

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(3) 2021

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.13.3.10

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, WYWIADY

Iwona Groź

Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze (Warszawa)

ORCID 0000-0003-0151-6909

„Filtr inności” a historia kina polskiego

Recenzja książki Justyny Jaworskiej *„Piękne widoki, panowie, stąd macie”*.

O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu, Kraków: TAIWPN Universitas, 2019, ss. 322



Wprowadzenie

„Widzenie powidokowe umożliwia szerszy zakres rzeczywistej obserwacji – jest więc nie zacieśnieniem obserwacji, lecz jej powiększeniem”.

Władysław Strzemiński

Książka Justyny Jaworskiej¹ *„Piękne widoki, panowie, stąd macie”*. *O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu* (2019) otrzymała przyznawaną przez miesięcznik „Kino” prestiżową nagrodę im. Bolesława Michałka za lata 2018–2019. To jeden, ale nie

¹ Justyna Jaworska (ur. 1975) wykłada w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej UW. Jej książka *Cywilizacja „Przekroju”*. *Misja obyczajowa w magazynie*

jedyny powód, dla którego warto poświęcić jej chwilę uwagi. Pierwszy, intrygujący człon tytułu, który jest cytatem z *Rewizji osobistej*, filmu Witolda Leszczyńskiego i Andrzeja Kostenki z 1973 roku, inicjuje zaciekawienie. Tym bardziej gdy odbiorca ma świadomość, że w taki sposób odzywa się ironiczna turystka do celników, którzy w celu ocenia przeszukują na granicy jej samochód. W 1973 roku, a więc w Polsce Gierka, „konsumpcyjnym raj”, to niezwykle „punkt widokowy”, którego wielu mogłoby wówczas pozazdrościć. To też zapowiedź innej, nowej perspektywy. Staje się ona horyzontem spojrzenia autorki książki, a za jej pośrednictwem też odbiorców. Żeby go zrozumieć, potrzebne są dwa terminy klucze. Pierwszy ukryty jest w słowie ‘widok’, które inicjuje – przywołane w dalszej części książki Jaworskiej – ‘powidoki’. Drugi zaszyfrowuje termin ‘sockonsumpcjonizm’, który pojawia się w drugim członie tytułu: *O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu*. Zacznijmy jednak od spojrzenia.

Twórcą pojęcia ‘powidoku’ jest polski artysta plastyk i teoretyk sztuki Władysław Strzemiński (1893–1952), który definiował go następująco:

[to] [...] proces architektonizacji, tzn. wiązanie różnych kształtów, różnych przedmiotów oddalonych od siebie i wytwarzanie ich rytmicznej zależności – polega na przenoszeniu pewnych składników formy z jednego przedmiotu i wtapieniu ich w kształt drugiego przedmiotu. W ten sposób poszczególne przedmioty jak gdyby wypożyczają sobie określone składniki formy. Te składniki formy, powtarzając się w szeregu przedmiotów, wytwarzają wspólną więź rytmiki architektonicznej. [...] Patrząc na jakikolwiek przedmiot, otrzymujemy jego odbicie w oku. Działanie padającego światła wywołuje na siatkówce odpowiednie procesy chemiczne, których przebieg trwa dłużej. W chwili gdy przestajemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej – pozostaje w oku *powidok* przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie, lecz przeciwnym zabarwieniu (wskutek procesów regeneracyjnych, zachodzących w oku). Tym tłumaczy się przenoszenie składników formy, ich „przesiąkanie” z przedmiotów znajdujących się obok. Jest to bezpośredni, chemicznie i fizjologicznie uzasadniony skutek nawarstwiania się spojrzeń przenoszonych (nawet mimo woli) z jednego przedmiotu na drugi (Strzemiński 2006: 156).

Justyna Jaworska nie tylko przejmując to rozumienie, ale w swojej książce przeprowadza rodzaj rozległych badań nad tą szeroko pojętą kategorią estetyczną i intertekstualną, adaptując – za Strzemińskim – ‘powidok’ z obszaru nauk medycznych, psychologicznych do opisu kultury wizualnej (w tym filmowej), a nawet szerzej – pierwszej połowy lat siedemdziesiątych. Umieszcza go obok innych kategorii z historii sztuki, takich jak między innymi ‘klisza’, ‘schemat’ czy – w szerszym ujęciu – ‘gra’. Jednym z celów badaczki było odnalezienie ujęcia kompleksowego, umożliwiającego wskazanie i porównanie powiązań i linii rozwojowych między widzeniem powidokowym a sztuką ruchomych obrazów. Najważniejszym *novum* omawianej publikacji jest więc wskazanie filmu jako sztuki, w obrębie której teoria powidoku może się okazać inspirującą kategorią i pomocnym narzędziem analityczno-interpretacyjnym. To niewątpliwie odświeżające spojrzenie na „stare polskie kino”. Potrzebne, bo w tamtym czasie nowe role kobiece postrzegano jako zagrożenie dla

ilustrowanym (Warszawa 2008) została nominowana do Nagrody Literackiej Gdynia w kategorii eseju. Autorka pracuje też w piśmie „Dialog”, gdzie redaguje dział dramaturgii polskiej.

tradycyjnych wyobrażeń, a więc temat kontrowersyjny. Myślę, że warto – czytając książkę o przeszłości – skonfrontować te wizje ze współczesnymi obrazami na tożsamy temat. Pozwala to nie tylko powrócić do czasu minionego i zmierzyć się z tematami, które pozwalały lepiej zrozumieć minioną epokę, ale i dostrzec aktualność wielu konstatacji Jaworskiej, dającą do myślenia.

