

Agata Ciastoń

„Dogadaj się szybko z jakąś Ireną, ożeń się z nią i masz Irenę Ochódzką”.

Filmy PRL w poszukiwaniu recepty na udany związek

Film Juliusza Machulskiego *Ile waży koń trojański* (2008) jest dobrym pretekstem, żeby wybrać się, wraz z jego główną bohaterką w podróż w czasie i bliżej przyjrzeć się peerelowskiemu związkom. Taką możliwość daje kinematografia tego okresu, z której wybrałam filmowe obrazy ukazujące wyraźne społeczne i kulturowe zmiany w myśleniu o damsko-męskich relacjach.

O tym, że małżeństwa w okresie PRL dość często bywały determinowane przez perspektywę materialnych korzyści bądź innych na chłodno przekalkulowanych zysków, świadczą głównie filmy komediowe z tamtych lat. Ubranie wspomnianego problemu w zabawną formę gatunkową wskazuje na potrzebę zdystansowania się wobec zjawiska, które bez wątpienia miało spory zasięg. Komedia pozwalała także na jego przerysowanie i wyeksponowanie specyficznych cech (stających się jednocześnie pretekstem do żartu), a także na bardziej niż jednoznaczny, a przy tym nie do końca pożądaną i politycznie wygodną krytykę systemu. Chociaż oglądając je z dzisiejszej perspektywy, skłonni jesteśmy widzieć w nich przede wszystkim złośliwą, odzianą w humorystyczny kostium aluzję wskazującą na absurdy komunizmu. Mistrzem w tej inteligentnej grze był, oczywiście, Stanisław Bareja i to właśnie jego filmy (choć nie tylko) dostarczają sporego i różnorodnego materiału do przeglądu peerelowskich małżeństw z rozsądku – rozsądku specyficznie rozumianego. Nie były one, rzecz jasna, wyłącznie domeną PRL. Należy jednak dostrzec, jak przez lata zmieniły się decydujące powody tworzenia związków. Te ówczesne z dzisiejszej perspektywy, podobnie jak bohaterce Machulskiego, jawią się z większą ostrością. Obecnie żyjemy bowiem w czasach dominacji wiary w miłość romantyczną i to jej się poddajemy, gdy dobieramy się w pary, wypierając przy tym częstokroć racjonalne przesłanki.

Podróż w czasie

Osią filmu *Ile waży koń trojański* jest podróż w czasie z roku 2000 do 1987, do poprzedniego małżeństwa głównej bohaterki Zosi (Ilona Ostrowska), która już w dobrobycie kapitalizmu stworzyła udany związek z Kubą (Maciej Marczewski). Jedynym jej problemem jest pierwszy mąż, Darek (Robert Więckiewicz), a właściwie fakt, że to on, szemrany biznesmen, a nie idealny Kuba, jest ojcem jej córki, Florentyny. Bohaterka dostaje szansę od losu, by zmienić

swoją biografię – pewnego noworocznego poranka budzi się w maju 1987 r. U jej boku leży Darek. Nie mają jeszcze dziecka, a za oknem panuje schyłkowy PRL. Szybko orientuje się, że nie jest to senny koszmar i przystępuje do działania. Musi, po pierwsze, czym prędzej uwolnić się od męża, który jest uosobieniem męskiego szowinizmu, po drugie zaś: wcześniej spotkać Kubę, by mógł stać się wymarzonym ojcem jej córki.

Zosia wraca nie tylko do byłego związku, ale też do komunistycznych realiów i mentalności. Powstały dysonans, spowodowany konfrontacją z zapomnianą przeszłością, jest w filmie źródłem komizmu. Różnice kulturowe i ustrojowe są możliwe do dostrzeżenia nie tylko dzięki odpowiedniej stylizacji wnętrza czy strojów, lecz przede wszystkim za sprawą zachowań bohaterów. Przybyła z „lepszych” czasów bohaterka wyróżnia się na tle szarych ludzi żyjących pośród peerelowskich ograniczeń. Zamiast koncentrować się na materialnych potrzebach i kombinowaniu, by robić interes na czym się da, kobieta poświęca się poszukiwaniu prawdziwej miłości – drugiego męża, którego ma niedługo spotkać. Takie szalenie romantyczne, niepragmatyczne podejście robi wrażenie na otoczeniu i nie przystaje do postrzegania związku w świetle wspólnoty interesów, gdzie szczęście czy spełnienie jawią się jako dość abstrakcyjne i drugorzędne wartości. Należy w tym miejscu podkreślić, że Kuba zdaniem Zosi to idealny kandydat na ojca Florentyny wyłącznie ze względów emocjonalnych, mentalnych i światopoglądowych. Natomiast gdyby wzięła pod uwagę kwestie materialne, w rozrachunku zdecydowanie lepiej wypadłby Darek. Być może gdyby Zosia była bohaterką peerelowskiej komedii, jej kalkulacja nie byłaby taka oczywista?

