

# *Liczenie złotych. Polskie filmy fantastyczno-przygodowe lat 80. w świetle protokołów komisji koleudacyjnych*

**ABSTRACT.** Piepiórka Michał, *Liczenie złotych. Polskie filmy fantastyczno-przygodowe lat 80. w świetle protokołów komisji koleudacyjnych* [Counting Zlotys: Polish Fantasy-Adventure Films of the 1980s in the Light of Evaluation Committee Reports]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 221–243. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.13>

The article analyses the evaluation committee's reports regarding fantasy-and-adventure films in the late period of the Polish People's Republic. These documents show that the committee members often exhibited helplessness towards these films. They were not aware of the global cinematographic trends to which these titles referred, and they admitted that they simply did not like such films. Despite this, they rated them highly and wanted to release them into theatres as soon as possible, because they thought such films could help to end the financial crisis in cinematography. I analyse these reports as a document illustrating the change in the awareness of the evaluators. Not interested in political control, they applied mechanisms straight from market reality to the films they watched. Discussions about films took place in terms of implementing liberalizing economic and cinematographic reforms. These discussions included production strategies taken straight from Hollywood studios, because decision-makers were primarily interested in reducing the financial risk associated with the films. Socialist ideology lost out to economic rationality.

**KEYWORDS:** Features Film Evaluation Committee, Polish fantasy-adventure films, the cinematography of the Polish People's Republic, Polish film culture of the 1980s

Komisja Koleudacyjna Filmów Fabularnych formalnie miała być ciałem doradczym, trzymającym pieczę nad jakością artystyczną produkcji. W rzeczywistości była jednym z ogniw długiego łańcucha ówczesnej cenzury[1]. Miała prawo nie przyjąć gotowego filmu, nie dopuścić do jego rozpowszechniania, ale także sugerować zmiany w gotowym już materiale[2], i niejednokrotnie z tego prawa korzystała.

Piotr Zwierzchowski pisał, że protokoły prac komisji koleudacyjnej mogą być wykorzystywane jako źródło wiedzy na temat „akceptowanych w danym momencie, nie tylko w kontekście politycznym,

[1] Edward Zajiček zauważył, że niekiedy za cenzorskie praktyki bardziej obwiniano Naczelny Zarząd Kinematografii (NZK), w ramach którego funkcjonowała komisja, niż formalne instytucje cenzury (E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009, s. 270).

[2] A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 313; P. Zwierzchowski, *Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80.*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 155.

postaw i wyobrażeń czy normy estetycznej” [3], a nawet wiedzy o świadomości społecznej [4]. Mogą zatem posłużyć jako matryce, w których odbiły się głębokie zmiany zachodzące w kinematografii końca lat 80. XX wieku, ale także w sposobie spoglądania na rodzime kino przez ówczesnych decydentów, którzy – przynajmniej w przypadku polskich filmów fantastyczno-przygodowych – ograniczali własne zapędy cenzorskie, oddając pole logice rynku.

Dziełami, które sprawiały kłopoty dla cenzury, były filmy, które próbowały naśladować wzorzec Kina Nowej Przygody. Były to zarazem tytuły, w których upatrywano szans na poprawę ekonomii całej kinematografii, która co najmniej od połowy lat 70. pogrążyła się w kryzysie. Do grona interesujących mnie filmów zaliczam trylogię o panu Kleksie (*Akademia pana Kleksa*, *Podróże pana Kleksa*, *Pan Kleks w kosmosie*), dwie części przygód wesołego diabła (*Przyjaciel wesołego diabła*, *Bliskie spotkania z wesołym diabłem*), dwa filmy o Panu Samochodzik ( *Pan Samochodzik i niesamowity dwór*, *Pan Samochodzik i praskie tajemnice*), *Cudowne dziecko*, *Białego smoka* i *Kłątwe doliny węży*.

Dyskusyjne jest, czy ta lista mieści wszystkie filmy, które można nazwać polskimi odpowiednikami globalnego zjawiska Kina Nowej Przygody. Z lat 80. pochodzą przecież również choćby Szulkinowska trylogia science-fiction czy *Seksmisja* i *Kingsajz* Juliusza Machulskiego. Podążam jednak za myślą Krzysztofa Kornackiego, który uważa, że wspomniane filmy realizują nowoprzygodowy wzór jedynie pozornie [5]. Interesują mnie filmy, które zawierają w sobie element zarówno fantastyczny, jak i przygodowy, a do tego były skierowane do widowni dziecięco-młodzieżowej [6], bo tak właśnie identyfikowano amerykańskie filmy nowoprzygodowe. Powstawały bowiem w tamtym czasie filmy, które można zaliczyć do grona filmów fantastycznych (m.in. *Czułe miejsca*, *Na srebrnym globie* [7], *Alchemik*), ale nie było w nich elementu przygodowego, a przede wszystkim nie były skierowane do widowni familijnej. I odwrotnie – posiadały element przygodowy

[3] P. Zwierchowski, *Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierchowski, K. Mąka-Malatyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020, s. 43.

[4] Ibidem, s. 40–41.

[5] K. Kornacki, *Polskie Kino Nowej Przygody*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 82.

[6] Na *Seksmisję* – jak pisze Kornacki – z oczywistych względów młodzieżowej widowni nie wpuszczano (ibidem, s. 81). *Kingsajz* natomiast, choć erotyki w niej znacznie mniej, wykorzystuje elementy kina przygodowego i bajki, żeby opowiadać o poważnych kwestiach politycznych.

[7] Filmom Piotra Szulkina i dziełu Andrzeja Żuławskiego (którego produkcja została rozpoczęta jeszcze w latach 70., ale dokończona dopiero w kolejnej dekadzie) znacznie bliżej do popularnej wśród polskich pisarzy science-fiction formuły „fantastyki socjologicznej” (zob. J. Majmurek, *Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne*, [w:] *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. K. Wielebska, K. Mikurda, Korporacja Ha!art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010, s. 168). W materiałach NZK natomiast film *Ga, ga, chwała bohaterom* opisuje się podobną kategorią „fantastyki społecznej” (Informacja o działalności programowej w zakresie filmu fabularnego za rok 1985, AAN, sygn. 2/1843/0/5/63, k. 15).

i były produkowane z myślą o młodszej widowni (m.in. *Oko proroka*, *Przekłęte oko proroka*), ale nie miały w sobie elementu fantastycznego albo było im bliżej do klasycznej bajki (*Pierścień i Róża*). Zresztą decydującym argumentem była dokonywana przez samych kolaudantów identyfikacja filmów jako przynależnych do tego samego nurtu co dzieła Stevena Spielberga i George'a Lucasa. Nie używali oni – rzecz jasna – nazwy Kino Nowej Przygody (KNP)[8] – ale chętnie i często mówili o podobieństwach do *E. T.*, filmów o Indianie Jonesie czy trylogii *Gwiezdnych Wojen*. Niekiedy, nieco enigmatycznie, wspominali po prostu o podobieństwach do „modnego nurtu twórczości filmowej”[9]. Najczęściej jednak pojawiała się popularna zbitka „filmy lucasowo-spielbergowe”[10] albo po prostu „Spielbergi”.

Wymienione filmy powstawały w szczególnym okresie wprowadzania reformy kinematografii, będącej konsekwencją przemian gospodarczych dotyczących całego kraju. Coraz bardziej nagłać było spoglądanie na filmy jak na towar, który musi przynieść jak największe wpływy. W rzeczywistości ekonomicznego kryzysu stawało się oczywiste, że kinematografii nie stać już na pielęgnowanie kina artystycznego, niebędącego w stanie przyciągnąć widowni[11]. Jednocześnie decydenci byli świadomi, że nie mogą z niego zrezygnować. Chodziło jednak o to, by minimalizować szansę niepowodzenia – zarówno finansowego, jak i artystycznego: „realizacja [filmów artystycznych – przyp. M.P.] winna być każdorazowo rozpatrywana pod kątem adekwatności twórczego potencjału i temperamentu artysty z zamierzonym przedsięwzięciem, co pozwoli ograniczyć ryzyko”[12]. Innymi słowy – próbowano odgórnie zadekretować tworzenie filmów i dobrych, i opłacalnych zarazem.

„Ryzyko” jest słowem kluczem dla opisu sposobu, w jaki branża zaczęła w latach 80. spoglądać na swoją działalność i miejsce kina w ramach przeprowadzanej reformy. Pochodzi ono raczej ze słownika producenta działającego w systemie rynkowym, i to specyficznym, bo hollywoodzkim, a nie socjalistycznym. Opisując funkcjonowanie modelu hollywoodzkiego, Marcin Adamczak przekonywał, że to właśnie „ryzyko i iście hazardowa nieprzewidywalność zdają się być cechami najsilniej charakteryzującymi rzeczywistość Hollywood”[13]. Z tego też względu tamtejsi producenci wypracowali rozwiązania, które mają minimalizować owe ryzyko: (a) opanowanie sektorów dystrybucji i wyświetlania, (b) „strategię nalotu dywanowego”, (c) pozycjonowanie,

### Kolaudacje, czyli Hollywood w PRL-u

[8] Nazwę tę ukuł dopiero w 1986 roku Jerzy Płażewski (zob. J. Płażewski, „*Nowa Przygoda*” i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5).

[9] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „*Podróż pana Kleksa*”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/24, k. 51.

[10] Korzystano z tej nieformalnej nazwy również w wewnętrznych materiałach NZK (zob. Analiza wyników rozpowszechniania filmów za rok 1986, AAN, sygn. 2/1843/0/12/34, k. 7).

[11] Założenia programowe kinematografii polskiej na najbliższe lata (1983–1984), AAN, sygn. 2/1843/0/5/32, k. 1.

[12] Ibidem.

