób tamten czas” (Kurpiewski, Zwierzchowski 2022: 8). Zaletą tej publikacji jest, że będąc zbiorem uczonych refleksji o polskim kinie, zarazem oddaje cały klimat epoki pełnej niepokoju, dekadencji i paradoksów generowanych na różnych poziomach coraz mocniej

chwiejącego się systemu. Uwaga autorów skupiona jest na tym, by scharakteryzować pewien moment społeczno-kulturowy, zamknięty precyzyjnie wyznaczonymi datami 1981–1987 (od dnia wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku do roku 1987, kiedy to ogłoszono Ustawę z dnia 16 lipca 1987 r. o kinematografii), w którym film miał swój znaczący udział jako kulturowy artefakt – wytwór określonego czasu, a zarazem owego czasu reprezentacja. Co istotne, autorzy przyjęli postawę otwartą w stosunku do przedmiotu swoich badań, nie waloryzując dzieł filmowych, poświęcając uwagę zarówno uznanym twórcom i zjawiskom (dzieła Piotra Szulkina, słynne filmy „półkowniki”, zespoły filmowe), jak i mniej rozpoznanym (zaangażowane produkcje Romana Wionczka, Studio Filmowe im. K. Irzykowskiego, filmy narkotyczne). Całość stanowi obraz spójny, satysfakcjonujący pod względem merytorycznym i metodologicznym, imponujący wielostronnością treści, dzięki czemu książka może przynieść korzyść nie tylko badaczom – filmoznawcom, kulturoznawcom, historykom, ale i zainteresować wszystkich pasjonatów polskiego filmu i historii kultury lat 80.

Na tom składa się ogółem 14 rozdziałów, wśród nich nie brak ambitnych rozpraw o charakterze przekrojowym, których celem jest uchwycenie całości ważnych zjawisk i wskazanie ogólnych prawidłowości rządzących kinem omawianej dekady, jak i bardziej kameralnych tekstów, które w formule *case studies* rozwijają wybrane zagadnienia filmowe (muzyka rockowa, film sensacyjno-kryminalny, narkomania) i zjawiska z zakresu tzw. życia filmowego (zespoły filmowe, piśmiennictwo, festiwal w Gdyni). Wszystkie teksty nie tylko omawiają, ale precyzyjnie problematyzują podjęte kwestie, cechuje je przy tym świeże, niejednokrotnie nowatorskie ujęcie tematu i adekwatna metodologia, przez co niewątpliwie mają swój wkład w stan badań nad polskim kinem.

Całość otwiera tekst Miłosza Stelmacha zatytułowany: *Pomiędzy. O pewnych tendencjach kina polskiego lat 80.*, w którym autor proponuje własną siatkę pojęciową na określenie głównych tendencji, jakie można dostrzec w twórczości filmowej omawianego okresu, z zamiarem stworzenia orientacyjnej mapy polskiego kina lat 80. Autorski *mapping*, imponujący ze względu na erudycyjność wywodu, dokonany według mieszanych kryteriów: stylistycznych, tematycznych, narracyjnych lub produkcyjnych, ma na celu wyróżnienie zasadniczych trajektorii, wzdłuż których następowały przemiany polskiej kinematografii. Tekst ten ze względu na swój kompleksowy, podsumowujący charakter stanowi dobre wprowadzenie do książki.

Idea mapy patronuje także rozważaniom Mikołaja Jazdona zawartym w rozdziale o znaczącym tytule: *Otwartym tekstem i między kadrami. O polskim filmie dokumentalnym pierwszej połowy lat 80.* Tu metaforyka przestrzenna, z terminologią osnutą wokół szlaków i nieodkrytych lądów, z powodzeniem towarzyszy badaniu kina dokumentalnego. W jego obrębie słusznie dostrzega się dwie tendencje – z jednej strony opisywania rzeczywistości wprost, „otwartym tekstem”, na sposób bliski reportażowi, z drugiej, w ramach kontynuacji tradycji Polskiej Szkoły Dokumentu, bardziej metaforycznie, „między kadrami”. Tekst ma dobrą dynamikę z rozdziałem na konteksty produkcji filmowych przed i po stanie wojennym. Daje czytelnikowi uszczegółowioną mapę wątków i tematów: od papieskich pielgrzymek, poprzez strajki, zmiany podejścia filmowców do historii, po kwestie w rodzaju: czego widz oczekiwał, a co mógł uzyskać w zakresie informacji przekazywanej na ekranie. Dodatkowym atutem jest to, że tytułowy dla

całości tomu „cień kryzysu” tłumaczony jest tu nie tylko w kategoriach politycznych (propagandy, nasilonej cenzury), ale także ekonomicznych (postępującej dekapitalizacji wytwórni filmowych, deficytu taśmy), społeczno-obyczajowych (braku perspektyw, presji systemu), a wreszcie egzystencjalnych (dramatyczne zagubienie młodych ludzi).