Kiedy cofniemy się jeszcze dalej w przeszłość, do lat 50. XX w., z łatwością dostrzeżemy, jak wiele zmieniło się od tej pory w filmowym obrazowaniu relacji dwojga ludzi, co ma, oczywiście, swoje źródła w głębokich społecznych, kulturowych i politycznych transformacjach. Podporządkowanie stosunków osobistych innym, bardziej przyziemnym wartościom widoczne jest szczególnie w pierwszych powojennych polskich filmach. W *Przygodzie na Mariensztacie* (1954) Leonarda Buczkowskiego mamy wprawdzie zakochaną parę, ale cały romans Hanki i Janka (Lidia Korsakówna, Tadeusz Schmidt) podporządkowany jest życiu zawodowemu do tego stopnia, że prawie nie mają czasu na relacje osobiste. Poznają się na budowie, gdzie razem pracują, a ich rozmowy, sprawy krążą ciągle wokół realizacji planu i wypracowywania normy. Wszystko to jest zgodne z ówczesną ideologią: nic nie powinno być ważniejsze od społecznego dobra, żaden osobisty sentyment, jakiegokolwiek uczucia. Jednakże nawet w siermiężnym socrealizmie wraz z upływem czasu w życiu filmowych par pojawia się miejsce na intymność. W powstałym w 1955 r. filmie *Irena do domu* (reż. Jan Fethke) nie ma już przodowników pracy, jest zwyczajne małżeństwo Majewskich. Interesujące, że w porównaniu z *Przygodą na Mariensztacie* mamy w tym filmie do czynienia

Miś, fot. Pieńkowski Romuald/
FilMOTEKA Narodowa – Instytut
Audiowizualny





Żona dla Australijczyka, fot.
Kubiak Tadeusz/ FilMOTEKA
Narodowa – Instytut Audio-
wizualny

z odejściem od wzorca kobiety zaangażowanej w pracę na równi z mężczyznami. Zygmunt Majewski (Adolf Dymśka) ma pod tym względem konserwatywne poglądy i uważa, że miejsce zamężnej kobiety jest w domu. Tymczasem jego żona Irena (Lidia Wysocka) po latach spędzonych w kuchni zaczyna odczuwać potrzebę samodzielności. Postanawia w tajemnicy przed mężem ukończyć kurs dla kierowców, w czym pomagają jej sąsiedzi i znajomi. Działanie w ukryciu prowadzi do wielu komicznych sytuacji, ale małżeństwo Majewskich funkcjonuje i tak właściwie bez zarzutów. Wszystko dzięki udogodnieniom, jakie zapewnia im państwo: mają przestronne mieszkanie, a ich dziecko bawi się na pięknym placu zabaw i chodzi do pełnego zabawek przedszkola. Na tym oferta wygód się nie kończy. Można bowiem korzystać z pralni czy stołówki zakładowej, a wolny czas spędzać w wesołym miasteczku, na spotkaniach ze znajomymi i potańcówkach. Wszystko to daje wrażenie nagrody, jaką socjalistyczne państwo oferuje w zamian za wstąpienie w związek małżeński i posiadanie potomstwa. W tym kontekście relacja dwojga ludzi to ciągle przede wszystkim ponadosobista, kolektywna, społeczna korzyść.

W późnych latach 50. filmy polskie koncentrują się na życiu bohaterów poza kontekstem zawodowym, pojawia się zdecydowanie więcej miejsca na uczucia i emocje. Akcja filmów toczy się w czasie wolnym i ma coraz mniejszy związek z pracą zarobkową. Najbardziej pod tym względem znaczącym epizodem jest *Ewa chce spać* (1958) Tadeusza Chmielewskiego. Wałęsająca się tu po ulicach przedziwnego miasteczka w poszukiwaniu noclegu dziewczyna o imieniu Ewa (Barbara Kwiatkowska) poznaje sympatycznego milicjanta Piotra (Stanisław



Żona dla Australijczyka, fot.
Lewandowski Mieczysław/
Studio Filmowe „Kadr”

Mikulski), jego kolegów z komisariatu i całą plejadę zwariowanych, groteskowych postaci. Dziewczyna zakochuje się w szarmanckim funkcjonariuszu milicji. Z powodu obowiązujących przepisów Ewa nie dostaje zgody na przenocowanie go w hotelu robotniczym, ale okazuje się, że każda z mieszkających w hotelu kobiet pomimo zakazu gości u siebie mężczyznę, również sama kierowniczka, która spędza noc z żonatym kochankiem. Zostaje tutaj zdemaskowana moralność na pokaz. Nie ma wzorcowych małżeństw, są za to romantyczne uniesienia i niespodziewanie nocą spotkana przez Ewę miłość.