[13] M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 32.

grywalność, rynkowość, (d) merchandising, (e) strategię szerokiego portfolio, (f) strategię superprodukcji, (g) wykorzystywanie różnych kanałów dystrybucji i rozpowszechniania, (h) sequele, (i) system gwiazd (j) *publicity* i pseudowydarzenia<sup>[14]</sup>. Okazuje się jednak, że ten system produkcyjny, być może nieświadomie, przejęli – przynajmniej po części – również rodzimi decydenci, co objawiało się w rozwiązaniach proponowanych przez nich podczas posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej.

Trzeba, rzecz jasna, zauważyć, że kolaudacje w sposób zasadniczy różniły się od zebrań szefów studiów w Hollywood. Opiniowali oni już gotowy film, w którym można było wprowadzić jedynie drobne poprawki. Oceny miały inny cel. Chodziło o nadanie kategorii artystycznej i rekomendowanie ewentualnych przemontowań – rekomendowanych również z powodów ideologicznych. Wystosowywane uwagi dotyczyły ewaluacji gotowego dzieła i próbowały oszacować – raz celniej, raz mniej – poziom powodzenia filmu w kinach. Nie zmienia to faktu, że decydenci w przypadku oceny filmów fantastyczno-przygodowych kierowali się podobną logiką jak szefowie wielkich amerykańskich studiów – ich największym zmartwieniem było powodzenie frekwencyjne i wysokość wpływów.

Śpośród wymienionych przez Adamczaka strategii nie wszystkie były do zastosowania w rzeczywistości realnego socjalizmu. Przykładowo, Naczelny Zarząd Kinematografii, jako monopolista, nie musiał się martwić o „opanowanie sektorów dystrybucji i wyświetlania” ani, tym bardziej, o odpowiednie wyeksponowanie produkowanych filmów w kinowych repertuarach.

Podobnie było ze „strategią nalotu dywanowego”, czyli zalewaniem ekranów hitowym tytułem poprzez wypuszczanie filmu w ponadprzeciętnej liczbie kopii. NZK korzystał z tego rozwiązania inaczej niż branża hollywoodzka, istniał bowiem w obszarze rozpowszechniania określony porządek, a kina były podzielone na kategorie (od premierowych do II kategorii), co determinowało, kiedy trafią do nich nowe filmy. Wpływ na ten obszar można było regulować liczbą kopii, co przekładało się na ostateczną liczbę seansów. Największe wartości zazwyczaj widniały przy najgłośniejszych tytułach – w latach 80. głównie produkcji amerykańskiej<sup>[15]</sup>, choć nie tylko, bo była zauważalna korelacja między popularnością a liczbą seansów. Zatem najwięcej seansów dostawały te tytuły, które faktycznie były najbardziej pożądane, czyli, obok produkcji amerykańskich, filmy karate – *Wejście smoka* czy *Klasztor Shaolin*<sup>[16]</sup> – oraz popularne pozycje rodzimej produkcji<sup>[17]</sup>. Polskie filmy KNP

[14] Ibidem, s. 33–74.

[15] Na przykład *Imperium kontratakuje* było pokazywane w 1983 roku na 29 693 seansach, *Poszukiwacze zaginionej arki* rok później na 33 429, *Powrót Jedi* w 1985 na 23 177, a *E.T.* w tym samym roku na 19 325, w 1986 – *Miłość, szmaragd i krokodyl* na 27 932, a *Indiana Jones* na 27 044 (wszystkie roczne wartości liczby seansów podaję za odpowiednimi rocznikami *Małego Rocznika Filmowego*).

[16] *Wejście smoka* w pierwszym roku rozpowszechniania otrzymało 19 365 seansów, *Klasztor Shaolin* – aż 49 855.

[17] Np. *Znachor* w pierwszym roku eksploatacji – 27 389; *Seksmisja* – 31 665; *Nad Niemnem* – 37 220; *CK Dezerterzy* – 23 336.

nie były traktowane w sposób szczególny, nie mogły więc liczyć na zwiększoną liczbę seansów tylko ze względu na rysujący się przed nimi potencjalny sukces frekwencyjny. W konsekwencji tylko filmy z serii o panu Kleksie mogły pochwalić się znacząco większą liczbą seansów – *Akademia...* była wyświetlana w roku premiery 53 021 razy, a *Podróż pana Kleksa* – 44 196<sup>[18]</sup>. Trzeba przy tym zaznaczyć, że kopie z filmami krążyły po całej Polsce nawet kilka lat. Szczególnie w okresie kryzysu lat 80. liczba filmów premierowych była tak mała, że trzeba było posiłkować się pozycjami z poprzednich sezonów. Podczas kolaudacji raczej nie podnoszono tematu rozpowszechniania; jedynie podczas dyskusji o *Akademii...* dyrektor Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów, Roman Boniecki, wyraził nadzieję, dostrzegając frekwencyjny potencjał dzieła Gradowskiego, że film trafi na ekrany jak najszybciej<sup>[19]</sup>.

Ważną kwestią podczas posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej było natomiast określenie grupy widzów, do której jest kierowany dany film, czyli pozycjonowanie. Podczas rozmów o filmach fantastyczno-przygodowych tego typu ustalenia były czynione nader często. Chodziło bowiem o określenie faktu, że na omawiane dzieło trzeba spojrzeć z innego punktu widzenia, szukać frekwencyjnego potencjału w innych miejscach niż w przypadku „filmów dla dorosłych”. Proceder ten miał zresztą niekiedy na celu usprawiedliwienie zabierających głos przed resztą komisji, wskazanie na bezradność wobec omawianego filmu<sup>[20]</sup>. Kolaudanci z rozbrajającą szczerością mówili, że nie znają się na tego typu filmach<sup>[21]</sup>, że czują się zakłopotani, kiedy mają oceniać filmy dla dzieci<sup>[22]</sup>, albo że nie są najlepszymi odbiorcami takich propozycji<sup>[23]</sup> i spoglądają sceptycznie na swoje kompetencje oceny takiego repertuaru<sup>[24]</sup>. Prowadziło to niekiedy do sytuacji paradoksalnych, gdy kolaudant zaczynał wypowiedź od stwierdzenia, że „mnie się ten film szalenie nie podobał”, a następnie przechodził do jakże entuzjastycznej oceny: „realizacja jest oparta na doskonałym scenariuszu, film jest doskonale zrobiony, doskonale zagrany”<sup>[25]</sup>. W konsekwencji podnoszono głosy, że te filmy należałoby dać do oceny dzieciom, a Koźniewski wprost

## Pozycjonowanie

[18] W przypadku *Pana Kleksa w kosmosie* brakuje danych.

[19] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Akademia pana Kleksa”, AFN, sygn. A-344, poz. 333, s. 2.

[20] Jak pisał Zwierzchowski, składy komisji nie zmieniały się w znaczny sposób z dekady na dekadę, co powodowało, że z biegiem lat średnia wieku rosła. P. Zwierzchowski, *Archiwa w badaniach...*, s. 49.

[21] Tak twierdził Kazimierz Koźniewski o *Białym smoku* (Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, AFN, sygn. A-344, poz. 505, s. 3).

[22] Jak Jerzy Peltz podczas kolaudacji *Praskich tajemnic* (Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, AFN, sygn. A-344, poz. 556, s. 4).

[23] Tak mówił Stanisław Kuszewski na zebraniu wokół *Niesamowitego dworu* (Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/25, k. 2).

[24] To z kolei opinia Henryka Jankowskiego wygłoszona podczas oceny *Niesamowitego dworu* (ibidem, k. 3).

[25] Opinię tę na temat *Cudownego dziecka* wygłosił Koźniewski (Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”, AFN, sygn. A-344, poz. 513, s. 1).

stwierdził, że powinien na kolaudację *Pana Kleksa w kosmosie* przyjść z wnuczką, „bo nic z tego wszystkiego nie rozumiem”[26].

Przytoczone uwagi zaświadczają nie tylko o rozminięciu ciała powołanego do oceny dorobku rodzimej kinematografii z ówczesnymi trendami, które polscy filmowcy próbowali naśladować, lecz także o rosnącej świadomości wśród decydentów, że sens przeprowadzania kolaudacji był coraz bardziej wątpliwy. Szczególnie emblematyczne były słowa Lecha Wieluńskiego na temat *Pana Samochodzika i niesamowitego dworu*. Powiedział, że nie ma uwag kolaudacyjnych i dodał znamienne słowa: „Uważam, że film należałoby skierować na ekrany i liczyć złotówki, które będą wpływały do kasy”[27]. Z tych słów wynika, że wyroki komisji kolaudacyjnej przestały mieć znaczenie – liczy się tylko to, jak film sprawdzi się na ekranach, a zatem ewaluację polityczno-artystyczną zaczął zastępować rynek, weryfikujący frekwencyjny potencjał dzieła.

Nie rozumiejąc ocenianych filmów ani ich młodych odbiorców, kolaudanci musieli ich jakoś określić, sprofilować – tak by samemu przed sobą wyjaśnić, dlaczego akurat te filmy mają potencjał trafienia do gustu polskich dzieci. Przede wszystkim kluczowe było jednoznaczne stwierdzenie, że film jest przeznaczony dla młodocianej widowni, co przecież nie zawsze było oczywiste – na przykład *Klątwa doliny węży* nie ma dziecięcych bohaterów i silnie inspiruje się przeznaczoną dla nieco starszych widzów serią o Indianie Jonesie. Także *Biały smok* ma na pierwszym planie bohatera dorosłego, który musi stawić czoło szajce uzbrojonych terrorystów, momentami więc bardziej przypomina wariację na temat *Komando* niż *E.T.*

Niemniej jak mantrę powtarzano: „wiadomo, że brak jest filmów dla dzieci”[28], „istnieje potrzeba filmów dla dzieci”[29], „w tym zakresie mamy o wiele za małą produkcję”[30], aż wreszcie, że „na pewno dystrybutorzy nie będą się bali tego filmu, biorąc pod uwagę zapotrzebowanie na filmy dla dzieci”[31]. Troska o kino dla najmłodszych nie brała się zatem, o czym świadczy ostatnia wypowiedź, z nadmiernej troski o dziecięcą widownię, a raczej ze świadomości, że jest to niezagospodarowany segment rynku, na dodatek segment coraz istotniejszy, a może nawet w tamtym momencie najistotniejszy, bo największy. Jak bowiem zauważył Kornacki, po roku 1981, wraz ze zmianą repertuaru i postawieniem na popularne hity zza oceanu, kina zostały opanowane przez widownię młodocianą[32], chodziło więc o to, by chodziła ona

[26] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, AFN, sygn. A-344, poz. 565, s. 3.

