23

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Peerelowska „niedojakość”,
czyli kino polskiego sockonsumpcjonizmu

autor:

Sebastian Jagielski

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 23

odsyłacz:

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/peerelowska-niedojakosc

doi:

https://doi.org/10.36854/widok/2019.23.1866

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

PRL; konsumpcjonizm; kino polskie lat 70.; słaby obraz

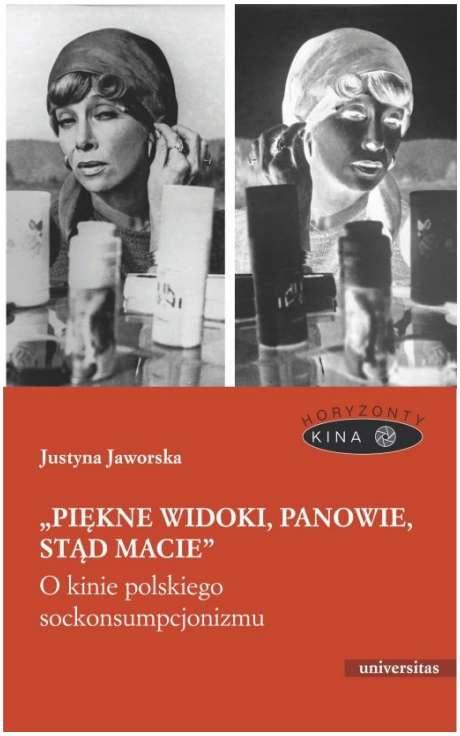
streszczenie:

Recenzja książki Justyny Jaworskiej „Piękne widoki, panowie, stąd macie”. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu, Universitas, Kraków 2019

Sebastian Jagielski – Filmoznawca, adiunkt w Katedrze Historii Filmu Polskiego Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor książki Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym (2013), współredaktor tomów Ciało i seksualność w kinie polskim (2009) i Kino polskie jako kino transnarodowe (2017). Publikował między innymi w „Kwartalniku Filmowym”, „Tekstach Drugich”, „Studies in European Cinema” i „Studies in Eastern European Cinema”.

Peerelowska „niedojakość”, czyli kino polskiego sockonsumpcjonizmu

Justyna Jaworska, *„Piękne widoki, panowie, stąd macie”. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu*, **Universitas, Kraków 2019**



Książkę o kinie polskiego sockonsumpcjonizmu Justyny Jaworskiej otwiera pytanie: czego na początku lat 70. chciała od odbiorców blondynka z bananem? Blondynka z bananem, czyli bohaterka *Sztuki konsumpcyjnej* (1972–1975) Natalii LL, która patrząc na nas, widzów, wkłada sobie do ust banana i ssie go znudzona albo lubieżnie liże, czy też zaczepnie gryzie. Co w „złotej erze” Edwarda Gierka zobaczyli w tym obrazie odbiorcy? Czyżby kobiecość sprowadzoną do roli przedmiotu? Albo – szerzej – krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego? A może wyraz przyjemności seksualnej czerpanej z obcowania z fallicznymi przedmiotami i poradnik, jak sobie z nimi radzić (choć Mario Montez – parodiujący *fellatio* za pomocą banana w *Mario Banana* [1964] Andy’ego Warhola – okazałby się bardziej skutecznym przewodnikiem). Nic z tych rzeczy: Polacy w latach 70. w prowokacyjnym dziele Natalii LL zobaczyli przede wszystkim banany. W kontekście gospodarki niedoboru banany były towarem pożądanym: zwykle można je było kupić w okresach przedświątecznych, wcześniej jednak wystawszy swoje w kolejce. Blondynka z bananem – jak argumentuje Jaworska – „dawała do zrozumienia, że konsumpcja w PRL-u jest głównie performowana, że jest trochę na niby, ale

ta zabawa drażni, trafia w czuły punkt i działa na wyobraźnię” (s. 17).