W takim ujęciu hipoteza badawcza zakładałaby, że to właśnie artysta reżyser i jego twórczość pobudza intelektualnie potencjalnych odbiorców, skłaniając do „lepszego”, „wyraźniejszego”, czy choćby innego (niestandardowego) „widzenia”, „słyszenia” tudzież „mówienia” (zadawania pytań, wątpienia). Sztuka filmowa działałaby więc zbawienne nie tylko na rozwój ludzkiego widzenia, ale i myślenia (por. teorię powidoku Strzemińskiego). Przeciwdziałałaby marazmowi, entropii i uwrażliwiała na znane (ale niezauważane dotąd) albo nieznanne: problemy, osoby, sytuacje, środowiska, kultury. Przeciwdziałałaby więc zobojętnieniu, wyobcowaniu, osamotnieniu i pozwalała odczuć radość z kontaktu z innymi ludźmi z powodu nowych doznań. Częściowo jest ona spójna z głównymi tezami książki Jaworskiej, o których za chwilę.

Powracając do tytułowego „widoku-powidoku”, każdorazowo efektem tego rodzaju podejścia są nowatorskie próby możliwie szerokiego spojrzenia na mniej znane filmy polskie z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych. Taka próba ich interpretacji nastawiona jest na konfrontowanie z dawnymi ustaleniami i zarazem poszukiwanie nowych odczytań, przy jednoczesnym dowartościowaniu twórczości do tej pory postrzeganej schematycznie (zob. obrazy „nieudane” czy „słabe” w rozumieniu Vattima²). Tym samym Jaworska wypełnia lukę, a zarazem pozwala na ukazanie ciągłości i wewnętrznej dialogiczności tradycji polskiej kultury. Takie podejście do sposobu percepcji kultury umożliwia myślenie o przyszłości „jako odbiciu przeszłości”, w myśl twierdzenia: „widzenie powidokowe umożliwia szerszy zakres rzeczywistej obserwacji – jest więc nie zacieśnieniem obserwacji, lecz jej powiększeniem” (Strzemiński 1958). Dzięki takiemu podejściu Jaworska wykorzystuje pojęcie ‘powidoku’ w znaczeniu metaforycznym do analizy i interpretacji sytuacji komunikacyjnej w polskich filmach fabularnych, na przykład w analizie strategii autorskich, sytuacji narracyjnych, schematów fabularnych, konstrukcji bohaterów, a nawet projektowaniu stylów odbioru w tych filmach.

Pojęcie ‘sockonsumpcjonizmu’ skrywa natomiast ironiczność i niespójność, którą – jak pisała Jaworska – widzą bystrzy obserwatorzy. Jego twórcą jest Tadeusz Nyczek, który twierdził, że stawia ono warunek: „jak się ma pełen pysk, należy ten pysk trzymać zamknięty” (Jaworska 2019: 50), tym samym sugerując dziwaczność takiej sytuacji konsumowania, która ujawnia paradoks jej „niemożliwości”, „bez-sensowności” czy braku przyjemności. Joanna Krakowska, w kontekście książki Jaworskiej, pisała nawet:

² „Słabość” w tym ujęciu ma wielopoziomowy, złożony charakter. Badaczka powołuje się na Vattima i jego koncepcję obrazów słabych w sensie retorycznym jako klisze, gry z konwencją, powidoki (Jaworska 2019: 76). Píše: „Tak czy owak porażka, czy to przewrotnie demaskowana, problematyzowana, czy najzwyczajniej odniesiona, wydaje się jedną z kluczowych kategorii dla ówczesnych filmów obyczajowych” (Jaworska 2019: 76).

Sockkonsumpcjonizm był zjawiskiem z gruntu paradoksalnym: próbą pogodzenia socjalistycznego etosu z kapitalistycznym stylem życia. Jego pęknięcia oddawało kino, które nie zawsze budziło uznanie krytyki – równie paradoksalne, niespójne i pełne „słabych obrazów”. Ta słabość, czasem nieintencjonalna, czasem zamierzona, ale niezmiennie frapująca jako rodzaj oporu wobec zastanych konwencji, stanowi osobny przedmiot namysłu autorki. W ten sposób historia kultury przeplata się w tej książce z refleksją nad strategią estetyczną kina, którą można by nazwać „kłirowaniem Peerelu” (Krakowska, okładka recenzowanej książki).