[27] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 2.

[28] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Przyjaciel wesołego diabła”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/24, k. 315.

[29] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 2.

[30] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Klątwa doliny węży”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/27, k. 207.

[31] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, op. cit., s. 2.

[32] K. Kornacki, op. cit., s. 81.

nie tylko na filmy amerykańskie, lecz także, a może przede wszystkim, na polskie.

Wiele miejsca poświęcali więc na konstruowanie odbiorcy idealnego podług różnorodnych teorii, a także nierzadko uprzedzeń i fantazji na temat ówczesnej młodzieży. Próbowali ją opisać poprzez kilka kategorii: fascynację telewizją, komputerami i zachodnią kulturą, na czele z kinem spod znaku Spielberga.

W odniesieniu do oceny zarówno *Akademii...*, jak i *Białego smoka*, profilując idealnego odbiorcę, kolaudanci określili go, sięgając po kategorię „widza telewizyjnego”. Według nich młody odbiorca należy do pokolenia wychowanego na wielokanałowej (sic!) telewizji. Miało to, według nich, mieć przełożenie na zmianę sposobu percepcji i ułatwione rozumienie gatunkowych hybryd, filmów z żywszą akcją i licznymi wątkami. Jak mówił Boniecki o filmie Gradowskiego,

wydaje mi się, że wypełnia on luki w repertuarze kinowym w sposób zaskakująco dobry i mam tutaj na myśli młodych odbiorców, a więc dzieci telewizyjne. Jest to bajka zrobiona w sam raz, z uwzględnieniem mentalności współczesnych młodych odbiorców i mam tutaj na myśli zarówno muzykę, piosenki, jak i wstawki animacyjne<sup>[33]</sup>.

Kolaudanci uważali więc, że gatunkowa i formalna różnorodność oglądanych filmów jest cechą świadcząca o braniu przez filmowców pod uwagę zmienioną względem starszego pokolenia percepcję młodej widowni, wychowanej na strumieniu telewizyjnym, co miałyby faworyzować przekazy o charakterze hybrydowym, jak na przykład połączenie *Godzilli z E.T.*, jak określił *Białego smoka* jeden z kolaudantów<sup>[34]</sup>.

Utożsamienie młodych odbiorców z widownią telewizyjną nie powinno dziwić. W latach 80. telewizja była traktowana jako medium młode i szczególnie popularne właśnie wśród nastolatków. Umasowieniu podległo dopiero dekadę wcześniej<sup>[35]</sup>, zatem starsi odbiorcy, z których składały się komisje kolaudacyjne, nie identyfikowali się jako widownia telewizyjna. I choć proponowane przez kolaudantów korelacje między telewizją a preferencjami estetycznymi wśród młodej widowni brzmiały mało przekonująco, szczególnie że w tamtym czasie widzowie mieli do dyspozycji dwa kanały, to trzeba przyznać, że teoria ta miała umocowanie w ówczesnej rzeczywistości. Nastolatki faktycznie identyfikowały się z medium telewizji – była ich najczęściej wybieranym sposobem spędzania wolnego czasu<sup>[36]</sup>, a z czasem wręcz nieodłącznym elementem codzienności<sup>[37]</sup>.

W uwagach kolaudantów można usłyszeć również poczucie zagrożenia przed „nacierającym” nowym medium. Faktem było, że telewizja do pewnego stopnia zastępowała młodym kino – była tańsza

[33] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Akademia pana Kleksa”, op. cit., s. 1.

[34] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 6.

[35] K. Kosiński, *Nastolatki '81. Świadomość mło-*

*dzieży w epoce „Solidarności”*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2002, s. 235.

[36] Ibidem.

[37] J. Gajda, *Telewizja, młodzież, kultura*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 71.

(co w realiach kryzysu było szczególnie istotne), ale także dostarczała tematów do codziennych rozmów w szkole, dlatego wieczorny film po *Dzienniku Telewizyjnym* był wręcz dla młodych pozycją obowiązkową<sup>[38]</sup>. Z tego punktu widzenia obserwacja kolaudantów, że film jest przeznaczony dla „dzieci telewizyjnych”, brzmi jako szczególna pochwała, ponieważ być może zwiastuje przyciągnięcie do kin tych, którzy na co dzień preferują młodsze medium.

Było to istotne z tego względu, że za rogiem czaił się kolejny konkurent, choć jeszcze jako taki nie identyfikowany – komputer. Niektórzy kolaudanci byli świadomi fascynacji tą technologią wśród młodzieży i pojawianie się tej tematyki w oglądanych filmach<sup>[39]</sup> oceniali jak najbardziej pozytywnie, ale raczej jedynie jako wabik na nastolatków – sprawiający, że młodzież zidentyfikuje film jako coś zgodnego z zainteresowaniami<sup>[40]</sup>.

Do pozycjonowania oglądanych filmów podług widowni dziecięco-młodzieżowych można również zaliczyć fakt nieustannego porównywania polskich tytułów z dziełami amerykańskimi należącymi do nurtu „lucasowo-spielbergowego”. Właściwie nie było tytułu, który nie byłby odnoszony do „tego modnego nurtu twórczości filmowej”. Były to porównania apologetyczne. Analogii szukano po to, aby doceniać zarówno filmy amerykańskie, jak i ich polskie wersje. Nie traktowano ich zresztą na ogół jako naśladownictwa słabszej jakości, lecz dzieła reprezentujące porównywalną wartość (bądź wyższą), co więcej: dzieła, które mogą rywalizować z ich amerykańskimi odpowiednikami na rynku globalnym<sup>[41]</sup>.

Nikt z kolaudujących nie zastanawiał się, czy kinematografia socjalistycznego państwa powinna naśladować filmy należące do głównego nurtu Hollywood. Ponadto, oceniali fakt sięgania po tamtejsze wzorce jak najbardziej pozytywnie, najwidoczniej zapominając o zagrożeniu „amerykańskim imperializmem” czy nadmierną komercjalizacją kina pochodzącego z samego centrum kapitalistycznego świata – to kolejny punkt, w którym bardzo wyraźnie widać pęknięcie w idei prac Komisji Kolaudacyjnej, która nie miała zamiaru oceniać filmów pod względem zgodności z fundamentami socjalizmu, a raczej w zgodzie z logiką rynku. Jeśli interesowała ich praca cenzorska, to raczej jako funkcja doradcy ekonomicznego, faworującego to, co może spotkać się z wysoką frekwencją w kinach. Wydaje się, że za taką optyką przemawiała prosta kalkulacja finansowa, oparta na obserwacji, jakie kino preferuje widownia. Zresztą wprost mówili o tym nie tylko kolaudanci,

[38] K. Kosiński, *Nastolatki '81...*, s. 236.

[39] Odniesienia do komputerów pojawiły się w refleksji nad *Akademią...*, *Białym smokiem* i *Bliskim spotkaniem z wesołym diabłem*.

[40] Maria B. Garda nazywa kontakt młodzieży z komputerem w latach 80. doświadczeniem pokoleniowym (M.B. Garda, *Przyswajanie kulturowe mikrokomputerów w PRL w latach osiemdziesiątych*

*XX wieku*, [w:] *Nowe media w PRL*, red. P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 152).

[41] Kwestię tę na przykładzie kolaudacyjnej recepcji *Kłótny doliny węży* rozważał Adamczak (M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 244–253).



lecz również przedstawiciele zespołów reprezentujący oceniany film. Na przykład kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Oko”, Tadeusz Chmielewski, mówił o przesłankach, które skłoniły ich do realizacji *Kłątwy doliny węży*:

Wiemy o tym, że jest bardzo wielu widzów, którzy lubią ten gatunek filmów, i to było przesłanką dla której chcieliśmy taki film zrealizować, nastawiając się na to, że jest to film dla młodzieży, że jest on opowiedziany w sposób komiksowy i dlatego sądzimy, że zostanie dobrze przyjęty przez naszą młodzież[42].

Decydenci nie mieli jednak wyboru – filmy naśladujące produkcje amerykańskie zwyczajnie wspierać musieli, ponieważ, jak pisał Kosiński, w latach 80. władza poniekąd była zakładnikiem młodych ludzi[43] – przede wszystkim ze względu na ich prozachodnie ambicje. Nastolatki nie kryły się ze swoimi sympatiami wobec zachodniej kultury[44]. I to właśnie poprzez nią realizowano procesy modernizacyjne. „Importowanymi agentami rewolucji”[45] były magnetowidy, traktowane przez polskich użytkowników jako pośrednik między Polską a mitycznym Zachodem[46], przede wszystkim dzięki umożliwieniu dostępu do niedostępnych w oficjalnej dystrybucji amerykańskich filmów. Fascynacja reglamentowanymi treściami konsumowanymi na kasetach wideo szła w parze z faworyzowaniem popularnych filmów również w kinach[47]. Władza nie mogła, a przede wszystkim – nie chciała walczyć z tymi tendencjami, gdyż, jak wspominałem wcześniej, przekładały się one na konkretne wpływy. Zresztą, bardziej niż zachodniej popkultury władza bała się własnej, wyrażającej się choćby w politycznie zaangażowanej muzyce rockowej[48]. Jednocześnie władza coraz wyraźniej zdawała sobie sprawę, że młodzież się od niej odwróciła i nie uda się jej z powrotem do siebie przekonać[49], próbowano więc przynajmniej, na tyle, na ile się dało, młodzież do własnych celów wykorzystać. W interesie władzy – zarówno politycznym (wentyl bezpieczeństwa), jak i ekonomicznym (wpływy z dzieł naśladujących popularne gatunki) – było śledzenie treści popularnych wśród młodzieży i proponowanie jej własnych wyrobów, ideologicznie bezpiecznych

[42] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Kłątwa doliny węży”, op. cit., s. 6.