Żona do M-3

Mając w pamięci atmosferę romantycznych uniesień z *Ewa chce spać*, warto przywołać całą gamę filmowych związków, dla których pierwszoplanową motywacją był jakiś odgórny interes bądź zysk. Za sprawą małżeństwa próbowano często rozwiązać największe bolączki życia w Polsce ludowej. Jedną z nich był niedobór mieszkań oraz konieczne do spełnienia warunki, dające nadzieję na upragniony przydział. Przypadek taki został sportretowany w filmie *Człowiek z M-3* (1968, reż. Leon Jeannot), w którym bohaterem jest młody lekarz Tomasz Piechocki (Bogumił Kobiela), mieszkający z zaborczą i apodyktyczną matką. Z utęsknieniem czeka on na przydział spółdzielczego mieszkania, ale nie dostanie go, jeśli nie będzie miał żony, a warunek musi być spełniony w ciągu 30 dni. Tomasz jest zdeterminowany i postanawia go spełnić. Na kandydatkę wybiera córkę ordynatora, Agnieszkę (Maja Wodecka). Okazuje się jednak, że wybranka nie ma zdolności kulinarnych, co skreśla ją



Żona dla Australijczyka, fot.
Lewandowski Mieczysław/
Studio Filmowe „Kadr”

w roli partnerki. Wobec tego drugą kandydatką staje się farmaceutka Kasia (Barbara Modelska), która z kolei próbuje na siłę upodobnić Tomasza do byłego męża. Rozczarowany i zrezygnowany bohater poznaje kolejną kandydatkę, Martę (Ewa Szykulska). Ona zaś jest okropnie zazdrosna, śledzi go i ciągle podejrzewa o niewłaściwe relacje z innymi kobietami. Czas ucieka nieubłaganie, wobec czego zdesperowany Tomasz decyduje się na fikcyjny ślub z koleżanką. Jednak za sprawą awarii windy nie udaje mu się dotrzeć do urzędu stanu cywilnego. Obrażona znajoma wycofuje się z pomysłu. Niespodziewanie, kiedy wydaje się, że już wszystko stracone, bohater spotyka w szpitalu piękną pacjentkę Barbarę (Wanda Żejmo-Naczaj), z którą połączy go nie tylko interes, ale i prawdziwe uczucie. Młodzi biorą ślub, lecz spotyka ich przykra niespodzianka: mieszkanie z przydziału otrzymuje kto inny, a na nowe świeżo poślubiona para musi poczekać 2 lata.

Na uwagę zasługuje w filmie ogromna determinacja i upór, z jakim Tomasz podejmuje kolejne próby zdobycia partnerki i obejścia irracjonalnych przepisów. W takich okolicznościach małżeństwo przestaje jawić się jako związek dwojga ludzi połączonych miłością, staje się natomiast podporządkowanym interesom układem, do którego na szczęście w filmie finalnie nie doszło.

„Narzeczony z dolarami przyjechał”

Innym poważnym argumentem dla zawarcia związku małżeńskiego była w filmowej peerelowskiej rzeczywistości perspektywa emigracji na Zachód. Film *Żona dla Australijczyka* (1963, reż. Stanisław Bareja) oraz druga nowela



Bilet powrotny, fot. FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audio-wizualny

z *Jadą goście, jadą* (1962, reż. noweli Jan Rutkiewicz) ukazują historie przedstawicieli Polonii, którzy przyjeżdżają do Polski, aby znaleźć sobie żony, bo wiadomo, że nigdzie nie ma lepszych kobiet. Rzeczywiście, przypadki takich wizyt w ojczyźnie nie były rzadkie. Największy argument za małżeństwem z przybyszem z Zachodu to, oczywiście, jego zasobny w dolary portfel. W drugiej noweli w filmie *Jadą goście, jadą* cała wieś podziwia samochód Mike'a O'Ravieca (Mitchell Kowal), bogatego właściciela zakładu pogrzebowego ze Stanów Zjednoczonych, a wszystkie panny z jego rodzinnej wsi Orawka chcą wydać się za niego za mąż i wyemigrować. Wieść o przybyciu obcokrajowca szybko się rozchodzi. Rodziny wysyłają do przebywających poza wioską córek telegramy z informacją, że „narzeczony z dolarami przyjechał”. Miejscowy ksiądz angażuje się w swatanie Mike'a, organizując huczne imprezy, ale niektórzy górale postrzegają przybysza jako wroga, który chce podebrać im dziewczyny. Tymczasem on ma czyste intencje – po prostu poszukuje oddanej żony, pragnącej mieć liczne potomstwo i potrafiącej ugotować bigos. Do gustu przypada mu Maryna (Zofia Merle) z gospody, choć nie cieszy się ona dobrą opinią we wsi.