Czy można łączyć socrealizm z „konsumpcjonizmem” i kinem? Wydaje się, że tak. Jedna i druga kwestia – w mniejszym lub większym stopniu – odsyła do symbolicznego opisu wycinka jakiejś rzeczywistości, którą może być dosłownie strawa („pokarm dla ciała i dla ducha”), jak również metaforyczne rozumienie prawa do szeroko pojętego „pokazywania”, „nabywania” / „zdobywania”, „posiadania”, „przekazywania”, „dzielenia się”, „przetwarzania” czy „pozbywania się”... zasadniczo wszystkiego, a więc: słów, obrazów, dźwięków, tego, co materialne, i tego, co niematerialne. Nawet tożsamości, a więc także własnego „ja”, twarzy, ciała... wizerunku. Roland Barthes przed laty pisał przecież, że „[ż]ywność jest nie tylko zbiorem produktów, które można poddawać analizie statystycznej czy dietetycznej. Jest także, jednocześnie, pewnym systemem komunikacji, zbiorem wizerunków, protokołem zastosowań, sytuacji i zachowań” (Barthes 1997: 21).

W przypadku książki Justyny Jaworskiej *„Piękne widoki, panowie, stąd macie”*. O kinie polskiego sockkonsumpcjonizmu synergia sockkonsumpcjonistyczna odnosi się jednak do przeszłości. Historia ujawnia jej odległe w czasie korzenie. Począwszy od antyku, który stał się źródłem rozumienia samego pojęcia *mimesis*, poprzez odmiany rodzime takiego stanu, na przykład konkretnej czasoprzestrzeni. W książce Jaworskiej „przenosimy się” do lat siedemdziesiątych XX wieku, autorkę zastanawia bowiem rozumienie ciekawego sformułowania ‘sockkonsumpcjonizm’. Czy „ziemskie przywary” konsumpcjonizmu, związane z konkretnym czasem, zobrazowane w wybranych filmach, mogą pomóc w odpowiedzi na pytanie o strategię twórczą ich autorów (choćby poprzez ukrycie istotnego przesłania)? I czy takie podejście do filmów niekanonicznych, wpisujące się – zgodnie ze słowami Jaworskiej – w tak zwane obrazy słabe, może powiedzieć nam coś nowego, ciekawego o polskiej kulturze? Czy może się okazać inspirujące z punktu widzenia dydaktyki i wykorzystania filmu do badań kultury?

Rzadko przywoływane, choć nie nowe, pojęcie ‘sockkonsumpcjonizm’ – jest niewątpliwie jednym z tematów sugerujących inne spojrzenie na kwestie związane z „niezwykłym widzeniem”, które przejawia się w ujawnianiu gry obrazami, stosowaniu klisz wizualnych czy powoływaniu się na widzenie powidokowe. Analizowane przez Jaworską ukryte strategie reżyserskie niewątpliwie silnie uwikłane są też w aktualne i ważne zagadnienie: antropologii cielesności (w tym konsumowania) czy psychologii twórczości.

Nietypowe odczytanie wskazanych przez autorkę książki przekazów audiowizualnych prowadzi do odkrycia i nazwania popędowego źródła nie tylko twórczości, ale przede wszystkim odbioru filmów, performance’ów czy w ogóle sztuk wizualnych. I uzmysłowienia sobie, że za sztuką stoi pragnienie rozwiązania nękających

artystę – a za jego pośrednictwem: widza – problemów z tożsamością czy sferą erotyki. Cieleśne symptomy, jako dowód psychicznego źródła problemu, są dla takiego ujęcia bardzo ważnym kontekstem. Wystarczy przypomnieć znaną typografię *psyché*, która według Freuda składa się z trzech aspektów: topicznego (w tym instancje: popędowe *id* [to], pośredniczące *ego* [ja], kontrolowane *superego* [nad-ja]), energetycznego i ekonomicznego. Mogą być one jednym z kluczy do zrozumienia konsumpcjonizmu. Jeżeli uznamy, że symptomy (objawy) chorobowe są ukryte także w sztuce, zarówno filmowej, jak i kulinarnej, to jej psychoanalityczne odczytanie jest rodzajem terapii. Filmowe reprezentacje jedzenia – o których wspomina Jaworska, między innymi banan z pracy *Sztuka konsumpcyjna* (1972) Natalii LL, bigos z *Awansu* (1974) Janusza Zaorskiego, spaghetti z obrazów: *Poszukiwany, poszukiwana* (1972) Stanisława Barei, *Bilansu kwartalnego* (1974) Krzysztofa Zanussiego czy *Trzeba zabić tę miłość* (1971) Janusza Morgensterna oraz krem sułtański z *Dziewczyn do wzięcia* (1972) Janusza Kondratiuka – mogą być odczytane nie tylko jako rodzaj zmysłowego marzenia sennego, lecz raczej nocnego koszmaru. Każdorazowo godne uwagi stają się następujące mechanizmy:

- a) „kondensacja, zagęszczenia” (działanie metafory) jako strategia w filmach, w których pojawia się ta tematyka;
- b) „przesunięcie, przemieszczanie” (działanie metonimii, warto je porównać też z pojęciem ‘powidoku’) jako strategia jw.;
- c) „obrazowość” (słowa przekształcają się w obrazy) jako strategia jw.;
- d) „wtórne opracowanie” (jeden obraz przekształcony jest w drugi) jako strategia jw. (por. Markowski 2006: 56).