[43] K. Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2006, s. 89.

[44] Wyrażali ją zresztą nie tylko w latach 80., ale w tej dekadzie tendencje te się nasiliły (zob. J. Szymkowska-Bartyzel, *Nasza Ameryka wyobrażona. Polskie spotkania z amerykańską kulturą popularną po roku 1918*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015).

[45] M. Filiciak, P. Wasiak, *Weź pan Rambo! Społeczna historia magnetowidów w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2022, s. 102.

[46] A także jako przedmiot, jak pisał Sitarski, nowoczesnej konsumpcji (P. Sitarski, *Wideo w PRL: urządzenie i użytkownicy*, [w:] *Nowe media w PRL...*, s. 71).

[47] Wśród 20 najpopularniejszych filmów dekady znalazły się takie filmy tego gatunku jak *Poszukiwacze zaginionej arki* (5. miejsce), *Indiana Jones* (9.), *Imperium kontratakuję* (13.), *Powrót Jedi* (15.), *Duch* (16.) i *Miłość, szmaragd i krokodyl* (20.).

[48] K. Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży...*, s. 89.

[49] *Młodzież w PRL*, rozmawiali M. Wierzbicki, J. Eisler, J. Sadowska, Ł. Kamiński, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2011, nr 1(17), s. 17.

(choć nie to wybijało się na pierwszy plan wśród kolaudacyjnych dyskusji) i estetycznie atrakcyjnych.

## Grywalność

Padające na posiedzeniach kolaudacyjnych oceny, że filmy „mogą liczyć na szeroki odbiór”[50], „będą miały powodzenie”[51], czy że „nie musimy mieć obaw co do frekwencji”[52] były myśleniem życzeniowym, które brało się z obserwacji dotychczasowych sukcesów odbiorczych innych dzieł – najczęściej amerykańskich. Branża chciała mieć jednak „twardę” dowody na to, że ich filmy będą mogły liczyć na powodzenie u widowni dziecięcej. W tym celu organizowano, jeszcze przed seansami kolaudacyjnymi, pokazy testowe[53], w których brały udział dzieci i młodzież. Ich reakcje były chętnie wykorzystywane przez twórców i osoby związane z zespołami do obrony filmu podczas kolaudacji, ale również potrafiły wpływać na ostateczny kształt dzieła. Praktyka ta jest podobna do tego, co Adamczak nazwał sprawdzaniem grywalności, czyli jakości takich elementów dzieła, które mają satysfakcjonować projektowaną widownię[54].

Twórcy niemal wszystkich branż przez mnie pod uwagę filmów zaznaczali podczas kolaudacji, że organizowali specjalne pokazy z dziecięcą widownią. Jerzy Hoffman, trzeźwo oceniając sytuację, że „żyjemy w takich czasach, że coraz trudniej prorokować, jaki film spotka się z dobrym odbiorem widza dziecięcego”, zaznaczał, że Gradowski, kręcąc trylogię o panu Kleksie, za każdym razem sięgał po instrument pokazów testowych[55]. Zresztą, Gradowski zabiegał o opinie dzieci jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. Zanim przystąpił do kręcenia *Podróży...*, przeprowadził, jak twierdził, z dziećmi wiele rozmów, które pozwoliły mu na „znalezienie nowej drogi” twórczej[56].

Bardzo skrupulatnie do zagadnienia podchodzono również w Zespole Filmowym „Profil”. Przy produkcji pierwszej części *Pana Samochodzika* przeprowadzono całą serię pokazów, którym zawsze towarzyszyły ankiety, w których pytano m.in. o muzykę czy funkcję dyskotekowego tańca[57]. Bohdan Poręba, kierownik Zespołu, podkreślał, że otrzymane odpowiedzi były traktowane niezwykle poważnie, ponieważ w Zespole planowali stworzenie całej serii filmów opartych na prozie Zbigniewa Nienackiego. W dostosowywaniu filmu do wymagań młodej widowni pomagały im nie tylko pokazy testowe. Przed rozpoczęciem produkcji Janusz Kidawa odwiedził telewizyjny program

[50] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Klątwa doliny węży”, op. cit., s. 8.

[51] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 8.

[52] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”, op. cit., s. 4.

[53] Domaradzki również testował swój film, ale nie na wyselekcjonowanej grupie odbiorczej, lecz na własnych dzieciach, co pozwoliło mu wyciągnąć wnioski, że ze zrozumiałością filmu problemu nie bę-

dzie (Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 7).

[54] M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 70.

[55] Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, op. cit., s. 3.

[56] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, op. cit., s. 6.

[57] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 4.

*Sobótka*, w którym prosił o listy z rysunkami dzieci przedstawiającymi ich wyobrażenie samochodu głównego bohatera. Twórca utrzymywał, że sporo z nadesłanych propozycji uwzględniono[58].

Po testy sięgnięto również przy kręceniu drugiej części przygód Pana Samochodzika. Wyciągnięte z nich wnioski mogły posłużyć jako broń reżysera – Kazimierza Tarnasa – podczas dyskusji z kolaudantami, którzy chłodno przyjęli *Pana Samochodzika i praskie tajemnice*. Głównym zarzutem była nieklarowność fabuły. Tarnas natomiast zarzekał się, że dzięki ankietom, przeprowadzonym już na etapie kręcenia zdjęć, o zrozumiałość dbano nieustannie. Co więcej, to właśnie młodzi widzowie ostatecznie zdecydowali o przebiegu wątku sensacyjnego. Podobnie było z finałem, który dostosowano do preferencji nastolatków[59].

Okazuje się więc, że twórcy i kierownictwo zespołów już na etapie koncepcyjnym i produkcyjnym dbali, żeby jak najlepiej wpasować się w oczekiwania i gusta młodej widowni. Ich praktyka więc nie odbiega w sposób zasadniczy od tego, co czyniono w hollywoodzkich studiach. Nawet jeśli podczas posiedzeń używano zdobytych danych głównie w celu obrony przez atakami kolaudantów, to przecież u źródeł tej praktyki była dbałość o sukces frekwencyjny.

Termin „frekwencja” pojawiał się podczas każdej kolaudacji i był odmieniany przez wszystkie przypadki. Stał się on wręcz probierzem jakości dzieła – czynnikiem, który decydował o finałowej ocenie. Nie było protokołu, w którym przewodniczący nie kończyłby posiedzenia wyrazem nadziei, że oceniany film spotka się z powodzeniem u widowni. Było to, oczywiście, również konsekwencją faktu, że dyskutowano o filmach jawnie rozrywkowych, których celem było trąfanie do szerokich rzesz odbiorców. O *Panu Kleksie w kosmosie* Jerzy Schönborn mówił wprost: „miejmy nadzieję, że mały widz tłumnie przyjdzie do kina. Liczymy, że ci młodzi ludzie przyniosą do kina środki”[60]. W przypadku *Białego smoka czy Klątwy doliny węży* jasne z kolei było, że przede wszystkim „mają [one] dla nas zarobić”[61], a także, że świetnie wpisują się w założenia II etapu reformy gospodarczej[62]. Co więcej, nawoływano, aby ignorować poziom artystyczny tych przedsięwzięć, ponieważ najważniejsze jest, by – jak zauważył cytowany już Wieluński – wprowadzać je na ekrany i liczyć złotówki. Z tego względu jako oczywiste przedstawiają się zapewnienia kolaudujących, że oceniane filmy są „potrzebne” mimo często negatywnej oceny ich wartości artystycznej.

Rynkowość w Hollywoodzie sprowadza się do czytania scenariusza identyfikującego miejsca pozwalające na zastosowanie *merchandisingu*, *product placementu* czy „promocji łączonych”. Z czy-

**Rynkowość  
i merchandising**

[58] Ibidem, s. 6.

[59] Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, op. cit., s. 7.

[60] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, op. cit., s. 4.

[61] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 3.

[62] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Kłątwa doliny węży”, op. cit., s. 8.

wistych względów w PRL-u nie były to praktyki tak popularne jak na Zachodzie, co nie znaczy, że nie pojawiały się w ogóle. Co najmniej od lat 60. i pierwszych emisji w telewizji popularnych seriali dla młodej widowni, jak *Cztery pancerni i pies*, produkowano gadzety i pamiątki związane z tymi produkcjami[63]. W latach 80. kontynuowano te praktyki, produkując nawet gadzety powiązane z filmami zagranicznymi, jak gwiazdnowojenna saga[64]. W protokołach kolaudacji problem ten prawie w ogóle się nie pojawiał, jakby decydenci nie widzieli potencjału komercyjnego w wyrobach albo kwestię tę pozostawiali do rozstrzygnięcia w innych miejscach. Z jednym wyjątkiem. Temat poruszył „polski George Lucas”, czyli Gradowski, który widział w produktach powiązanych z filmami o panu Kleksie czynnik wspierający zainteresowanie filmami. Podczas kolaudacji wspominał o wznowieniu książki Brzechwy z ilustracjami wziętymi z filmu oraz o fotosach[65]. Wiadomo jednak, że wybór wyprodukowanych gadżetów finalnie był znacznie szerszy, a *Akademia...* wraz z kolejnymi częściami przygód pana Kleksa stały się przykładami filmów, które korzystały z zasad *merchandisingu* na skalę do tej pory w Polsce nieznaną. Niemal z każdej relacji z premierowych pokazów filmu wspomniano o straganikach rozkładanych przed salą kinową, na których można było kupić płyty winylowe z muzyką, zeszyty, piórniki i inne wyroby papiernicze, które – swoją drogą – rozchodziły się w bardzo szybkim tempie[66]. Ten „szał” na gadzety pokazywał społeczne zapotrzebowanie na konsumowanie dóbr związanych z ulubionymi produkcjami popkultury[67].