Osobnym tematem poruszonym w dwóch kolejnych rozdziałach są dzieje zespołów filmowych. Pierwszy z nich, zatytułowany *Zespoły Filmowe w latach 80. – polityka personalna, produkcje, oceny* autorstwa Jarosława Grzechowiaka, omawia działalność zespołów w ramach kończącej się oficjalnej struktury i mecenatu państwowego. Autor z dużym znawstwem tematu odtwarza struktury organizacyjne zespołów, ich specyfikę uwarunkowaną okolicznościami stanu wojennego, a następnie Ustawy z dnia 16 lipca 1987 r. o kinematografii. Przedmiotem jego uwagi są konteksty produkcji filmowej, szczegóły polityki personalnej oraz niuanse wynikające z napięć pomiędzy tym, czego żądała partia, a tym, co wynikało z autonomii artystycznej twórców.

Następny w kolejności rozdział, autorstwa Emila Sowińskiego, *Samorządni producenci. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego w latach 1981–1984* w bardzo interesujący sposób rekonstruuje burzliwe losy jedynej w historii peerelowskiej kinematografii niezależnej ekonomicznie i artystycznie instytucji filmowej, odślaniając interesujące i stosunkowo mało znane dotąd fakty związane z tym, jak jednostka produkcyjna o charakterze marginalnym przeistoczyła się w pierwszego w historii powojennej kinematografii producenta filmowego w dzisiejszym rozumieniu tego słowa. Autor dokładnie omawia nowatorską, jak na tamte czasy, organizację studia, przemyślaną i niezależną politykę programową prowadzoną z wykorzystaniem przywilejów statutowych, udział filmów w alternatywnym obiegu dystrybucyjnym, a wreszcie okoliczności końca niezależności.

Szeroko pojętym relacjom, którym często towarzyszyła konfrontacja światopoglądów, postaw i interesów polityczno-ekonomicznych, poświęcony jest artykuł Piotra Śmiałowskiego, *Od prób negocjacji do otwartej wrogości, czyli o meandrycznych relacjach filmowców z władzą w pierwszej połowie lat 80.* Z perspektywy badacza historii polskiego kina w trafny sposób opisuje on i komentuje przepychanki z władzą na gruncie instytucjonalnym i programowym, skupiając się na okresie przed i po wprowadzeniu stanu wojennego. Konflikty pomiędzy rywalizującymi pomiędzy sobą kierownikami zespołów filmowych, niesnaski pomiędzy reżyserami opozycyjnymi i popierającymi władzę, kontestatorskie gesty, wszystko to pokazuje skalę problemu autonomii twórców w latach 80., a zarazem uświadamia, jak nieprzejrzyste reguły gry stosowane były przez władzę, w żywotny sposób zainteresowaną skłóceniem środowiska filmowego.

Anna Wróblewska z kolei w tekście poświęconym Festiwalowi Polskich Filmów Fabularnych w latach 80. na różnych poziomach rozpatruje znaczenie największego polskiego festiwalu filmowego, który w omawianym okresie przeżywał prawdziwie rewolucyjne zawirowania. Autorka nie tylko odtwarza dzieje, ale w interesujący sposób tematyzuje wybrane wątki festiwalowe, z uwagą pochyłając się nad tym znaczeniem festiwalu w kulturze narodowej i rozpatrując transformację jego funkcji społecznych i kulturowych w kontekście nieuchronnych napięć pomiędzy tym, co lokalne (narodowa tożsamość), a tym, co globalne (światowe przemysły kultury i ekonomie

prestżu). Osobny *passus* tego tekstu poświęcony jest Gdyni jako nowej siedzibie festiwalu od 1987 roku oraz procesowi rebrandingu z miasta przemysłowego w kreatywne.

Następne dwa rozdziały dotyczą prowadzonych z różnych perspektyw badań nad piśmiennictwem filmowym. Barbara Giza w artykule zatytułowanym: *W istocie wszystko normalnie? Medialny obraz świata w polskich czasopismach filmowych okresu stanu wojennego* analizuje z wykorzystaniem teorii komunikacji społecznej wizję świata z okresu stanu wojennego zawartą w ówczesnie wiodących czasopismach filmowych („Film”, „Ekran” oraz „Kino”). Tytułowe „w istocie wszystko normalnie” odnosi się do strategii stosowanej w omawianych pismach, a polegającej na pomijaniu tematu politycznych zawirowań i propagowaniu wrażenia, że „nic się nie stało”, czemu towarzyszyło marginalizowanie osiągnięć kina autorskiego zatrzymanego przez cenzurę i promowanie nieskomplikowanej filmowej rozrywki, oddalającej widza od bieżących trudnych spraw.