Sztuka kulinarna widoczna na ekranie często wywołuje doświadczenie „niesamowitości”, która według psychoanalizy oznacza powrót tego, co zostało wyparte przez świadomość, albo zbliżenie do realnego, którego nie można wyrazić słowami, tego, co nie poddaje się symbolizacji. Dzieło „kulinarne” to – jak zostało wcześniej zasygnalizowane – symptom (symbol), dzięki któremu docieramy do tego, co niejawne. Nie każde dzieło, jak i symbolikę jedzenia, można wyjaśnić. Jaworska ma tę świadomość, dlatego pisząc o zachowaniach i postawach filmowych bohaterów, które uznawane są za wyznacznik wartości / jakości życia skorelowany z wielkością konsumpcji oraz zgromadzenia dóbr materialnych” (Golka 2004: 7, por. też: Stankiewicz 1996), traktuje je z ironicznym dystansem.

Filmy zastanawiająco „dziwne”...

Jak już pisałam, tytuł książki Jaworskiej nawiązuje do fragmentu ścieżki dialogowej z filmu *Rewizja osobista*. Brakujący fragment brzmi tak: „Piękne. Wie pani, tędy przejeżdżają różni ludzie. Czasem mam wrażenie, że stąd widać cały kraj”. Jego przypomnienie nieco rozjaśnia pierwsze słowa z tytułu. Wskazuje ramę, która zakreśla horyzont poznawczy – z jednej strony „ograniczony” koniecznością spoglądania przez określony punkt, z drugiej symbolicznie przenoszący to widzenie na całą kulturę. Czy wiąże się z tym wyższa świadomość? Rozumienie iluzoryczności, której symboliką jest „nadanaturalnie” piękny widok? Jaworska próbuje ten właśnie

problem uczynić jednym z tematów rozważań. W tym celu już we wprowadzeniu, w którego skład wchodzi odpowiednio części zatytułowane: *Blondynka z bananem*, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Wypisy z lektur*, „*Wczesny Gierek*” i *kino*, *Bigosowy socjalizm*, *Jak jeść spaghetti? Sockonsumpcjonizm*, *Druga odwilż*, *Rok 1972*, *Niedojakość i „obraz słaby”*, zakreśla horyzont proponowanego przez siebie spoglądania w przeszłość... na – jak sama określa – „filmy zastanawiająco dziwne”. Jakże to obrazy?

Autorka bierze na warsztat polskie filmy obyczajowe z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych jako obrazy sockonsumpcjonizmu, „obrazy do zjedzenia”. Zastanawia się, w jaki sposób ukazują one ówczesną rzeczywistość, a więc epokę Edwarda Gierka, która uchodziła za czas względnego dobrobytu, co obudziło w społeczeństwie polskim dążenie do poprawy sytuacji materialnej. Jaworska szuka odzwierciedlenia tych tendencji w filmach uchodzących wówczas za nieudane i sytuujących się poza kanonem dzieł, które zaznaczyły się w społecznej świadomości. Jej analizy dokonywane „przez pryzmat obecnych diagnoz kulturowych – jak wskazuje między innymi Terasa Rutkowska – są znakomicie napisane, błyskotliwe i przenikliwe, choć czasami kontrowersyjne” (Rutkowska 2020: 167). Trudno nie zgodzić się z tą konstatacją, bo czytając książkę „*Piękne widoki, panowie, stąd macie*”, ma się wrażenie obcowania z odświeżającym powiewem innego widzenia filmów dobrze znanych. Warto jednak pamiętać, że kluczowym motywem tych wszystkich obrazów „jest porażka egzystencjalna”, o której sporo, choć – jakby między wierszami – pisze Jaworska.

Za ceną, bo skłaniającą do dyskusji, uważam zasadniczą tezę książki Justyny Jaworskiej, która brzmi tak: „Polska transformacja nie zaczęła się po 1989 roku, ale w latach 70. i jej fundamentów szukać trzeba raczej w modernizacyjnym programie realnego socjalizmu” (Jaworska 2019: 77). To właśnie w tamtym czasie zmiana „nie zdążyła się jeszcze skompromitować, jak to ma miejsce w 1976” (Jaworska 2019: 70), na co odpowiedzią było Kino Moralnego Niepokoju. Dlatego też autorka skupia uwagę na filmach, które powstały tuż po zakończeniu dekady lat sześćdziesiątych, takich jak *Rejs* czy *Hydrozagadka*, a przez Tadeusza Lubelskiego wpisywane były w tak zwane stronnictwo groteski (Lubelski 2015). Autorka książki o polskim sockonsumpcjonizmie zauważyła bowiem, że

[...] mała odwilż to czas nie między styczniem 1971 a grudniem 1972, ale 1972–1973, czyli między przywróceniem filmowcom względnej swobody artystycznej i produkcyjnej w zespołach a uchwałą, która na powrót podporządkowała kinematografię dyktynom partii. Roczny poślizg wobec odwilży pozafilmowej łatwo wytłumaczyć produkcyjnym opóźnieniem kina oraz terminarzem premier, ale tu istotniejsze byłyby ramy dwóch kluczowych dla branży decyzji politycznych. To właśnie między nimi otwierałaby się szczelina dwóch swobodniejszych lat (Jaworska 2019: 69).