## Strategia szerokiego portfolio

Każde hollywoodzkie studio, próbując zredukować ryzyko, powinno dążyć do dywersyfikacji produkowanych filmów – nigdy bowiem nie wiadomo, jaki typ kinematograficznego spektaklu okaże się w sezonie najbardziej pożądanym i przyniesie na tyle wysokie zyski, żeby móc zrównoważyć straty wygenerowane przez nierentowne tytuły. Potrzeby stosowania tego mechanizmu w coraz większym stopniu byli świadomi polscy decydenci, pozytywnie oceniający fakt, że zespoły filmowe przekładają im do oceny filmy poszerzające ofertę polskiego kina o dzieła reprezentujące formuły znane do tej pory tylko z tytułów zagranicznych.

[63] J. Kończak, *Od Tele-Echa do Polskiego Zoo. Ewolucja programu TVP*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 65.

[64] Jakub Turkiewicz wymienia, że wśród nich były: fotografie, slajdy, plakaty, książki, fanziny, komiksy, przypinki, naklejki, nasadki na ołówki, polskie kopie figurek firmy Kenner (J. Turkiewicz, *Wojna Gwiazd. Opowieść o genezie polskiego fandomu „Gwiazdnych Wojen”*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2022, s. 109–148).

[65] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Akademia pana Kleksa”, op. cit., s. 7.

[66] Zob. lik. *Podróże pana Kleksa w Sali Kongresowej*, „Express Wieczorny” 1985, nr 243; M. *Wielka wyprawa w bajkowe krainy*, „Kurier Polski” 1985, nr 251; S. Wyszomirski, *Pan Kleks w Warszawie*, „Express Wieczorny” 1985, nr 252.

[67] Zresztą fakt ten potwierdzają badacze ówczesnej młodzieży, którzy wskazywali na fenomen zbieractwa produktów związanych z kulturą popularną, zazwyczaj zachodnią (K. Kosiński, *Nastolatki '81...*, s. 243–244).

Szeroki wachlarz różnorodnych gatunkowo pozycji, oferowanych przez Zespół Filmowy „Oko”, otwarcie i dobitnie chwaliła podczas kolaudacji *Klątwy...* przewodnicząca Elżbieta Rek, wskazując, że taka praktyka koresponduje z założeniami II etapu reformy gospodarczej[68]. Podobne sądy można odnaleźć w dokumencie zawierającym ocenę zespołów filmowych. W uwagach ogólnych do oceny przeprowadzonej w 1986 roku z zadowoleniem przyjmowano „poszerzenie palety gatunkowej, a także wzrost filmów przeznaczonych dla młodej widowni”[69]. Ale pragnienie całej kinematografii, aby dywersyfikować proponowane formuły gatunkowe, wybrzmiewało częściej także podczas kolaudacji. Przede wszystkim liczni decydenci zauważali, że przedkładane im do oceny filmy fantastyczno-przygodowe są ewenementem na gruncie naszej kinematografii, że pojawiają się one pierwszy raz, a nasze kino nie ma tradycji ich tworzenia – w skrócie: poszerzają portfolio proponowanych przez polskie kino formatów. Filmem, który przecierał szlaki, była *Akademia...* Kolejne tytuły już aż tak bardzo nie dziwiły kolaudantów, ale ich „inność” także była komentowana. Z tego powodu próbowano wpisać je w większy trend globalny, który do polskiej kinematografii trafił z opóźnieniem. Na przykład Peltz, zwracając się do Waldemara Dzikiego, mówił, że *Cudowne dziecko* to film „oparty na wzorach zachodnich i gdybyśmy nie wiedzieli, że Pan jest autorem tego filmu [...] śmiało moglibyśmy sądzić, że jest to film zrealizowany za oceanem”[70]. Natomiast Jan Rybkowski, oceniając *Klątwę...*, stwierdził, że jest ona nakręcona „według wszystkich zasad obowiązujących przy tego typu filmach i ma wszystkie zalety i wszystkie wady tego gatunku filmów”[71].

Fakt podobieństwa do nieznanego do tej pory popularnego kina fantastyczno-przygodowego rodem z Hollywoodu podkreślano, przede wszystkim zwracając uwagę na mniejsze i większe podobieństwa do nurtu „lucasowo-spielbergowego”. Szczególnie to drugie nazwisko pojawiało się wyjątkowo często, stając się synonimem KNP, ale również probierzem jakości. Autor *Szczęk* zawsze bowiem był przywoływany jako najwyższy wzór jakości kinematograficznej, do której oceniane polskie filmy ewidentnie aspirowały. Szacunek względem amerykańskiego reżysera wśród kolaudantów był tak duży, że niekiedy musieli oni brać go w obronę przed nieuprawnionymi porównaniami. Tak się stało choćby podczas kolaudacji *Przyjaciela wesołego diabła*, którego Wieruński próbował porównywać do *E. T.* Zaprotestował Jerzy Jesionowski, zauważając, że „nie możemy tego filmu traktować jako rodzimego *E. T.* [...] przyjrzyjmy się, czy od strony treściowej wszystko jest w tym filmie jasne? Nie przypuszczam, aby było jasne, a właśnie klarowność akcji, klarowność dramaturgiczna jest przywilejem filmów Spielberga”[72].

[68] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Klątwa doliny węży”, op. cit., s. 8.

[69] Ocena Zespołów Filmowych za okres 1 I 1984 – 31 XII 1985, AAN, sygn. 2/1843/0/2/104, s. 58.

[70] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”, op. cit., s. 2.

[71] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Klątwa doliny węży”, op. cit., s. 4.

[72] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Przyjaciel wesołego diabła”, op. cit., s. 2.

To porównywanie kolaudowanych filmów do twórczości Spielberga miało w sobie wiele z myślenia życzeniowego, objawiało bowiem wolę, by rodzima kinematografia dotrzymywała kroku światowym trendom – w aspekcie zarówno warsztatowej sprawności, jak i finansowego sukcesu. Zatem odwoływanie się do nazwiska reżysera miało na celu podkreślenie, że naszej kinematografii skutecznie udało się poszerzyć portfolio oferowanych filmów o dzieła odznaczające się realizacyjną sprawnością, z kasowym potencjałem i wpisujące się w globalne, nowoprzygodowe, trendy.

### Strategia blockbustera

Marcin Adamczak uznał, że wzorcowymi przykładami blockbustarów są filmy spod znaku KNP[73]. To ważne z tego względu, że kręcenie superprodukcji jest kolejną hollywoodzką strategią redukcji ryzyka, którą w praktyce stosowali również twórcy polskich filmów fantastyczno-przygodowych lat 80., naśladowując nowoprzygodową formułę. Były to jednak blockbustery bardzo szczególne, bo kryzysowe, bardziej własną „superprodukcyjność” symulujące, niż realizujące.

Strategia ta nie była naszej kinematografii obca. Szczególnie w latach 70. sięgano po formułę wielkiego widowiska, skrojonego pod preferencje dużej widowni[74]. W tym celu wybierano adaptacje najpoczytniejszych pozycji klasyki literatury narodowej, stawiając na techniczną biegłość i widowiskowość oraz obsadzając w głównych rolach największe gwiazdy. Takie filmy jak *Krzyżacy*, *W pustyni i w puszczy*, *Potop* czy *Noce i dnie* do dziś są najpopularniejszymi filmami w historii naszej kinematografii. Pod koniec lat 70. obawiano się, że w obliczu finansowego kryzysu podobne przedsięwzięcia będą niemożliwe, co zresztą okazało się prawdą. W latach 80. z tej formuły niemal zrezygnowano. Jedyne filmy, które wydaje się ją kontynuować, to *Nad Niemnem*, który okazał się niekwestionowanym przebojem roku 1987, gromadząc przeszło 6 mln widzów, gdy drugi na liście – *Elektryczny morderca* – osiągnął frekwencję na poziomie 3 mln 400 tys.

Rolę wspomnianych filmów przejęły tytuły naśladowujące dzieła, które dominowały w światowym box officie, czyli właśnie fantastyczno-przygodowe. Charakteryzując klasyczny blockbuster, Adamczak zwrócił uwagę, że odznacza się on m.in. wielkim budżetem, widowiskowością, skalą kręcenia, gatunkową hybrydowością i robiącymi szczególnie wrażenie efektami specjalnymi. Było jasne, że kryzysowej kinematografii nie stać na realizację wszystkich tych punktów. Ale można było przygotować superprodukcję na „skalę naszych możliwości”. Kierownicy produkcji nie mogli liczyć na znacznie wyższe budżety, ale niemal wszystkie z tu omawianych przekroczyły próg kosztów średniej produkcji[75], który w roku 1986 roku wyniósł

[73] M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 160.

[74] Tadeusz Lubelski nazwał te filmy „widowskami narodowymi” (T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 390).