Dosyć podobnie rysuje się fabuła filmu *Barei*. Głównym bohaterem jest tu Australijczyk Robert Wolański (Wiesław Gołas). Przypływa on, podobnie jak Mike, na statku „Batory” do Gdańska i właśnie to miasto staje się areną jego zaledwie trzydniowych łowów. Pomaga mu w nich pomysłowy i zaradny Michał Żelazkiewicz (Edward Dziewoński), który zabiera przybysza na przedstawienie zespołu Mazowsze, aby mógł tam obejrzeć jednocześnie dużą grupę pięknych



Co mi zrobisz jak mnie złapiesz, fot. Troszczyński Jerzy/ Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

„ziemianek”. Kamera prześlizguje się po twarzach urodziwych kobiet, które wprawiają w zachwyt Wolańskiego. Bohater zaczyna snuć marzenia o wspólnych tańcach na polu (jest wszakże farmerem i jego wybranka również musi mieć zamiłowanie do roli). Żelazkiewicz występuje w roli łącznika Wolańskiego z dziewczynami albo inaczej swata. Wśród sposobów na podryw mających zapewnić sukces pojawia się pigułka nasenna, która umożliwia uprowadzenie upatrzonej Hanka (Elżbieta Czyżewska). Australijczyk deklaruje początkowo, że poszukuje żony do ubicia życiowego interesu, tymczasem wspomniana dziewczyna wzbudza w nim prawdziwe emocje, niestety nieodwzajemnione. Film stara się uciec od stereotypu Polki łakomej na perspektywę emigracji i zagranicznego majątku. Hanka przez długi czas pozostaje obojętna na zaloty, prezenty, opowieści o australijskich motylach i wystawne posiłki. Woli pozostać w kraju, nie chce rezygnować z kariery w zespole Mazowsze. Otwarte zakończenie wskazuje jednak, że jej opór ma szansę zostać przełamany.

Oba filmy są interesujące nie tylko dlatego, że dowcipnie obrazują zjawisko małżeństw z „bonusem” w postaci furtki na Zachód, ale również dlatego, że pokazują powolną przemianę społecznego nastawienia wobec Polonii. Osoba, która zdecydowała się na emigrację, nie jest już

w latach 60. postrzegana – jak było w socrealizmie – jako szpieg i zdrajca, lecz jako ktoś w pewien sposób egzotyczny i przy tym zabawny. Akceptuje się jej wybór, trochę jej pobłaża, lecz z pewnością Polonia nie stanowi już źródła lęku czy niepokoju, wzbudza raczej ciekawość. Może być też widziana jako potencjalna pomoc w zrobieniu interesu, szansa na małe lub większe wzbogacenie się.

Osobnego omówienia wymaga film *Bilet powrotny* z 1979 r. Ewy i Czesława Petelskich, który ukazuje, jak małżeństwo zawarte z pobudek materialnych przemienia się w koszmar. Uboga Antonina (Anna Seniuk) za namową syna wyjeżdża do Kanady. Tam najpierw odrzuca propozycję małżeństwa ze strony wuja, następnie wychodzi za mąż za Pierre’a (Leszek Herdegen), farmera z sąsiedztwa. Wkrótce zaniechaną przez męża farmę przekształca w dobrze prosperujące gospodarstwo. Gdy Pierre odkrywa, że kobieta większość zarobionych pieniędzy wysyła synowi, wpada w szal. Po tym incydencie Antonina na wpół sparaliżowana wraca do kraju. W pięknej dzielnicy spodziewa się ujrzeć dom zbudowany przez syna, lecz okazuje się, że roztrwonił on pieniądze przysyłane przez matkę. Film jest szczególny, ponieważ powstał na podstawie prawdziwej historii, która zapewne w różnych wariantach wielokrotnie się powtarzała. Wyjazd, ślub, powrót bohaterki są faktami, tyle że kobieta będąca pierwowzorem Antoniny zmarła kilka miesięcy po powrocie do ojczyzny. Sceny rozgrywające się w Kanadzie zostały nakręcone w prowincji Ontario, gdzie osiedliła się najwcześniejsza polska emigracja w Kanadzie (pierwsi osadnicy przybyli tam już w 1858 r.). Pochodziła ona z Kaszub, dlatego jest tam nawet miejscowość o nazwie Kaszuby.