W części analitycznej książki autorka przywołuje interesujące ją tytuły takie jak: *Dzięcioł* z 1970 roku (rozdział *Voyeur z supersamu*, s. 83–103); dwa lata późniejsze: *Dziewczyny do wzięcia* (*Kłir sułtański*, s. 104–127), *Anatomie miłości* (*Polska „love story” i inne klisze*, s. 129–158); *Trzeba zabić tę miłość* (*Mieć mieszkanie, psa i samochód*, s. 159–197); a następnie powstała w 1973 roku *Rewizję osobistą* („*Piękne widoki, panowie, stąd macie*”, s. 199–227) i *Motyłem jestem, czyli romans czterdziestolatka*

z 1976 (*Brzuchomówca propagandy sukcesu*, s. 229–245). Całość wieńczy *Appendix* oraz „kilkunarstwowe” (stopniowe) zakończenie, w którym Jaworska kontynuuje rozważania na temat tego „co jeszcze widać” przez przyjęty przez nią „filtr inności” oraz powraca do twórczości Natalii LL, od której rozpoczyna książkę. Do publikacji dołączona jest filmografia, pomocny indeks nazwisk i filmów oraz inspirująca do własnych czytelniczych peregrynacji bibliografia.

Zacznijmy jednak od początku książki, w której Jaworska przypomina prace wspomnianej wcześniej Natalii Lach-Lachowicz z cyklu: *Sztuka konsumpcyjna 1972–1973* i *Sztuka postkonsumpcyjna 1973–1975*. W celu wyjaśnienia powodu tak nietypowego jak dla książki historycznofilmowej zainicjowania rozważań autorka przywołuje *passus* Łukasza Rondudy na temat tych prac. Badacz pisał, że paradoksalnie „Widz nie kontemplował formy tych prac, to perswazyjna forma kontemlowała widza” (Ronduda 2009: 96). Dla Jaworskiej ważne było ponadto powiązanie erotyki z konsumpcją. Artystka-feministka deklarowała, że nie jest to zamach na męską dominację, lecz raczej „manifestacja sensu życia i żywotności” (Jaworska 2019: 13). Przy okazji, za historykiem sztuki Piotrem Piotrowskim, zapytywała, czy w polskim kontekście gospodarczego niedoboru prowokacja artystki w ogóle miała sens (Jaworska 2019: 13). Jednocześnie podkreślała, za Małgorzatą Jaworską, przyjętą przez artystkę „strategię trickstera”, polegającą na grze ze skojarzeniami widza i z zastanymi wyobrażeniami, która pozwalała przywołać „podwójne tabu: erotyka i łakomstwo”. Kto w tym ujęciu jest „do zjedzenia”? Kobieta? Czy opresyjne spojrzenie, które zostaje obnażone?

We wstępie Jaworska dość precyzyjnie określa też materiał badawczy, czyniąc z czasu kryterium kwalifikacyjne. Świadomie wąsko wskazuje na kluczowy dla jej rozważań rok 1972 (choć zaczyna od filmu z roku 1970) i kończy na 1976. Takie podejście uzasadnia, pisząc: „Szukam w polskim kinie tamtego czasu odbicia sztuki konsumpcyjnej, a raczej społeczeństwa »sockonsumpcjonistycznego«, jego paradoksów, dylematów, a także właśnie »obrazów słabych«...” (Jaworska 2019: 17). Swoje rozważania motywuje też lekturami, które zainspirowały ją do podjęcia takiego, a nie innego tematu. W części *Wypisy z lektury* wskazuje między innymi: *Ucieczkę od wolności* Ericha Fromma, wiersz Barańczaka *Określona epoka*, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu* Daniela Bella, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu 68 w Polsce* Lidii Burskiej, *Samotny tłum* Davida Riesmana, *Teoria klasy próżniaczej* Thorsteina Veblena czy *Społeczeństwo konsumpcyjne* Jeana Baudrillarda, który podkreślał zastępowanie rzeczywistego konsumowania symbolicznym.

Autorka proponuje „nowy filtr”, nowe spojrzenie na pierwszą połowę lat siedemdziesiątych i szuka filmów symptomatycznych, a nie wybitnych (Jaworska 2019: 30). Świadomie zadaje pytania, nie tyle jak, ile o czym lub w jakiej sprawie kręcono filmy obyczajowe, a więc podejmujące problemy społeczeństwa konsumpcjonistycznego – odbicia w życiu codziennym, zbiorowej wyobraźni (Jaworska 2019: 32). Jednocześnie podkreśla, że „o konsumpcjonizmie najłatwiej mówić przy użyciu kulinarnych (lub jak to zrobiła Natalia LL – kulinarnych i erotycznych) metafor...” (Jaworska 2019: 33); por. Drzał-Sierocka 2017).

Badaczka zauważa, że choć w naszej kinematografii nie ma filmów takich jak *Wielkie żarcie* (1973) Ferreriego, to jednak można wskazać kilka, w których temat

„konsumowania” pokazywany jest z wielu perspektyw. W tym celu przywołuje między innymi „metaforę bigosu” jako przykład „podniesienia stopy życiowej, ale nie opis rosnącej wówczas aspiracji do Zachodu”. Jaworska zauważa, że „[z] jednej strony dominującą postawą społeczną (co wydobędzie, już na serio, Kino Moralnego Niepokoju w drugiej połowie dekady) był rzeczywiście konformizm, choćby i „bigosowy”, z drugiej – fascynacja zagranicą. Tę ostatnią tęsknotę lepiej wyraża potrawa z pochodzenia włoska [...] częsta w filmach polskich lat 70. – spaghetti (metonimia lepszego świata)” (Jaworska 2019: 36)³.