[75] Tylko *Niesamowity dwór* miał budżet niższy od średniego i wyniósł 51 mln 173 tys., co zresztą zaakcentował podczas kolaudacji Poręba, wspominając, że jest to film tani (Stenogram z posiedzenia Komisji

54 mln 333 tys.[76] Dla przykładu: *Akademia...* kosztowała 78 mln 397 tys., *Przyjaciel wesołego diabła* 57 mln 143 tys., *Praskie tajemnice* 70 mln 309 tys., *Biały smok* 101 mln 984 tys., *Kłątwa...* 128 mln 426 tys., *Cudowne dziecko* 153 mln 198 tys., a *Podróże pana Kleksa* aż 189 mln 236 tys. Kwoty te mogą robić wrażenie, szczególnie gdy zestawimy je z budżetami przebojów lat 70. *W pustyni i puszcy* kosztowało 52 mln 511 tys., *Potop* – 118 mln 466 tys., a *Noce i dni* 143 mln. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że w roku produkcji *Nocy i dni* średni koszt filmu wyniósł zaledwie 14 mln[77]. Zatem w latach 80. średni budżet filmu wzrósł – mniej więcej – czterokrotnie, przede wszystkim przez inflację, która zwykowała w tak szybkim tempie, że trzeba było weryfikować kosztorysy filmów już podczas trwania produkcji[78]. Jeżeli filmowcy nie mogli robić różnicy budżetem, to musieli widowiskowością, nawet jeśli miała być tania. Mimo to osiągnięte efekty potrafiły robić na kolaudantach wrażenie. Szczególnie chętnie zwracano uwagę na rozwiązania techniczne i efekty specjalne. O *Podróżach...* Schönborn mówił, że „naturalnie reżyser tego filmu wiedział, że nie będzie dysponować takimi wielkimi pieniędzmi na realizację tych rozwiązań technicznych, ale jakoś sobie z tymi sprawami poradził i uzyskał wcale niezłe efekty”[79]. Z kolei Janik o *Białym smoku* mówił, że „z dużą przyjemnością można to oglądać, a także z uznaniem dla techniki, z którą zrealizowano film”[80]. Trepczyński chwalił natomiast *Bliskie spotkania z wesołym diabłem* za to, że „jest tu kilka elementów udanych, jak [...] rozwiązanie techniczne, graniczące z cudownością”[81]. Zresztą ukazanie nowoczesnych rozwiązań technicznych, jak przyznawał reżyser Jerzy Łukaszewicz, było jednym z jego głównych celów[82].

Niewątpliwie efekty specjalne były dla kolaudantów niezwykle ważne. Pokutowało przekonanie, że w polskich warunkach są one nie do osiągnięcia, z tego względu chętnie sięgano po pomoc specjalistów z zagranicy, wchodząc w koprodukcję. Szczególnie cenne było wsparcie ze strony kontrahentów zachodnich – Kanady w przypadku *Cudownego dziecka*[83] i USA w przypadku *Białego smoka*. Ale niemal wszystkie interesujące mnie filmy miały zagraniczne wsparcie, dwie pierwsze części trylogii pana Kleksa i *Kłątwa...* – Związku Radzieckiego, *Pan*

Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 5).

[76] Sprawozdanie z działalności przedsiębiorstwa „Zespoły Filmowe” w 1986 roku, AAN, sygn. 2/1843/0/12/95).

[77] Wyliczenie własne na podstawie danych z dokumentu Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973–1987, AAN, sygn. 2/1843/0/5/68.

[78] Na przykład *Cudowne dziecko* pierwotnie miało planowany budżet na poziomie 115 mln, który wzrósł po uwzględnieniu współczynnika inflacji do poziomu 121 mln (Sprawozdanie ekonomiczne filmu „Cudowne dziecko”, ADOiP, sygn. 72/3419/0/994).

[79] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, op. cit., s. 7.

[80] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 4.

[81] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Bliskie spotkania z wesołym diabłem”, AFN, sygn. A-344, poz. 575, s. 2.

[82] Ibidem, s. 8.

[83] O losach tej koprodukcji i wpływie zaangażowania Kanady również na warstwę techniczną piszę w artykule *Cudowne dziecko. Studium polsko-kanadyjskiej koprodukcji schyłku PRL*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 121.

*Kleks w kosmosie, Praskie tajemnice* – Czechosłowacji. Głównym argumentem za wejściem we współpracę z zagranicznym partnerem wcale nie były, jak można byłoby mniemać, kwestie budżetowe, ale właśnie pomoc techniczna i – niekiedy – dostęp do widowiskowych plenerów.

Z racji ograniczonych środków finansowych i braku odpowiednich kompetencji w zakresie efektów specjalnych twórcy musieli wytwarzać tak ważną dla blockbusterów widowiskowość na inne, tańsze sposoby. Źródłem niezwykłości i spektakularności były egzotyczne plenery (*Klątwę...* kręcono w Wietnamie, a trylogię o Kleksie m.in. w Bułgarii, w Armenii i na Krymie), fantastyczne światy (np. odległe galaktyki czy wnętrza gry komputerowej w *Panu Kleksie w Kosmosie*), niesamowite moce (np. telekineza w *Cudownym dziecku*), fantastyczne kreatury (Piszczalka w *Przyjacielu...* czy tytułowy smok w dziele Domaradzkiego i Morgensterna), futurystyczne gadżety (samochód tytułowego bohatera filmów o Panu Samochodziku) i niemożliwe do wykonania misje (*Przyjaciel...*, filmy o Kleksie i Panu Samochodziku).

To te elementy miały oddziaływać na wyobraźnię odbiorców i czynić z filmów fantastyczno-przygodowych prawdziwe kinematograficzne wydarzenia, wyróżniające się swoją barwnością i niezwykłością na tle innych polskich filmów. Fakt, że korzystały z popularnych w tamtym czasie motywów jak nowoczesna technologia i nawiązywały do popularnych filmów z Hollywood, sprawiał, że z miejsca stawały się „pozycjami obowiązkowymi” – tak samo jak prawdziwe, amerykańskie blockbustery. A przynajmniej takimi chcieli je widzieć sami twórcy i kolaudanci. Ich entuzjazm, niestety, nie zawsze szedł w parze z opiniami widzów, a przede wszystkim z frekwencją<sup>[84]</sup>.

### Wykorzystywanie różnych kanałów dystrybucji i rozpowszechniania

Ważnym źródłem dochodów dla producentów hollywoodzkich stały się w latach 80. kasety wideo, poszerzające możliwości sprzedaży wyeksploatowanego w kinach tytułu ponownie, na innym nośniku<sup>[85]</sup>. Polscy decydenci również intensywnie myśleli o dywersyfikacji źródeł pozyskiwania dochodów, choć niekoniecznie mieli na myśli kasety wideo, które dopiero na rynku się pojawiły, podobnie jak pomysły, by wydawać na nich rodzime tytuły<sup>[86]</sup>. Nie wspomniano o nich również na kolaudacjach. Co innego zaprzętało głowy ludziom branży. Nowe kanały dystrybucji to również, a dla decydentów – przede wszystkim, eksport. Bardzo często filmy oceniano przez pryzmat potencjału sprzedaży za granicę. I wyroki komisji były niezwykle optymistyczne. Niemal we wszystkich omawianych filmach widziano ten potencjał, przede wszystkim dlatego, że opierały się one na zachodnich wzorcach. Zwracano uwagę, że baśniowość i fantastyka sprzedaje się teraz na świecie, więc i nasze filmy powinny się doskonale wpisać w global-

[84] Na przykład filmy *Niesamowity dwór* i *Biały smok* nie załapały się do dwudziestki najpopularniejszych filmów 1987 roku, zbierając odpowiednio 738 tys. i 405 tys. widzów (*Mały rocznik filmowy 1988*,

Redakcja Wydawnictw Filmowych Centrali Dystrybucji Filmów, Warszawa 1989, s. 70).

[85] Zob. M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 58.

[86] Zob. M. Filiciak, P. Wasiak, op. cit.



ny trend[87]. I w tym kontekście przywoływano nazwisko Spielberga. Szukając podobieństw między naszymi filmami a jego dokonaniem, upatrywano szans na powodzenie polskich produkcji globalnie. Tak na przykład o *Kłątwie...* mówił Jesionowski: „Uważam, że jest to film w duchu filmów Spielberga, a więc jest to towar ceniony na rynkach światowych i ten film ma szansę eksportową”[88]. Co więcej, niektórzy kołaudanci tak bardzo chwalili potencjał naszych filmów, że oceniali je lepiej niż dzieła Spielberga czy Lucasa:

Myszę, że w jakiejś mierze można ten film przyrównać do tradycji Spielberga, ale według mnie jest zrobiony inteligentniej, bardziej dowcipnie [...] w dodatku to wszystko jest pokazane na luzie, nie ma takiego przyciśniętego pedału jak w *Wojnach gwiazdowych*[89].

Odnosnie do eksportu milcząco zakładano, że docelowymi rynkami będą raczej kraje socjalistyczne niż kapitalistyczne, do których bardzo trudno było sprzedawać polskie filmy – zresztą nie tylko je, eksport za żelazną kurtynę był utrudniony dla całej polskiej gospodarki[90]. Nie oznacza to, że o takich interesach nie myślano – przecież jednym z zasadniczych celów wprowadzanych reform było pozyskiwanie dewiz. Sposobem na wejście na zachodnie rynki było podjęcie współdziałania na poziomie produkcji – wspólnie nakręcony film z krajem zachodnim automatycznie otwierał szanse na dystrybucję tytułu na tamtejsze rynki[91]. Otwarcie mówili o tym podczas kołaudacji twórcy *Białego smoka*, podkreślający również, że dzięki tej współpracy otworzył się przed nimi amerykański rynek i zdążyli już otrzymać sześć kolejnych propozycji wspólnych projektów[92].