O ile tekst Gizy ma charakter syntetyczny i odsłania mechanizmy propagandowego rekonstruowania obrazu rzeczywistości, jakimi posługiwano się w dyskursie prasowym, o tyle Mariusz Guzek w rozdziale: „*Półkowniki*” *opuszczają półki. Dyskurs prasowy o zbyt późnych premierach „Przypadku” Krzysztofa Kieślowskiego i „Wielkiego biegu” Jerzego Domaradzkiego* z uwagą przygląda się recepcji dwóch ważnych dla dekady lat 80. filmów. Co istotne, autora interesuje przy tym nie tylko argumentacja prasy dotycząca powodu odrzucenia tych dzieł przez cenzurę, ale szerzej – ontologiczny status filmów uznanych za nieprawomyślne i pozbawionych możliwości publicznej prezentacji.

Nie zabrakło w monografii studiów poświęconych twórczości wybranych reżyserów. Marcin Adamczak w rozważaniach o słynnej trylogii Piotra Szulkina (*Wojna światów – następne stulecie*, 1981; *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*, 1984 oraz *Ga, ga. Chwała bohaterom*, 1985) zatytułowanych: *Piotr Szulkin: między prostotą politycznej aluzji a uniwersalnością światów przedstawionych* zastanawia się, na ile twórca *Golema* jest wyrazicielem krytyki późnego socjalizmu, zakorzenionym mocno w lokalnych i historycznych kontekstach, na ile zaś jego dzieła mają wydźwięk uniwersalny i dotyczą losów jednostki we wrogim jej społeczeństwie. Autora nie zadowala znane stwierdzenie, że reżyser znajdował upodobanie w uogólnieniu i metaforze. Stara się pogłębić analizę omawianych dzieł, wskazując na ich bogactwo interpretacyjne i różne możliwości odczytania – w zależności od wspólnoty interpretacyjnej – w kluczu gatunkowym, egzystencjalnym, filozoficznym lub też politycznym.

Arkadiusz Bilecki natomiast w tekście „*Zagrodzić drogę taczkom*”. *Rola filmów Romana Wionczka Godność i Czas nadziei w kształtowaniu wizerunku Solidarności* pochyla się nad filmami reżysera zaangażowanego partyjnie, które – odwrotnie – są jednoznaczne w swojej wymowie i stanowią filmową rejestrację racji stanu reprezentowanej przez PZPR, pokazują, jak władza interpretowała działalność opozycji antykomunistycznej i jak chciała, żeby była ona odbierana przez społeczeństwo. Autor rzeczowo analizuje poszczególne elementy tendencyjnego wizerunku „Solidarności” w dylogii Wionczka, odsłaniając mechanizmy manipulacji obecne na różnych poziomach: od kreacji bohaterów, przez ikonografię, po struktury narracji. Tekst jest bardzo dobrze udokumentowany, opiera się na materiałach źródłowych i archiwaliach, kwereńdach prasowych, a także relacjach współtwórców filmów.

Zupełnie inny, bo uogólniający w swej wymowie, jest artykuł Piotra Zwierzchowskiego „Uczulenia i przeczulenia”. *Spółeczno-polityczne uwarunkowania obrazów przeszłości w kinie polskim pierwszej połowy lat 80.* Tytułowe „uczulenia” i „przechulenia” autor odnosi do procesu znanego w dziejach PRL, mianowicie gry o to, co określa się jako uobecnią w kinie prawdę historyczną, w której stawką była zazwyczaj nie tyle wizja przeszłości, co zachowanie współczesnego *status quo*. Problem wychulenia na potencjalną, opozycyjną względem obowiązującej ideologii wymowę filmów, jak zostało to udowodnione, nie dotyczył jedynie władzy, ale także widzów; nie chodziło przy tym jedynie o sam wybór tematu, ale także sposób jego ujęcia. Autor skrupulatnie docieka przyczyn, które powodowały takie a nie inne skojarzenia w odbiorze filmów, często trudne dziś do uchwycenia, możliwe do rozszyfrowania w toku wnikliwej analizy dokumentów i ówczesnych kontekstów społeczno-politycznych, a także kulturowych (polska martyrologia, wzorce romantyczne, konteksty nowoczesności etc.).

O tym, jakie były relacje pomiędzy twórcami muzyki rockowej a władzami politycznymi PRL, pisze Arkadiusz Lewicki w rozdziale: *Nie tylko rock. Muzyka w polskim filmie pierwszej połowy lat 80.* Jego tekst uświadamia, że polski rock nie był po prostu opozycyjny względem władzy – spora część młodzieżowych zespołów rockowych nie chciała się angażować walkę z komunizmem, wzorem swoich idoli z USA i Europy Zachodniej, kontestując starsze pokolenie oraz hierarchiczne wzorce kultury i próbując znaleźć własną drogę, co stanowi też argument o bliskości zachodnich wzorców i polskiej kultury muzycznej nawet w trudnych czasach stanu wojennego. Autor omawia także zjawisko rodzimego *rockumentary*, przenosząc na polski grunt klasyfikację zaproponowaną przez Gregory’ego A. Wallera.