Filmoznawczynie wybiera filmy celowo o różnych poetykach, tym samym zmuszając do stawiania pytań. W jej założeniu *Dzięcioł* jest „diagnozą kryzysu męskości i inteligencji”, *Dziewczyny do wzięcia* ujawniają „prowincjonalne aspiracje, z perspektywy spłaszczonej kategorii »kłiru«”, *Anatomia miłości* staje się „uładzowaną podróbką zachodniego melodramatu”, *Trzeba zabić tę miłość* „nowofalowo nie-spójnym obrazem społecznego pęknięcia”, *Rewizja osobista* – „niewiarygodności, symulakryczności obrazu niczym z folderów reklamowych”. Natomiast kończąca analiza *Motylem jestem...* to „metonimia propagandy sukcesu” ówczesnych władz. W tych niedoskonałych, niedocenionych obrazach kryje się jednak więcej prawdy, niż mogłoby się wydawać, a ich „niedojakość” w działaniu staje się interesująca, bo „wywrotowa siła ujawnia potencjał krytyczny” (Jaworska 2019: 79). Pozostaje tylko pytanie: Czy widownia wówczas pragnęła piękna czy prawdy? A może i tego, i tego? Jaworska zapytuje „Jak to pogodzić? Te filmy oferują piękne widoki, są atrakcyjne jako atrybuty konsumpcji, ale nie mają perspektywy” (Jaworska 2019: 80). To niewątpliwie ciekawe spojrzenie. Pociąga ono jednak możliwość wskazania, iż subiektywny wybór filmów, bez odpowiedniego klucza i zrozumienia, że chodzi o obnażenie prób „modernizacji kraju na zachodnią manierę przy zachowaniu socjalistycznych założeń” (Jaworska 2019: 50), mniej uważnemu odbiorcy może się wydać mało klarowny, nielogiczny, a nawet chybiony.

Przechodząc do konkretnych analiz, autorka rozpoczyna swoje rozważania od *Dzięcioła* z 1970 roku, który tuż po premierze został skrytykowany i określony filmem pasującym do „mediów zimnych, np. telewizji, ale nie do kina”, choć z założenia miała to być komedia erotyczna, czyli dość lekka formuła. Nawet „magnetyczny” śpiew Violetty Villas uznano za zbędny „kwiatek w butonierce” (Jaworska 2019: 88). Filmoznawczynie pisała: „Właśnie »pretensjonalną« nowofalowość, a szerzej: zapatrzenie we wzorce zachodnie podnoszono w recenzjach jako drugi najczęściej stawiany zarzut” (Jaworska 2019: 87). Nieporozumienie wynikało z tego, że „krytycy mylili – zdaniem autorki – słabość jako temat (błaha fabuła, lekkoduch) ze słabością artystyczną” (Jaworska 2019: 91). Badaczka podkreśla, że „narracja w tym filmie jest prowadzona z jego »słabego« punktu widzenia, jest więc idiosynkratyczna, resentymalna i z tej właśnie perspektywy możemy czytać *Dzięcioła* jako film

³ Wybór filmów do analiz (za Judith Halberstam) polega na wskazaniu filmów obyczajowych „pozornie nieudanych, niedostosowanych, dziwacznych, o potencjale anarchii, przestżeni twórczości i niespodzianki” (Jaworska 2019: 46). Celem jest „wyłuskanie z nich scen, w których bohaterowie nie radzą sobie z jedzeniem spaghetti rozumianego jako *pars pro toto* Gierkowskiej modernizacji [...], przywołuję filmy o nieudacznikach, o rozczarowaniach albo/i po prostu filmy źle przyjęte przez krytykę, uchodzące za słabe” (Jaworska 2019: 46–47).

o braku, o odcięciu od rzeczywistości” (Jaworska 2019: 97). Niemniej Gruza „prze-
tarł drogę innym »słabym obrazom«, w których fantazja zaczyna się wymykać spod
kontroli” (Jaworska 2019: 103). I to jest niewątpliwie ważna – z perspektywy historii
kina – konstatacja, o której warto pamiętać.

Druga analiza, *Kłir sułtański*, poświęcona jest *Dziewczynom do wzięcia* z 1972
Janusza Kondratiuka dla telewizji, w którym reżyser prezentował „strategię i este-
tykę kina „Młodej Kultury”. Tym razem realnie konsumowanym był łączywie (choć
bez apetytu) „krem sułtański”, jako rekwizyt służący zalotom i ujawniający prawdę
o realnym życiu, wówczas gdy realizm miał lekko pejoratywne znaczenie (Jaworska
2019: 119). W tytule tej części pojawia się spolszczona wersja słowa *queer*, które
oznaczało między innymi przyjęcie strategii obronnej przez grupy marginalizowa-
nych. W tym wypadku Jaworska pisała jednak o efekcie „czułego kłiru”, a więc takiego,
który brał w obronę tych wszystkich naiwnych, którzy uwierzyli lub tylko głosili
„chybione prawdy”.