Uwrażliwienie na ocenę filmów pod względem ich eksportowego potencjału brało się z ogólnych zaleceń formułowanych w obrębie kinematografii. Zespoły były dopingowane, dzięki zagwarantowanym wpływom dewizowym, żeby tworzyć z myślą o zagranicznej sprzedaży[93], a podczas okresowych ocen zespołów brano pod uwagę wyniki eksportowe[94]. Te tendencje korespondowały, rzecz jasna, z tendencjami w całej gospodarce oraz polityce zagranicznej. Reformy gospodarcze w założeniu miały być ufundowane na eksporcie[95], a otwarcie na kraje

[87] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, op. cit., s. 1.

[88] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Kłątwa doliny węży”, op. cit., s. 1.

[89] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, op. cit., s. 4.

[90] Z tego właśnie względu zakładano, że współpraca zagraniczna będzie przede wszystkim oparta na kontaktach z krajami RWPG (zob. D.T. Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005, s. 128–129).

[91] Była to praktyka popularna również w innych krajach socjalistycznych (zob. P.A. Michaels, *Mikhail*

*Kalatozov's „The Red Tent”: A Case Study in International Coproduction Across the Iron Curtain*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2006, nr 26(3), s. 312–313).

[92] Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej filmu „Biały smok”, op. cit., s. 7.

[93] Materiał na posiedzenie Kolegium Naczelnego Zarządu Kinematografii w sprawie stanu kinematografii i założeń na lata 1981–1990, AAN, sygn. 2/1843/0/2/146, k. 71.

[94] Ocena Zespołów Filmowych za okres I I 1984 – 31 XII 1985, op. cit., k. 1.

[95] D.T. Grala, op. cit., s. 127.

zachodnie pod koniec dekady było jednym z bardziej palących zadań dla ekipy rządzącej[96]. Badanie potencjału eksportowego nie było więc jedynie szukaniem ewentualnego nowego rynku zbytu, było palącą potrzebą, od której uzależniano losy zarówno kinematografii (bo w ten sposób pozyskiwano niezbędne dewizy), jak i – w skali makro – całą gospodarkę schyłkowego PRL-u.

## Sequele

„Każdy sequel jest w istocie przedsięwzięciem stosunkowo bezpiecznym i niezależnie od swej jakości czerpiącym z sukcesu części pierwszej” – pisał Adamczak, tłumacząc, dlaczego w globalnym Hollywood powstaje tak wiele kontynuacji filmów, które odniosły finansowy sukces[97]. To zjawisko również nie zostało przeoczone przez rodzimych decydentów, którzy w latach 80. chętnie zaczęli korzystać z tej zależności.

Świadomość istnienia tego mechanizmu objawiała się w rozmowach nad wszystkimi filmami, które układały się w serie: o trzech *Kleksach*, dwóch *Panach Samochodzikach* i dwóch *Wesołych diablach*. Na spotkaniach padały pytania o to, czy kierownictwa planują kontynuowanie popularnych przygód, i zazwyczaj można było usłyszeć podobne odpowiedzi: „Wszystko jest w rękach dzieci”[98] czy jak „dzieci będą nalegały”[99]. Pozornie słychać w nich troskę o dzieci, a *de facto* uzależniały sens kontynuowania serii od powodzenia w kinach. Niekiedy mówiono o tym wprost, potwierdzając jednocześnie, że mechanizm sequelizacji jest branży jak najbardziej znany[100]. Podczas oceny *Niesamowitego dworu*, pierwszego z serii filmów na podstawie prozy Nienackiego, mówiono wprost, że „w momencie, kiedy chwyci on od strony frekwencyjnej, to będziemy mogli mówić wtedy o kontynuowaniu produkcji Panów Samochodzików”[101]. Poręba kilkakrotnie podkreślał, że do tematu podchodzą poważnie i przystępując do realizacji pierwszego filmu, już myśleli o całej serii[102]. W podobnym duchu z realizacji *Bliskich spotkań...* tłumaczyła się kierowniczka „Semafora”:

Sam bohater diabełek sprawdził się, ogromnie podobał się dzieciom i chyba wiele mówi to, że film ten od dwóch lat funkcjonuje na ekranach kin, a więc można powiedzieć, że miał on więcej niż dobry odbiór i to pod-

[96] C. Domnitz, *Zwrot ku Europie. Transformacje sfery publicznej w realnym socjalizmie 1975–1989*, tłum. A. Peszke, J. Kałużny, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 315–316.

[97] M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 45.

[98] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, op. cit., s. 7.

[99] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, op. cit., s. 3.

[100] Świadczą o tym słowa Schönborna: „Tak się składa, że jeżeli jakiś film ma powodzenie, to dochodzi do jego kontynuacji” (Stenogram z posiedzenia

Komisji Kolaudacyjnej filmu „Bliskie spotkania z wesołym diabłem”, op. cit., s. 8).

[101] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, op. cit., s. 7.

[102] Seria zakończyła się na trzech filmach. Oprócz przywoływanych tu *Niesamowitego dworu* i *Praskich tajemnic* w 1991 roku powstała jeszcze część *Latające maszyny kontra Pan Samochodzik*, wyprodukowany już w Studiu Filmowym „Profil”. Można przypuszczać, że na przeszkodzie rozwinięciu serii stanął koniec PRL-u.

budowało nasze intencje, aby zrealizować drugi film z tą samą postacią diabełka<sup>[103]</sup>.

Producenci doskonale zdawali (i zdają nadal) sobie sprawę z tego, że szczególnie rozpoznawalni i lubiani aktorzy potrafią odpowiednio zredukować ryzyko związane z produkcją. Mechanizm ten nie był jednak prawie w ogóle obecny w kinie PRL-u, co nie znaczy, że brakowało gwiazd<sup>[104]</sup>. Podobnie było w przypadku filmów fantastyczno-przygodowych. Nie brakowało w nich popularnych aktorów. Wystarczy wspomnieć o Piotrze Fronczewskim w roli pana Kleksa czy Romanie Wilhelmim i Krzysztofie Kolbergerze w *Kłątwie*... Dlatego może zaskakiwać, że nikt z kolaudowanych nie upatrywał w ich pojawieniu się na ekranie szansy na przyciągnięcie widowni – jakby w ogóle nie byli świadomi wpływu gwiazd na frekwencję.

Znamienne jest również to, że jedyne nazwisko aktora, które pojawia się w protokołach, należy do odtwórcy głównej roli w *Białym smoku*, czyli Amerykanina Christophera Lloyd<sup>[105]</sup> – faktycznej gwiazdy przynależącej do hollywoodzkiego *star systemu*, który zaledwie rok wcześniej zagrał w *Powrocie do przyszłości*. Nie mówi się o nim jednak jak o gwiazdzie, która może przyciągnąć do kin widownię, ale jako o „dobrym aktorze”. Zresztą o stosunku do *star systemu* polskiej części ekipy *Białego smoka* wiele mówią słowa Domaradzkiego, który podczas kolaudacji narzekał na podejście amerykańskich producentów:

Amerykanie [...] mają takie np. problemy, że ten, a ten film musi zagrać Murzyn czy np. Chińczyk, bo to ma wpływ na frekwencję. My tego typu problemów oczywiście nie mamy. Dobrze, że zagrała właśnie ta dziewczyna, bo gdyby zagrała inna (której zdjęcie było na okładce *Playboya*), to w filmie musiałyby być jakaś sekwencja erotyczna. Tego typu problemy są nam obce. Tu należy się z nimi liczyć<sup>[106]</sup>.

Ów „problem” to zwiększone *publicity*, poszerzona widoczność w mediach i dodatkowy rozgłos. Polscy twórcy dopatrują się w tym jednak tylko niedogodności i utraty władzy nad kształtem produkcji.

Ta niechęć do systemu gwiazd nie oznacza, że decydenci nie upatrywali szans na zwiększenie popularności w pojawieniu się w czołówce rozpoznawalnych nazwisk. Szczególnie chętnie podkreślano potencjał frekwencyjny pisarzy, których powieści adaptowano. „Gwiazdami” dla kolaudantów byli Jan Brzechwa, Kornel Makuszyński i Zbigniew Nienacki, odpowiedzialni kolejno za serię o panu Kleksie, powieść *Przyjaciel wesolego diabła* i historie o Panu Samochodziku. Logika

## System gwiazd, publicity i pseudowydarzenia

[103] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Bliskie spotkania z wesółym diabłem”, op. cit., s. 6.

[104] S. Jagielski, *A właśnie, że będę niemoralna. Gwiazdy w kinie polskim okresu PRL-u*, „Pleograf” 2016, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/a-wlasnie-ze-bede-niemoralna-gwiazdy-w-kinie-polskim-okresu-prl-u/> (dostęp: 18.12.2023).

[105] Ale już nikt nie odnotował obecności na ekranie równie znanej ówczasie Dee Wallace Stone, która stała się rozpoznawalna dzięki roli matki w *E.T.*

[106] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”..., s. 7.

sięgnięcia po dzieła właśnie tych autorów wydaje się być analogiczna do wyboru gwiazd do obsady przez hollywoodzkiego decydenta. Dyrektorka „Semafora”, gdzie powstały *Przygody...*, szczerze przyznała, że „w naszym programie znalazł się ten film, bo wiemy, że dzieci nadal są zainteresowane twórczością Makuszyńskiego” [107]; tę logikę potwierdził zresztą redaktor Peltz, który również uznał, że „jest to film, który może liczyć na ogromne powodzenie u dzieci, bo książka ta jest znana i zawsze chętnie dzieci oglądają filmy zrobione w oparciu o znane im książki, a twórczość Makuszyńskiego cieszy się nadal powodzeniem” [108]. Jeszcze mocniej rolę pisarza w recepcji filmu zaakcentował Schönborn podczas kolaudacji *Praskich tajemnic*. Nieprzychylną ewaluację filmu Tarnasa spuentował w ten sposób: „Ponieważ film jest oparty na twórczości Nienackiego, więc z pewnością dzieci na ten film pójda, ale pójda one na Nienackiego, a nie na konkretny film z Panem Samochodzikiem” [109], co jednocześnie potwierdziło ekonomiczną racjonalności Zespołu „Profil”, który zamierzał przenieść na ekran całą serię książek tego autora.