Człowiek z M-3, fot. Troszczyński Jerzy/ Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Wszystko w rodzinie

Stanisław Bareja nie byłby sobą, gdyby filmowych opowieści o ustawianych, interesownych małżeństwach nie poprowadził w stronę zdecydowanie bardziej wymyślną i absurdalną. Dobrym tego przykładem jest jego *Małżeństwo z rozsądku* z 1966 r. Film opowiada historię Joanny (Elżbieta Czyżewska), córki warszawskiego handlarza. Jej ojciec, by ukryć własne dochody, postanawia wydać ją za człowieka, którego pozycja byłaby w stanie usprawiedliwić posiadanie willi i samochodu. Wybór pada na ubogiego malarza Andrzeja (Daniel Olbrychski). Przyszły teść wraz z małżonką wykupują wszystkie obrazy chłopaka i czynią z niego wziętego artystę. Pomyśl polega na wprowadzeniu obrazów na rynek za pomocą nabywców „figurantów”, dzięki czemu wszyscy członkowie rodziny będą mieli udokumentowany dochód i ich zamożność nie będzie budziła podejrzeń. W filmie chodzi więc o dość zaskakującą transakcję małżeńską, która nie służy wzbogaceniu się jednego z małżonków, lecz zbudowaniu przykrywkę dla nie do końca legalnego źródła dochodów rodziców panny młodej. W czasach PRL artyści mogli mieć pieniądze i nie narażało to ich na nękanie ze strony urzędników. Wiedząc o tym, Burczykowie „prywatyzowali” postawiają wykorzystać Andrzeja do procedury, który można określić jako „pranie pieniędzy”. Gdy będą kupować wciąż te same obrazy malarza, będą w stanie przenieść na zięcia zupełnie legalnie prawie cały swój majątek.

Bareja oprócz machlojek finansowych i specyficznie zaaranżowanego małżeństwa pokazał w filmie interesujący obraz społeczeństwa w trakcie przemian: dawną arystokrację, prywatyzatorów oraz młodą inteligencję. Reprezentantami



Człowiek z M-3, fot. Troszczyński Jerzy/ Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

tej pierwszej są Edzio (Bohdan Łazuka) i jego ciotka. Edzio posiada majątek po sprzedaży dworku oraz tytuł hrabiowski, jednak dla potencjalnych teściów, rodziców Joanny, nie jest to atrakcyjne. Wolą ubogiego Andrzeja, który umożliwi legalizację majątku. Portretowana, czy może raczej skarykaturowana, w filmie zdeklasowana arystokracja, jakiej w ludowej Polsce pozostały bardzo ograniczone możliwości, stara się odnaleźć w nowej rzeczywistości. Jest wypierana przez „biznesmenów” w typie Burczyków. Wydawać się może, że taka satyra powinna przypaść do gustu oficjalnej krytyce. Nie do końca jednak tak się stało i film miał niezbyt przychylne recenzje.

Nietypowe matrymonialne pomysły, tym razem już z początku lat 80., a dodatkowo z wrocławskim tłem, powracają chociażby w filmie Romana Załuskiego z 1981 r. *Wyjście awaryjne*. W tym wypadku mamy do czynienia z komedią, w której duże miasto to miejsce, w którym każdy problem może zostać łatwo rozwiązany, kiedy tylko dysponuje się odpowiednią sumą pieniędzy. Efekt komediowy uzyskano w filmie dzięki skonstruowaniu Wrocławia z prowincjonalnym miasteczkiem, skąd pochodzą bohaterowie. Intryga zaczyna się, gdy naczelniczka gminy – pani Kolędowa (Bożena Dykiel) dowiaduje się, że jej niezamężna córka (Maria Gładkowska) spodziewa się dziecka, i – aby uniknąć skandalu w miejscu zamieszkania – nakłania męża (Jerzy Michotek), aby pojechał do miasta i znalazł kandydata na małżonka dla latorośli. Wybrany młodzieniec za swoją rolę ma zostać sownie wynagrodzony. Wrocław postrzegany jest tutaj jako miejsce różnorodne, nowoczesne, gdzie obyczajowość mieszkańców jest już na tyle rozluźniona, że dopuszczają oni (przynajmniej teoretycznie) takie małżeńskie układy. Tło zaś to barwny uliczny tłum, dobrze zaopatrzone sklepy,