Autorka recenzowanej książki sporo miejsca poświęca też *Anatomii miłości*
Romana Załuskiego, którą określa polską wersją *love story*. Wskazuje też w tym fil-
mie liczne klisze rodem z *Kobiety* i mężczyzny Claude’a Leloucha (Jaworska 2019:
130). Ciekawym ujęciem jest na pewno sugestia, że jednym z tematów filmu jest
„ścieranie się egoizmów ludzi twórczych” oraz emocjonalna atrofia, anemia czy nie-
dowład uczuć (Jaworska 2019: 133). Zarzutem jest „brak lekkości, świeżości i spon-
taniczności, znanych z *Love Story* Hillera” (Jaworska 2019: 136), zaletą natomiast –
pokazanie polskiej wersji seksualnej rewolucji, która sprowadza się do „łatwości
pierwszego kontaktu erotycznego między bohaterami, choć nie przekłada się on
na sferę mentalną”. W tym kontekście filmoznawczyni odnosi się już nie tyle do
klisz sentymentalnych czy stereotypów, ile do zjawiska „powidoku”, który ujawnia
sprzeczności, a więc z jednej strony pragnienie nowości, Zachodu – nagości i orgii –
a z drugiej wstyd i lęk przez karą.

Najlepszy z wybranych jest – zdaniem Jaworskiej – film *Trzeba zabić tę miłość*
Janusza Morgensterna, któremu autorka poświęca kolejny rozdział. Uzasadnia tę
myśl stwierdzeniem, że jest to film, który najszczerzej, bo bezkompromisowo opo-
wiada o konsumpcjonizmie epoki Gierka, o fasadowości rzeczywistości i o emancy-
pacji kobiet. Natomiast niewątpliwą zaletą kolejnego analizowanego obrazu: *Rewizja*
osobista Witolda Leszczyńskiego i Andrzeja Kostenki z 1973 roku, jest to, że w tym
filmie „magia rzeczy / towarów promieniuje na stosunki międzyludzkie, mierzenie
spojrzeniami, kalkulowanie swoich wartości, polityka ciasno splata się z psycholo-
gią, ale jednocześnie twórcy kreują obrazy, w które jednak nie do końca wierzymy”
(Jaworska 2019: 227). Warto o tych dwóch filmach pamiętać, gdyż najpełniej i naj-
ciekawiej wpisują się w projektowaną w tytule teorię „widoku-powidoku”.

Nieco na uboczu pozostaje film *Motylem jestem, czyli romans czterdziestolatka*
z 1976 roku Jerzego Gruzy, podejmujący ważny temat „filmowej fikcji, która ma się
nijak do życia (Jaworska 2019: 245). W zakończeniu o tautologicznym tytule *Koniec*
koniec Jaworska przypomina zapis wideo Jadwigi Singer z 1979 roku, który ostatecz-
nie obnaża istotę ‘sockonsumpcjonizmu’ jako „obiegu zamkniętego”, w którym „spo-
łeczeństwo je, wypłuka, i znowu je”, a „początek zawsze jest na końcu” (Jaworska
2019: 273).

Zakończenie

Powracając do pytania zadanego we wstępie: czy można łączyć „konsumpcjonizm” z socrealizmem?, napiszę za Jaworską: jak najbardziej, choć nie jest to na pierwszy rzut oka kwestia oczywista. Potrzebna bowiem do zrozumienia tej synergii jest kategoria ‘powidoku’. Dowodem niech będzie, po pierwsze, rozumienie „konsumpcjonistycznej” strategii autora, a więc kogoś, kto szeroko pojętą „atrakcyjnością” swojego dzieła pragnie wzbudzić zainteresowanie innych, lecz jednocześnie zachowuje dystans (jest świadomy podjęcia gry w... „narcystyczną hipnozę”) do tego, o czym opowiada i komu to mówi. Reżyser jest „konsumentem”, a może raczej „koneserem” obrazów. W tym sensie jest on konsumpcjonistą, symbolicznie, i choć na chwilę pragnie skupić uwagę na sobie i na swoim dziele, „ogrzewając się” niejako w cieniu innej wielkości, a mianowicie – „władzy dobrobytu”. Trzeba jednak pamiętać, że „[f]ilmy z okresu PRL-u opowiadają nie tylko o społeczeństwie konsumpcjonizmu, [ale i o] doń aspirującym” (Jaworska 2019: 48).

Drugim świadectwem jest sposób konstruowania „konsumpcjonistycznej sytuacji narracyjnej”. Opowiadającym w przypadku filmu jest nie tyle sam reżyser, ile on w przyjętej „roli” sprzedawcy ulotnych wrażeń. Jest to więc *alter ego* reżysera, ale też „historyk”. W tym kontekście wysłuchanie czy obejrzenie historii innego oznacza „konsumpcję” jego życia... między innymi po to, żeby jeszcze bardziej uwidatnić jego ikoniczny status, po to, żeby dodać animuszu wszystkim (ja)Polakom.