Niechęć do wykorzystywania strategii *publicity* pokazuje cytowana wcześniej wypowiedź Domaradzkiego na temat różnic między polskim a hollywoodzkim systemem doboru obsady. Podczas analizowanych kolaudacji nikt o tym aspekcie redukcji ryzyka nie mówił, ale organy odpowiedzialne za dystrybucję, a niekiedy nawet również sami twórcy, dbały o to, by wokół filmu wytworzył się medialny szum. Spośród filmów fantastyczno-przygodowych po tę strategię sięgnęli choćby autorzy *Cudownego dziecka*, którzy opowiadali w prasie o niewytłumaczalnym pechu, utożsamianym z ponadnaturalną siłą, złośliwie zakłócającą pracę. Awarii uległa jedna z maszyn do gry, eksplodowały żarówki i reflektory, psuła się skrzynia biegów w nowiutkim BMW, pojawiła się niewytłumaczalna pulsacja światła na nagrany materiał. Do tego doszły kraksy, złamania kończyn, choroby i urazy pleców. W mediach łączono te wydarzenia z tematem filmu, który przecież traktuje o siłach paranormalnych [110].

Szczególnie charakterystyczną dla lat 80. strategią promocyjną była erotyzacja – zarówno samych filmów, w których „momenty” pojawiały się nagminnie, często bez żadnego fabularnego uzasadnienia, jak i materiałów promocyjnych – na plakatach i fotosach [111]. W przypadku analizowanych filmów fantastyczno-przygodowych nie korzystano jednak z tego mechanizmu reklamowanego – z oczywistych względów: były one głównie kierowane do widowni dziecięco-młodzieżowej.

[107] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Przyjaciół wesolego diabła”, op. cit., s. 7.

[108] Ibidem, s. 5.

[109] Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, op. cit., s. 9–10.

[110] W. Cybulski, *Cudowne dziecko*, „Dziennik Polski” 1987, nr 253, s. 10; B. Zagroba, *W komiksowym tempie*, „Film” 1986, nr 7, s. 2; W. Iwaszkiewicz, „Cudowne dziecko” rośnie w koprodukcji z Kanadą, „Express Wieczorny” 1986, nr 55.

[111] P. Zwierzchowski, *Nagość jako strategia promocyjna kina polskiego lat 80.*, „Images” 2018, nr 23(32), s. 173.

\*\*\*

Komisja Kolaudacyjna z instytucji ewaluacyjnej, wpisanej w długi łańcuch opresyjnej struktury kontroli kinematografii, w latach 80., szczególnie w drugiej jej części, zaczynała zamieniać się w grupę doradczą, dbającą o finansowy sukces przedkładanych jej filmów. Samym kolaudantom coraz bliżej było do menadżerów kultury, dbających o redukcję ryzyka ponoszonego przez filmową branżę, a zarazem o satysfakcję widowni i dopasowanie do jej preferencji odpowiednich produktów. Jednocześnie starali się pozbyć odpowiedzialności za ocenę dzieł, zrzucając ją na wyłaniający się dopiero w ramach reform „rynek”, który ostatecznie zdecyduje, czy będą mogli „liczyć złotówki”. Z protokołów posiedzeń wyłania się obraz kolaudantów, którzy nie mają zamiaru przykładać socjalistycznych wartości do oglądanych filmów, bo w tych ostatnich widzą jedynie mniej lub bardziej atrakcyjne towary, które trzeba jak najlepiej sprzedać. Można więc powiedzieć, że w kinematografii ostatnich lat PRL-u ideologia przegrywała z racjonalnością ekonomicznego bilansu.

Adamczak Marcin, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

Adamczak Marcin, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.

Cybulski Władysław, *Cudowne dziecko*, „Dziennik Polski” 1987, nr 253.

Domnitz Christian, *Zwrot ku Europie. Transformacje sfery publicznej w realnym socjalizmie 1975–1989*, tłum. Adam Peszke, Jerzy Kałężny, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022.

Filiciak Mirosław, Wasiak Patryk, *Weź pan Rambo! Społeczna historia magnetowidów w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2022.

Gajda Janusz, *Telewizja, młodzież, kultura*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.

Garda Maria B., *Przyswajanie kulturowe mikrokomputerów w PRL w latach osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Nowe media w PRL*, red. Piotr Sitarski, Maria B. Garda, Krzysztof Jajko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 115–165.

Grała Dariusz T., *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005.

Iwaszkiewicz W., „Cudowne dziecko” rośnie w koprodukcji z Kanadą, „Express Wieczorny” 1986, nr 55.

Jagielski Sebastian, *A właśnie, że będę niemoralna. Gwiazdy w kinie polskim okresu PRL-u*, „Pleograf” 2016, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/a-wlasnie-ze-bede-niemoralna-gwiazdy-w-kinie-polskim-okresu-prl-u/> (dostęp: 18.12.2023).

Kończak Jarosław, *Od Tele-Echa do Polskiego Zoo. Ewolucja programu TVP*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

Kornacki Krzysztof, *Polskie Kino Nowej Przygody*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. Jerzy Szyłak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 79–98.

Kosiński Krzysztof, *Nastolatki '81. Świadomość młodzieży w epoce „Solidarności”*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2002.

## BIBLIOGRAFIA

- Kosiński Krzysztof, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2006.
- lik, *Podróże pana Kleksa w Sali Kongresowej*, „Express Wieczorny” 1985, nr 243.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015.
- M, *Wielka wyprawa w bajkowe krainy*, „Kurier Polski” 1985, nr 251.
- Majmurek Jakub, *Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne*, [w:] *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. Kamila Wielebska, Kuba Mikurda, Korporacja Ha!art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010, s. 164–189.
- Mały rocznik filmowy 1988*, Redakcja Wydawnictw Filmowych Centrali Dystrybucji Filmów, Warszawa 1989.
- Michaels Paula A., *Mikhail Kalatozov's „The Red Tent”: A Case Study in International Coproduction Across the Iron Curtain*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2006, nr 26(3), s. 311–325. <https://doi.org/10.1080/01439680600799264>
- Misiak Anna, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006.
- Młodzież w PRL*, rozmawiali Marek Wierzbicki, Jerzy Eisler, Joanna Sadowska, Łukasz Kamiński, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2011, nr 1(17), s. 13–29.
- Piepiórka Michał, *Cudowne dziecko. Studium polsko-kanadyjskiej koprodukcji schyłku PRL*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 121, s. 144–165. <https://doi.org/10.36744/kf.1467>
- Plaźewski Jerzy, „Nowa Przygoda” i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5.
- Sitarski Piotr, *Wideo w PRL: urzędnicy i użytkownicy*, [w:] *Nowe media w PRL*, red. Piotr Sitarski, Maria B. Garda, Krzysztof Jajko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 43–114.
- Szymkowska-Bartyzel Jolanta, *Nasza Ameryka wyobrażona. Polskie spotkania z amerykańską kulturą popularną po roku 1918*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Turkiewicz Jakub, *Wojna Gwiazd. Opowieść o genezie polskiego fandomu „Gwiezdnych Wojen”*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2022.
- Wyszomirski Stanisław, *Pan Kleks w Warszawie*, „Express Wieczorny” 1985, nr 252.
- Zagroba Bogdan, *W komiksowym tempie*, „Film” 1986, nr 7.
- Zajchęc Edward, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009.
- Zwierzchowski Piotr, *Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020, s. 11–50.
- Zwierzchowski Piotr, *Nagość jako strategia promocyjna kina polskiego lat 80.*, „Images” 2018, nr 23(32), s. 170–176.
- Zwierzchowski Piotr, *Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80.*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 154–163. <https://doi.org/10.36744/kf.1924>

- Analiza wyników rozpowszechniania filmów za rok 1986, AAN, sygn. 2/1843/0/12/34.
- Informacja o działalności programowej w zakresie filmu fabularnego za rok 1985, AAN, sygn. 2/1843/0/5/63.
- Materiał na posiedzenie Kolegium Naczelnego Zarządu Kinematografii w sprawie stanu kinematografii i założeń na lata 1981–1990, AAN, sygn. 2/1843/0/2/146.

- Ocena Zespołów Filmowych za okres 1 I 1984 – 31 XII 1985, AAN, sygn. 2/1843/0/2/104.
- Sprawozdanie z działalności przedsiębiorstwa „Zespoły Filmowe” w 1986 roku, AAN, sygn. 2/1843/0/12/95.
- Sprawozdanie ekonomiczne filmu „Cudowne dziecko”, ADOiP, sygn. 72/3419/0/994.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”, AFN, sygn. A-344, poz. 505.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Bliskie spotkania z wesołym diabłem”, AFN, sygn. A-344, poz. 575.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”, AFN, sygn. A-344, poz. 513.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Kleks w kosmosie”, AFN, sygn. A-344, poz. 565.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/25.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Pan Samochodzik i praskie tajemnice”, AFN, sygn. A-344, poz. 556.
- Stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu „Podróże pana Kleksa”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/24.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Akademia pana Kleksa”, AFN, sygn. A-344, poz. 333.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Kłątwa doliny węży”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/27.
- Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Przyjaciel wesołego diabła”, AAN, sygn. 2/1843/0/5/24.
- Założenia programowe kinematografii polskiej na najbliższe lata (1983–1984), AAN, sygn. 2/1843/0/5/32.
- Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973–1987, AAN, sygn. 2/1843/0/5/68.