Intrygujący jest ten punkt wyjścia, który każe postawić pod adresem polskich filmów obyczajowych z pierwszej połowy lat 70. pytania dotyczące konsumpcji w rzeczywistości realnego socjalizmu, w rozkwicie gierkowskiej „propagandy sukcesu”. Jaworska pyta, jaki obraz ery Gierka wyłania się z polskich filmów początku lat 70., gdy nadzieje i oczekiwania Polaków były najbardziej rozbudzone? W jaki sposób kino odzwierciedlało, wzmacniało bądź destabilizowało ówczesny projekt „drugiej Polski”? A społeczeństwo polskie na początku lat 70. – po wydarzeniach marca 1968 i grudnia 1970 roku – było niepokojąco pobudzone, toteż projekt modernizacji kraju – otwarcie na Zachód, liberalizacja życia społecznego czy przyzwolenie na (kontrolowaną) konsumpcję – miał te napięcia rozbroić i zneutralizować. Z krytycznym spojrzeniem na tę rzeczywistość mamy do czynienia w kinie młodej kultury (a później w kinie moralnego niepokoju), którego manifestem okazała się książka *Świat nieprzedstawiony* (1974) Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego. Autorzy domagali się w niej rozpoznania i ukazania rzeczywistości pozostającej dotąd – zgodnie z tytułową formułą – nieprzedstawioną[1]. Tymczasem Jaworska ukazuje to, co w filmach młodej kultury słabo wybrzmiewało albo czego wcale nie było widać. Choć punkt wyjścia wydaje się podobny: filmy polskiego sockonsumpcjonizmu również koncentrują się na tym, co codzienne, zwyczajne, materialne, to jednak twórcy młodej kultury (Krzysztof Zanussi, Edward Żebrowski, Krzysztof Kieślowski) rozprawiali o etycznych zobowiązaniach i moralnych nakazach, podczas gdy kronikarze gierkowskiej „drugiej Polski” (Jerzy Gruza, Janusz Kondratiuk, Roman Załuski) przyglądali się raczej nowym obyczajom, fascynacji Zachodem, nowej cielesności i zmysłowości. „Młodzi” (jak potem twórcy kina moralnego niepokoju) zachowywali wobec otaczającej ich rzeczywistości dystans, byli „nieufni”, podczas gdy reżyserzy „kina polskiego

sockonsumpcjonizmu” często byli urzeczeni – co nie znaczy, że nie stać ich było na krytyczne, ironiczne spojrzenie – zmieniającą się Polską: dziewczętami w obcisłych kolorowych bluzkach i chłopakami w opinających jeansach; nowoczesnym wystrojem wnętrz i menu (w polskich filmach wszyscy uczą się wtedy – z trudem, dodajmy – jeść spaghetti). Jaworska wybrała do analizy filmy źle (albo bardzo źle) wówczas przyjęte przez krytyków i/lub decydentów (kilka z nich zdobyło antynagrodę Skisłego Grona dla najgorszego filmu festiwalu w Łagowie, a *Dzięcioł* [1970] Jerzego Gruzy został nawet uznany za najgorszy film 25-lecia Polski Ludowej), ale za to popularne wśród szerokiej publiczności. Obrazy niespójne, słabe, czasami nieudolne i tandetne, częściej jednak zaskakujące swoim nowatorstwem: rozpięte między kinem popularnym a eksperymentalnym, w przypadku których trudno dociec, czy luksus sławią, czy niejawnie są w niego wymierzone. Właśnie te filmy trafnie odzwierciedlają, zdaniem autorki, „sprzeczności ery «wczesnego Gierka»” (s. 52).

Jaworska pisze o wczesnych latach 70., ale interesuje ją zwłaszcza jeden rok – 1972. Rozpoczyna jednak od uogólnień. W pierwszych latach rządów Gierka – idąc za Stanisławem Barańczakiem i Joanną Krakowską – widzi „drugą polską odwilż”, choć tym razem nie tyle polityczną, ile gospodarczą i obyczajową. Z odwilżą mamy też do czynienia w polskim kinie. Przypada ona, jej zdaniem, na lata 1972–1973, czyli między powołaniem w styczniu 1972 roku nowych Zespołów Filmowych a wprowadzeniem w życie 5 grudnia 1973 roku Uchwały Biura Politycznego KC PZPR i Prezydium Rządu PRL w sprawie zwiększenia społeczno-kulturalnej roli kinematografii polskiej. Na pierwszy rzut oka wydaje się to logiczne: to czas, gdy zasłużeni twórcy szkoły polskiej dostają do dyspozycji odebrane im w 1968 roku Zespoły Filmowe, a Uchwała podporządkowująca sprawy kinematografii dyrektywom partii czeka jeszcze na wprowadzenie. I rzeczywiście: niemal wszystkie szczegółowo