Kwestie gatunkowe i narracyjno-stylistyczne czyni przedmiotem swoich rozważań Robert Dudziński. W tekście *Na całość – polskie kino sensacyjno-kryminalne lat 80.* autor bierze na warsztat poetykę filmów sensacyjnych na tle konfiguracji czynników politycznych, społecznych, instytucjonalnych i technologicznych sprzyjających rozwojowi kina popularnego, eskapistycznego. Zadaje sobie przy tym pytanie, w jakim stopniu polskie produkcje były wyrazem postępującej amerykanizacji, komercjalizacji, brutalizacji, na ile ujawnia się w nich lokalna specyfika, wzorce kina milicyjnego, piętno okresu przejściowego i schyłku ustroju.

Jednym z ciekawszych tekstów w tomie jest zamykający go artykuł Piotra Kurpiewskiego, *My, dzieci późnego PRL-u. Obraz narkomanii jako element przemian obyczajowych polskiego kina lat 80.* Jego treść można uznać za klasyczne *case study*, w tym przypadku jest to studium narkomanii rozumianej jako zjawisko obecne w latach 80. zarówno w życiu społecznym, jak i mediach. Autor skupia się na obecności tematu narkotycznego w polskim kinie, poszerzając jednak analizę filmoznawczą o interesujące aspekty społeczno-polityczne, pozwalające na wyciągnięcie trafnych wniosków dotyczących z jednej strony tego, że problem narkomanii funkcjonował jako temat zastępczy, który miały odciągnąć Polaków od interesowania się bieżącą sytuacją polityczną kraju i dotkliwym kryzysem gospodarczym, z drugiej, że można go uznać za kolejny przejaw zmian obyczajowych, jakim podlegało społeczeństwo późnego PRL-u, oraz tendencji do przełamywania kulturowego tabu.

Książka pod redakcją Piotra Zwierzchowskiego i Piotra Kurpiewskiego jest udaną próbą poszerzenia spojrzenia na polskie kino lat 80., co więcej, wyłania się z niej obraz późnego PRL-u jako czasu naznaczonego z jednej strony złożonym kryzysem politycznym, ekonomicznym, społecznym, z drugiej zaś syndromem paradoksu. Jest to okres sprzeczności i napięć: pomiędzy problematyczną rzeczywistością i jej propagandowo skrzywionym obrazem, pomiędzy władzą i jej przeciwnikami, agresywną ideologią i żywiołem wolnościowym, wreszcie pomiędzy kulturową ciągłością, jaką ówczesni decydenci za wszelką cenę pragnęli utrzymać, i zmianą, która już rysowała się na horyzoncie. Oczywiście można by pójść dalej i zaproponować inne, nie mniej ważne z punktu widzenia naukowych eksploracji obszary tematyczne: można by na przykład pokusić się o szerszą refleksję na temat twórczości wybranych reżyserów, filmów zablokowanych przez cenzurę, filmowych reprezentacji późnego PRL-u. Niezależnie od tego niekwestionowaną wartością omawianej publikacji jest otwarcie się jej autorów na nowe możliwości interpretacyjne filmowych obrazów, przybliżenie mniej znanych fenomenów, a także umieszczenie zjawisk filmowych w ich zróżnicowanych kontekstach, dzięki czemu zyskujemy pełniejszy obraz polskiej kultury lat 80.

Bibliografia

- Jagielski Sebastian. 2019. Kino polskie w czasach transformacji. W: Historia kina. T 4: Kino końca wieku. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.). Kraków. 985–1038.
- Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80. 2022. Piotr Kurpiewski, Piotr Zwierzchowski (red.). Bydgoszcz.
- Lubelski Tadeusz. 2009. Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice.
- Zajiček Edward. 2009. Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005. Warszawa.

Ilona Copik – dr hab., prof. UŚ, kulturoznawczyni i filmoznawczyni, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Obszary zainteresowań badawczych: antropologia filmu i mediów, historia kina polskiego, edukacja medialna, kultury lokalne i regionalne. Autorka książek: *Pomiędzy Gliwicami a Glewitz. Przestrzeń kulturowa miasta w pisarstwie Horsta Bienka* (2013); *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* (2017). Współredaktorka tomów zbiorowych: *Edukacja przez słowo-obraz-dźwięk* (2014); *Kultury obrazu-tabu-edukacja* (2018).