Matżeństwo z rozsądku, fot.
Troszczyński Jerzy/ FilMOTEKA
Narodowa – Instytut Audio-
wizualny

nowe budynki i samochody. Pośród tego wszystkiego reżyser znajduje jednak miejsce na kpinę z lokalnej władzy. Szydzi z mentalności pani Kolędowej, która zarówno w decyzjach na gruncie prywatnym, jak i gminnym kieruje się potrzebą zachowania pozorów. Kwintesencją szyderstwa z tej podwójnej moralności jest pokierowanie filmowej historii w zaskakującą stronę – przeciwko sprawczyni całej intrygi. Okazuje się bowiem, że ani córka Dorota, ani ów kandydat – ekswięcień o pseudonimie „Szklarz” – po ślubie nie mają ochoty się rozstać. Natomiast od Kolędowej odchodzi mąż, który na nową towarzyszkę życia upatrzył sobie sąsiadkę.

Intryganci

Podobnie jak u Załuskiego kończy się historia z filmu Barei *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* (1978), w którym największą ofiarą intrygi finalnie staje się jej inicjator – dyrektor Krzakoski (Krzysztof Kowalewski). Tutaj także pojawia się wątek nieślubnej ciąży, tyle tylko, że ojciec wcale się swego ojcostwa nie wypiera i bardzo chce poślubić matkę dziecka. Krzakoski, bo o nim mowa, będąc na raucie w ambasadzie w Paryżu, nawiązał przelotną relację z Danusią (Ewa Ziętek), córką wysoko postawionego dygnitarza. Dziewczyna zjawia się po kilku miesiącach w Warszawie i oświadcza, że spodziewa się dziecka. Krzakoski dokonuje szybkiej kalkulacji, z której jednoznacznie wynika, że ślub z tą akurat przypadkową „wybranką” byłby dla niego bardzo opłacalny. Upatruje w nim szansę na podreperowanie zagrożonej pozycji dyrektorskiej i rozwój zawodowej kariery. Nie chodzi zatem bynajmniej o jakieś tam poczucie obowiązku czy moralności, ale znowu – o interes, możliwość ustawienia się.

Człowiek z M-3, fot. Troszczyński Jerzy/ Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny



W ambitnych planach dyrektora nawet obecna żona nie jest specjalną przeszkodą. Na związaną z tym faktem wątpliwość Danusi, która na propozycję ślubu reaguje zaskoczona, mówiąc: „Ale przecież ty jesteś żonaty”, Krzakoski odpowiada po prostu: „Żonaty, żonaty. Żona cię bardzo polubi”. Kierowany silnymi motywacjami bohater podejmuje starania, by pozbyć się obecnej żony i się z nią rozwieść. Angażuje fotografa Romana Ferdę (Bronisław Pawlik). Ma on śledzić kobietę i przyłapać ją z kochankiem, ale ta, niestety, okazuje się absolutnie wierna. Wreszcie dyrektorka zdradza męża ze snującym się za nią jak cień Romanem. Dla obojga relacja ta okazuje się emocjonalnie angażująca... W międzyczasie niczego nieświadomy Krzakoski jedzie służbowo na Węgry. Po powrocie do kraju orientuje się, że w czasie jego nieobecności zaszły liczne zmiany: żona wystąpiła o rozwód, a Dudała (Stanisław Tym), jego dotychczasowy zastępca, nie tylko ożenił się z Danusią, ale też objął stanowisko dyrektorskie. Intryga okazała się więc zupełnie nieopłacalna: materialnie, prestiżowo, zawodowo przyniosła same straty. Dodatkowo, chociaż nie wiadomo, czy to akurat dla Krzakoskiego jest w ogóle istotne, zniszczyła jego relacje z kilkoma osobami. Emocje, jak się wydaje, stanowią dla wielu opisywanych bohaterów aspekt życia zupełnie pomijany.