Trzeci fakt to „schemat bohatera”. Można zadać pytanie: czy bohaterowie omawianych filmów skazani są na sockonsumpcjonizm? Konsumeryzm to przykładowo nieustana potrzeba pochłaniania i przebywania w otoczeniu wyrafinowanego (choć nie zawsze tradycyjnie pojętego) luksusu (szczególnie gdy nie był on wcześniej dostępny). Jego przejawem mogą być opisane przez Jaworską spaghetti czy krem sułtański (od którego jednej z filmowych postaci robi się aż niedobrze). Ostatecznie bohater skuszony takim „darem” z czasem przyzwyczajają się do niego i nie może wyobrazić sobie sytuacji, w której go nie otrzymuje.

Ostatnim dowodem niech będzie (możliwa) „projekcja sockonsumpcjonistycznego stylu odbioru”. W jaki sposób twórcy mogą „wpisać” projekt tego typu widza do swojego dzieła? Odbiorca w takim wypadku to ktoś, kto odczytuje każdy tekst artystyczny przez pryzmat własnego „ja”, „pochłania go” / symbolicznie „pożera” i przefiltrowuje przez siebie. Równocześnie to projekcja (rodzaj manipulacji) przez reżysera odbiorcy jako kogoś, kto mniej lub bardziej świadomie w czasie odbioru konkretnego dzieła wchodzi w rolę „konsumenta”, a więc jest przygotowywany do przeżycia iluzorycznej przyjemności⁴.

Podsumowując, niewątpliwie z poznawczego punktu widzenia najważniejsza jest typologia stosunku do konsumpcjonizmu Jaworskiej, która wyróżniła: nurt ludowy, mieszczański i młodzieżowy. Ważne jest także uznanie, że „[k]onsumpcja [we

⁴ Jaworska już we wstępie książki zapytuje, „czy [twórcy filmowi – I.G.] ośmieszają propagandę sukcesów lat 70. nieintencjonalnie, czy celowo sabotują, czy może właśnie próbują jej służyć? I czy taką strategię [...] można nazwać polskim kłirem” (Jaworska 2019: 47). Są to niewątpliwie pytania inspirujące, skłaniające do dalszych rozważań, a to postrzegam jako wielki atut omawianej publikacji.

wskazanych przez autorkę filmach – I.G.] to maskarada, a w konsekwencji demaskacja biedy i braku obycia” (Jaworska 2019: 255)⁵. Ostatecznie trzeba pamiętać o dystansie wobec stawiania znaku równości między konsumpcjonizmem (jako regulatora zachowań) a relacjami społecznymi we wczesnych latach siedemdziesiątych⁶. Nie zmienia to faktu, że wartość i oryginalność wskazanej publikacji jest bezsporna. Składają się na nią odwaga „zajrzenia do lamusa” polskiej kultury filmowej z nowej perspektywy oraz roztropność, która objawia się w przejrzystości i lakoniczności narracji oraz „otwarcu oczu” czytelników na bogactwo przeszłości polskiej kinematografii. Intrygująca i inspirująca jest też niezwykła lekkość i kultura języka autorki oraz „wpisana” w jej rozważania zachęta do dyskusji.

Bibliografia

- Arnheim Rudolf. 2004. Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka. Jolanta Mach (przeł.). Gdańsk.
- Barthes Roland. 1997. Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption. W: Food and Culture. A Reader. Carole Counihan, Penny van Esterik (red.). New York – London.
- Brogowski Leszek. 2001. Powidoki i po...: unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego. Gdańsk.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał (red.). 2006. Teorie literatury XX wieku. Kraków.
- Drzał-Sierocka Aleksandra. 2017. Filmy do zjedzenia. Obrazy jedzenia w kinie amerykańskim. Gdańsk.
- Golka Marian. 2004. W cywilizacji konsumpcyjnej. Poznań.
- Helman Alicja. 2020. „Inne spojrzenie”. Kino nr 5. 92.
- Jaworska Justyna. 2019. „Piękne widoki, panowie, stąd macie”. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu. Kraków.
- Lubelski Tadeusz. 2015. Historia kina polskiego 1985–2014. Kraków.
- Ronduda Łukasz. 2009. Sztuka polska lat 70. Awangarda. Warszawa.
- Rutkowska Teresa. 2020. „Ukryty powab kina z czasów słusznie minionych”. Kwartalnik Filmowy nr 111. 167–173.
- Stankiewicz Anna. 1996. Konsumeryzm. W: Słownik wyrazów obcych. Elżbieta Sobol (red.). Warszawa.
- Strzemiński Władysław. 1958. Teorie widzenia. Wydawnictwo Literackie. Warszawa.
- Strzemiński Władysław. 2006. Kraków.

⁵ Alicja Helman w swojej recenzji pisała wszak, że „Książka Justyny Jaworskiej traktuje o fenomenie wewnętrznie sprzecznym. Między wszystkim, co można poprzedzić przedrostkiem soc-, a konsumpcjonizmem jest relacja biegunowego przeciwieństwa” (Helman 2020: 92).

⁶ Przykładowo Teresa Rutkowska sugerowała, że może być ona zbyt daleko posuniętym uogólnieniem (Rutkowska 2020: 173).