analizowane przez Jaworską filmy pochodzą z 1972 roku (*Anatomia miłości* Romana Załuskiego, *Dziewczyny do wzięcia* Janusza Kondratiuka, *Trzeba zabić tę miłość* Janusza Morgensterna i *Rewizja osobista* Andrzeja Kostenki i Witolda Leszczyńskiego). Jeśli jednak spojrzymy szerzej, to kwestia czasowych ram „drugiej odwilży” w kinie wyraźnie się komplikuje. W 1970 roku Andrzej Wajda mógł zrealizować *Brzezinę* i *Krajobraz po bitwie*, Krzysztof Zanussi – *Życie rodzinne*, Jerzy Gruza – *Dzięcioła*, a Marek Piwowski – *Rejs*, podczas gdy w 1973 roku – rzekomo drugim roku odwilży – mamy przede wszystkim do czynienia z widowiskami sławiącymi „w kostiumie” dominującą ideologię: *Chłopami* Jana Rybkowskiego czy *Hubalem* Bohdana Poręby. Co więcej, w 1970 roku trafia na ekrany, choć nie bez cenzuralnych komplikacji, wspomniany *Rejs* Piwowskiego, natomiast *Przeprowadzka* Gruzy wywołuje w 1972 roku furię wśród kolaudantów i zostaje odesłana na półkę (jeśli w książce brakuje analizy jakiegoś utworu podejmującego problem konsumpcji ery Gierka, to właśnie tego niepokojącego i zapomnianego filmu). Dalej: *Trzecia część nocy* Andrzeja Żuławskiego mogła w 1971 roku zostać wyprodukowana w kierowanym przez zaufanego człowieka władzy, Jerzego Jesionowskiego, Zespole „Wektor” i z powodzeniem wejść na ekrany, podczas gdy jego *Diabeł*, wyprodukowany w „X” Andrzeja Wajdy, trafił rok później na półkę. Problem czasowych granic „drugiej odwilży” prowadzi nas do niepokojącego rozpoznania: najbardziej odważne i poszukujące filmy tego okresu nie powstają, jak chce autorka, w zespołach odzyskanych w 1972 roku przez twórców z pokolenia szkoły polskiej, lecz w tych kierowanych na przełomie lat 60. i 70. przez urzędników narzuconych przez władzę. Gdy jednak o konsumpcjonizm czasów Gierka idzie, to – istotnie – rok 1972 okazał się rokiem szczególnym: wtedy to konsumpcyjne fantazje Polaków były najbardziej rozbudzone, a twórcy – albo urzeczeni, albo zdystansowani – usiłowali te sprzeczności ukazać na ekranie.

Realizując swoje „słabe obrazy”.