Film *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* mógł być rodzajem komentarza na temat małżeńskiego boomu w Polsce w latach 70. Liczba ślubów systematycznie rosła, poczynawszy od roku 1971 aż do 1976, kiedy na ślubnym kobiercu stanęło 330 tys. par. Jest to okres, gdy Gierkowska propaganda sukcesu i optymizmu zaczęła przynosić skutki, co przekładało się na nastroje społeczne, a w tym śmielsze

decyzje o zakładaniu rodziny. Zjawisko to miało również związek z istniejącą wówczas możliwością zaciągnięcia kredytu przez młode małżeństwa. Chociaż bardziej przekonujący wydaje się czynnik demograficzny, jaki miał wpływ na liczbę ślubów. W dorosłość bowiem wkraczały wówczas roczniki wyżu demograficznego z pierwszej połowy lat 50., co sprytnie zostało użyte jako argument o sukcesach prorodzinnej polityki. Należy przecież pamiętać, że w gierkowskiej dekadzie wszelkie rekordy, w tym sportowe, produkcyjne i demograficzne, wykorzystywano do celów propagandowych. Bez względu na przyczyny przyrost liczby małżeństw we wspomnianym okresie był z pewnością zjawiskiem znaczącym i powszechnym, ale także przekładającym się na wzrost statystyk rozwodowych. W 1975 r. rozwiodło się 41,3 tys. par, zatem dwa razy więcej niż w połowie lat 60. Wszystko z pewnością nie uszło uwadze Barei. Jako czujny obserwator życia społecznego uczynił on tematem filmu deprecjację i banalizację instytucji małżeństwa, które można było szybko i łatwo zawrzeć, ale też bardzo sprawnie zakończyć.

Kwintesencją takiego podejścia jest *Miś* (1981) Barei. Film, który zwykle interpretuje się w szerokim społeczno-politycznym kontekście. Kwestie dotyczące związków schodzą w takich ujęciach na drugi plan. Tymczasem cała przedstawiona w nim historia ogniskuje się właśnie wokół rozwodu, ślubu i romansu, a przyświeca im ten sam, bynajmniej nieautoteliczny, cel. Wszystko zaczyna się od wydartych kartek z paszportu prezesa klubu sportowego Tęcza, Ryszarda Ochódzkiego (Stanisław Tym). Czynu tego dopuściła się była żona bohatera, Irena (Barbara Burska), aby uniemożliwić mu podjęcie oszczędności z ich wspólnego konta w londyńskim banku. Paszport w dobie PRL był rzeczą najcenniejszą i szalenie trudną do zdobycia, o duplikacie nie mogło być mowy. Dlatego Ochódzki zaczyna szukać innego rozwiązania. Wpada na pomysł zaangażowania swojego sobowtóra, który wyrobi paszport. Wyjazd do Londynu będzie wtedy możliwy pod jego nazwiskiem. Mimo ogromnych komplikacji udaje się w końcu znaleźć warszawskiego węglarza, Stanisława Palucha (Stanisław Tym), łudząco podobnego do Ryszarda. Jediną różnicą w wyglądzie obu panów są włosy. Ochódzki jest prawie łysy, a Paluch ma bujną czuprynę. Z tym detalem ma za zadanie uporać się kochanka Ryszarda, Ola (Christine Paul-Podlasky), która wylewa Paluchowi na głowę szampon powodujący utratę owłosienia. Poza tym kobieta uwodzi go i obiecuje mu wspólny wyjazd za granicę. Paluch otrzymuje paszport, a Ochódzki go przechwytuje i leci do Londynu. W samolocie spotyka byłą żonę, ale podstępnie wykraja jej dokumenty, co utrudnia kontrolę celną. Pierwszy dociera do banku i przenosi oszczędności na osobne konto. W filmie mamy zatem cały sznur damsko-męskich relacji, w których jedna ze stron jest wykorzystywana. Ochódzki posługuje się naiwną Olą, której obiecuje wspólny wyjazd do Anglii i filmową karierę. Ta z kolei również perspektywą zagranicznej wycieczki zwabia Palucha. W międzyczasie pojawia się bardzo interesujący wątek: zrezygnowany



Człowiek z M-3, fot. Sumik Roman/ FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny



Bilet powrotny, fot. Sumik Roman/ Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

bezsuktecznymi poszukiwaniami sobowtóra Ryszard siedzi przed telewizorem, z którego rady udziela mu sam Wujek Dobra Rada (Stanisław Mikulski): „Przebiez to dziecinnie proste. Pieniądze z banku londyńskiego może podjąć tylko Ryszard Ochódzki lub Irena Ochódzka. Dogadaj się szybko z jakąś Ireną, ożeń się z nią i masz Irenę Ochódzką” – tak przedstawia się plan, który Ochódzki niezwłocznie zaczyna realizować. Znajduje Irenę, uwodzi ją i proponuje jej ślub. Szybko jednak zmienia zdanie, kiedy okazuje się, że znalazł się sobowtór.