Pojęcie to Jaworska ukuła, łącząc termin „myśl słaba” Gianniego Vattima z teorią queer. „Obraz słaby” – jak „myśl słaba” – byłby „przygodny („przydarzałby się”, na przykład jako trywialny „obraz z życia”), a także pozostawałby poza kanonem uznanych reprezentacji jako ułomny – a więc rozproszony, złej jakości (...), śmieszny, brzydki, żałosny, kiczowy lub kampowy, ekscentryczny, nienormatywny” (s. 108). „Obraz słaby” odsyła do takich strategii estetycznych, jak parodia czy pastisz, wiąże się z imitacją i grą z konwencją. To obraz zanieczyszczony i niestabilny (także pod względem technicznym). „Myśl słabą” kojarzy następnie Jaworska z polityką queer, która – jej zdaniem – własną słabość przekuwa w styl lub temat, destabilizując i podważając normy społeczne i kulturowe. Teoria queer odsyła dzisiaj nie tylko do nienormatywnych praktyk płciowych i seksualnych. Badacze queer szukają nienormatywności wśród wszystkich tych podmiotów, które zaburzają normy społeczno-obyczajowe (nie tylko zatem wśród gejów czy lesbijek, lecz także imigrantów, osób niepełnosprawnych i kolorowych czy biednych)[2]. Jaworska nie zaprząta sobie głowy zwrotami w obrębie teorii queer, ale z powodzeniem – w analizie *Dziewczyn do wzięcia* – tych narzędzi używa. Spolszczone pojęcie „kłir” wiąże z estetyką i polityką peryferii, z rehabilitacją porażki, nieudolnością i słabością. Nigdy z nienormatywną płciowością i seksualnością. Dziwi to zwłaszcza w przypadku tych filmów, które do użycia podobnych narzędzi szczególnie zapraszają. Na przykład w analizowanym przez Jaworską *Dzięciole* mamy przecież do czynienia z queerową menażerią: słabym, szydełkującym mężczyzną, który przegrywa (Wiesław Gołas), jego zmaskulinizowaną żoną ze strzelbą (Alina Janowska) i z homoseksualnym synem – przymuszanym do strzelania z procy miłośnikiem opery. A nad tym wszystkim unosi się głos (i ciało) Violetty Villas. A jeśli gdzieś w ówczesnym kinie polskim jest „kłir”, to z pewnością ukrywa się on w lokach, kaskadach loków Villas

(autorka wspomina o niej tylko w kontekście parodii wyobrażeń o luksusie). To zastanawiający ruch: z jednej strony Jaworska „queer” otwiera na inną nienormatywność, słabość, marginalność, z drugiej jednak zamyka: dzieli i oczyszcza w geście uniwersalizacji (pełnym pruderii, dodajmy) z tego, co stanowiło dotąd jego wywrotową siłę.

Najciekawsze rezultaty osiąga właśnie „kłirując” – błyskotliwie – peerelowską biedę, nieudolność i „niedojakość” w *Dziewczynach do wzięcia* oraz pisząc o iluzorycznym i naśladowczym charakterze polskiego konsumeryzmu dla wybranych w *Rewizji osobistej*. W pierwszym przypadku opisuje losy trzech dziewcząt z prowincji, przyjeżdżających do Warszawy na podryw. Chociaż „na ulicy nie zawierają znajomości”, to dają się zaprosić „miłym i kulturalnym chłopcom” z kawiarni na kolejną porcję kremu sułtańskiego. Sceny te – ewidentnie kampowe – oparte zostały na niestosownych zestawieniach: paradokumentalna estetyka łączy się tu z pozą, autentyzm z przerysowaniem, a fantazyjny deser z czkawką. Prowadzi to autorkę do interesujących uogólnień na temat epoki: „Dostać więcej kremu, niż jest się w stanie zjeść – czy to nie piękna metafora Gierkowskiej prosperity?” (s. 121). Owo „zachłyśnięcie się konsumpcją”, ale odgórnie sterowane, kontrolowane, jest niepokojące (kolejne pucharki, mdłości), co „nadaje tym obrazom walor subwersji” (s. 121). W *Dziewczynach do wzięcia* „konsumpcja na siłę” zderzona została, z jednej strony, z biedą i nieudolnością, charakterystyczną dla reprezentacji PRL-u „niedojakością”, z drugiej zaś z pełnym czułości spojrzeniem na tytułowe bohaterki. Z kolei *Rewizja osobista* – z której Jaworska zaczerpnęła tytuł książki: *Piękne widoki, panowie, stąd macie* – to „wizualna fatamorgana”, która wymyka się stabilnej interpretacji. Autorka widzi w tym filmie obraz wymierzony w konsumpcyjną rzeczywistość Zachodu, czyli polską imitację kina kontestacji, co musiało wtedy trafić w próżnię, gdyż Polacy w latach 70. nie mieli szans, by zachłysnąć się konsumpcją. Buntowniczy gest

podpalenia fiata pełnego zachodnich towarów mógł rodzić tylko frustrację, z kolei wykorzystane w filmie francuskie reklamy zamiast rozdrażnienia podsycały pragnienie. Ponadto Jaworska dostrzega też w filmie Leszczyńskiego i Kostenki opowieść o konsumeryzmie czasów Gierka. Film w tym ujęciu oskarża partyjnych notabli swobodnie przekraczających zachodnią granicę, co demaskuje hipokryzję wpisaną w projekt „drugiej Polski”. Konsumpcyjne fantazje mogli wtedy realizować tylko wybrani.

Co istotne, Jaworska ukazuje Polskę pierwszej połowy lat 70. w innych barwach niż skoncentrowane na wartościach czy wyborach etycznych filmy młodej kultury czy kino moralnego niepokoju. Przede wszystkim to Polska w kolorze: w 1973 roku Maryla Rodowicz wylansowała na festiwalu w Sopocie przebój *Małgośka* i modę na „bananową spódnice” – jak precyzuje autorka – ze skośnych klinów z ręcznie malowanego milanowskiego jedwabiu; w 1975 roku polscy telewidzowie poznają nowoczesną rodzinę inżyniera Karwowskiego (*40-latek* Jerzego Gruzy); a rok później po zasnutych folią schodach w Studio 2 zejdą członkowie, będącego wówczas u szczytu popularności, zespołu ABBA. Ciekawy to czas: Gierkowska „propaganda sukcesu” i rojenia o Polsce jako gospodarczej potędze łączą się z liberalizacją życia społecznego. W kinie można było zobaczyć sceny, które później – w czasach narodowo-katolickiego wzmożenia – sami twórcy usuwali ze swoich filmów (jak Wajda wycinający w 2000 roku z *Ziemi obiecanej* [1974] kultową scenę erotyczną z Kaliną Jędrusik i Danielem Olbrychskim).

To również czas blondynki z bananem. Jaworska we wstępie do książki pyta nie tylko, czego blondynka z bananem chciała od odbiorców na początku lat 70., lecz także – czego chce ona od nas dzisiaj? Wiosną tego roku dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie Jerzy Miziołek nakazał usunięcie z ekspozycji dwóch prac: *Pojawienie się Lou Salome* Katarzyny Kozyry

i właśnie *Sztuki konsumpcyjnej* Natalii LL. Bo gorszą dzieci. Artyści i celebryci na znak protestu przeciwko cenzurze entuzjastycznie fotografowali się z „obscenicznymi” bananami. Michał Żebrowski (ten od wieszczów i narodowych epopei, co tym bardziej perwersyjne) zamieścił w internecie ciekawy, queerowy filmik. Siedząc w puchowej kurtce nad książką, sięga spontanicznie po banana. Obiera go ze skórki i odgryza kawałek. Po chwili spostrzega jednak przyglądającego się mu obserwatora-rejestratora i zawstydzony zasłania ręką jedzonego banana. W scenie tej banan staje się czymś nieprzyzwoitym, niemoralnym, niepokojącym. Jak gdyby nie wolno było się z nim „afiszować” w miejscach publicznych. Jak gdyby bananem można się było zajadać tylko w ukryciu, daleko od zgorszonych oczu konserwatystów czy tradycjonalistów. Czego zatem blondynka z bananem od nas chce? Pytanie to nieoczekiwanie znowu okazuje się ważne i aktualne, z tą jednak różnicą, że tym razem nie odsyła do performowanej konsumpcji, lecz do obyczajowego przekroczenia. Bo praca Natalii LL, jak niektóre polskie filmy z pierwszej połowy lat 70., wzbudza moralny niepokój przede wszystkim za sprawą tego, co zostało w książce Jaworskiej odesłane na margines: perwersyjnej cielesności, ekscesywnej kobiecości czy lubieżności, i dowodzi zarazem, że sztuka i kino tego okresu były bardziej wywrotowe, niż nam się dotąd zdawało.

1 O kinie młodej kultury por. Mariola Jankun-Dopartowa, *Fałszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przylipiak, Arcana, Kraków 1996, s. 89–121; Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 297–321.

2 Por. np. David L. Eng, Judith Halberstam, José Esteban Muñoz, *What's Queer about Queer Studies Now?*, „Social Text” 2005, nr 84–85 oraz artykuły publikowane na łamach „GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies”. W języku polskim najlepszym przykładem podobnego szerokiego zastosowania pojęcia „queer” jest książka Jacka Halberstama, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, do której zresztą Justyna Jaworska, choć pobieżnie, się

odwołuje.