Na zakończenie *Tulipan*

Druga połowa lat 80. przyniosła kulturowe i obyczajowe rozluźnienie w szarej rzeczywistości stanu wojennego. Władza przymykała oko na coraz śmielsze wybryki, czego przykładem jest chociażby festiwal w Jarocinie, będący rodzajem wentyla, odpowiedzią na potrzebę wolności. W podobnych kategoriach opisywać można dzieje polskiej kinematografii tego czasu. Szczególne miejsce znajduje w nich serial *Tulipan* (1986) Janusza Dymka, i to raczej nie ze względu na wybitne walory artystyczne, lecz z uwagi na niespotykane połączenie prawdy i fikcji. Jego scenariusz powstał na podstawie prawdziwej historii Jerzego Kalibabki, czyli najślawniejszego uwodziciela PRL, który uwiódł, oszukał, okradł lub w jeszcze inny sposób skrzywdził ponad 200 kobiet. Ten pochodzący z ubogiej rybackiej rodziny chłopak przestępczą działalność rozpoczął latem 1978 r. Koncentrował się wówczas na turystkach wypoczywających w nadmorskich i górskich kurortach. Pieniądze zdobyte kradzieżami, oszustwami i wyłudzeniami pozwoliły mu na prowadzenie wystawnego życia.

Ofiarami Kalibabki były głównie zamożne kobiety pochodzące z dobrych domów, a w kradzieżach i wyłudzeniach pomagały mu niekiedy kochanki. Za licznie popełniane przestępstwa był wielokrotnie zatrzymywany przez milicję, do aresztu trafił w 1982 r. Kalibabka wszędzie, gdzie się pojawiał, przyciągał uwagę. Ubierał się modnie w najdroższe ubrania z Pewexu, nosił białe kozaki, obcisłe skórzane kurtki, jego szyję zdobił łańcuch z krzyżem, na palcu miał widoczny sygnet. Potrafił stworzyć wokół siebie aurę supermana i playboya: taksówki, drogie restauracje, szampany, whisky, kwiaty dla wybranek. Kobiety obsypywał prezentami, które zwykle potem odbierał z nawiązką. Interesowały go biżuteria, skórzane płaszcze i kozuchy. Wszystko to spieniężał, co stanowiło główne źródło jego dochodów.

Serial powstał, kiedy Kalibabka był już w więzieniu. Został zrealizowany w konwencji komediowej z odważnymi jak na owe czasy scenami erotycznymi, co było możliwe dzięki temu, że cenzura traktowała go jako przestrożę, podobnie jak cały fenomen postaci uwodziciela. W ogólnopolskiej dyskusji przedstawiano go jako przykład moralnej zgnilizny i zepsucia, obcych socjalistycznemu państwu. Jednak w istocie był przecież jego wytworem, wytworem społeczeństwa żyjącego w fałszu. Kalibabka urzeczywistnił to, co Bareja przedstawiał w swoich filmach: uwodzenie dla korzyści, kradzież tożsamości, fałszywe dowody osobiste, faszadowość. Być może postać ta wydaje się dzisiaj zabawna, zwłaszcza że epatowała ona kiczem, który w serialu został jeszcze dodatkowo uwypuklony. Nie można jednak zapomnieć, że tytułowy Tulipan to nic innego jak produkt siermiężnych czasów PRL, tęsknoty małomiasteczkowych dziewczyn za życiem kolorowym i pachnącym niczym sklepy Pewexu. Dla nich świadectwem bogactwa i wysokiej pozycji społecznej był złoty krzyż na piersi uwodziciela, a on tę naiwność przebiegle wykorzystywał i przez kilka chwil odgrywał postać wyśnionego księcia. Robił to na tyle skutecznie, że wiele z nich nie wniosło przeciwko niemu oskarżenia, a siedząc w więzieniu, otrzymywał listy z miłosnymi wyznaniem. Osoba będąca zaprzeczeniem uczuciowego zaangażowania, bezinteresowności i uczciwości postrzegana była przez te dziewczyny jako ideał. Ciężko ocenić, ile w tym winy systemu, w którym dorastały, a ile wypracowanego fałszywego uroku Kalibabki. Z pewnością jednak w tym wypadku model związku opartego na pragnieniu profitów został doprowadzony do granic absurdu, a scenariusz napisało samo życie.

Bibliografia

K. Jachymek, *Film – ciało – historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Gdańsk 2016.
2000, 1997, R. Marszałek, *Kino rzeczy znalezionych*, Gdańsk 2006.
Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u, red. S. Bednarek Wrocław 1997.
P. Pleskot, *Przekręt. Najwięksi kanciarze PRL-u i III RP*, Kraków 2017.

D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.
Z problematyki przemian kultury polskiej XX wieku, red. D. Skotarczak, Poznań 2000.