

„Odnutować to, co znika bezpowrotnie”. Pejzaże w serialach Stanisława Jędryki

ABSTRACT. Karolina Kostyra, „Odnutować to, co znika bezpowrotnie”. Pejzaże w serialach Stanisława Jędryki [“To Record What Disappears Irretrievably.” Landscapes in Stanisław Jędryka’s Television Series]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 73–91. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.4>.

This article analyses the role of landscape in Stanisław Jędryka’s television series, showing how his works document spaces that are gradually disappearing from the urban environment. This phenomenon is particularly evident in the series *0:1 Before the Interval* (1969), which shows images of the Warsaw Wild West, and the series *I Bet on Tolek Banan* (1973), which depicts the landscape of Warsaw’s Praga district and the area of its ‘10th Anniversary Stadium’. By evoking the reflections of filmmakers, critics and viewers, it is possible to uncover a particular cultural phenomenon: the longing for places that no longer exist; this longing is generated or provoked by the film images.

KEYWORDS: Stanisław Jędryka, film landscape, Warsaw landscape, Polish television series

*To jest [...] wartość moich seriali, że pokazują rzeczy, których
już nie ma, które zostały tylko w dokumentach i w tych filmach¹.*

Stanisław Jędryka

*Wiesz, czemu jeszcze czasem oglądam
powtórki „Do przerwy 0:1”? [...] Bo chcę pooglądać starą Warszawę.
Tylko dlatego. Bo tego już nie ma. [...]*

[S]traszna nostalgia mnie nachodzi, jak to oglądam².

Marian Tchórznicki

W recepcji twórczości Stanisława Jędryki regularnie zwracano uwagę na podejmowane przez niego trafne decyzje obsadowe, które utrwaliły w kulturze popularnej filmowych bohaterów: Paragona (Marian Tchórznicki),

¹ S. Jędryka, Użytkownicy Forum Miłośników Pana Samochodzika, *Stanisław Jędryka – wywiad*, <<https://pansamochodzika.net.pl/viewtopic.php?t=3049&postdays=0&postorder=asc&start=0>> [dostęp: 12.03.2025].

² P. Grabowski, *Śladami „Do przerwy 0:1”. Kim był Adam Bahdaj i co po nim zostało?*, <<https://newonce.net/artykul/slady-dz-01-kim-byl-adam-bahdaj-i-co-po-nim-zostal>> [dostęp: 12.03.2025].

Poldka (Henryk Gołębiowski), Dudusia (Filip Łobodziński), Kariokę (Agata Siecińska) i Tolka Banana (Jacek Zejdler). O wadze wyboru odpowiedniego aktora wielokrotnie mówił też sam reżyser, wskazując na konieczność zaangażowania dziecięcych i nastoletnich wykonawców odznaczających się bezpretensjonalnością i naturalną ekranową energią³. Nie odmawiając słuszności stwierdzeniu, iż typ bohatera i charakter obsady stanowią niezwykle istotny komponent filmów i seriali Jędryki, warto zwrócić uwagę na aspekt umykający, gdy zbyt wiele uwagi poświęca się śledzeniu pierwszego planu. W niemal wszystkich opowieściach o dzieciach i nastolatkach, jakie stworzył filmowiec, ujawnia się troska o uchwycenie specyfiki pleneru. Plener w tym wypadku nie odgrywa jedynie roli miejsca akcji lub tła: pejzaże warszawskich ruin, dzikich boisk czy nadwiślańskich plaż stają się elementami znaczącymi.

Kierując się spostrzeżeniem Dariusza Skórczewskiego, należy na wstępie zaznaczyć, że badanie twórczości Jędryki może być wartościowe dla współczesności⁴. Seriale tego autora były wyjątkowo popularne wśród widowni dorastającej w czasie ich premier, dziś natomiast funkcjonują one w masowej wyobraźni jako wyimki medialne, wpisujące się we wspomnienie dzieciństwa dekady gierkowskiej. Choć status *Do przerwy 0:1* (1969), *Podróży za jeden uśmiech* (1971–1972), *Stawiam na Tolka Banana* (1973) czy nawet *Szaleństwo Majki Skowron* (1976) jest wysoki wśród widowni, realizacje te jeszcze do niedawna pozostawały praktycznie niezauważane przez akademików. Sam Jędryka zaś uchodził – i nadal uchodzi – za postać lokującą się poza ścisłym kanonem polskich filmowców⁵, dzieląc los wielu reżyserów realizacji dla dzieci i młodzieży, konsekwentnie spychanych na margines historii polskiego kina.

W niniejszym artykule dzieła filmowca – ze szczególnym uwzględnieniem seriali *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana* – potraktowane będą jako pełnoprawne, autorskie realizacje. Badanie obu seriali zostanie dokonane poprzez analizę pejzażowych aspektów inscenizacji, a także uwzględnienie kontekstu produkcyjnego związanego z wyborem lokacji. Szczególnie istotne będzie przywołanie wypowiedzi dotyczących filmowej przestrzeni: odautorskich komentarzy Jędryki, refleksji współtwórców seriali, a także opinii odbiorców, którzy zwracają uwagę na walory krajozawo-historyczne inscenizacji. Nierzadko dają przy tym wyraz tęsknocie za boiskami i ulicami sprzed lat.

³ A. Wróblewska, S. Jędryka, *Lepiej zostać mistrzem świata*, [w:] *Polski film dla dzieci i młodzieży*, red. J. Armata, A. Wróblewska, Warszawa 2014, s. 54.

⁴ D. Skórczewski, *Stawiam na Tolka Banana, czyli o połowiczności dekonstrukcji dyskursu władzy*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2014, nr 2, s. 205.

⁵ P. Jaskulski, *Niewygodna zagadka: twórczość Janusza Nesfetera*, Warszawa 2021, s. 11.

Stanisław Jędryka: pejzażysta i kronikarz

Kategorię pejzażu filmowego w kontekście twórczości głównego nurtu należy doprecyzować. Jako że realizacje Jędryki – przygodowe filmy młodzieżowe – podporządkowane są prymatowi narracji, identyfikacja pejzażu domaga się odpowiedniego sposobu percepcji. Zgodnie ze spostrzeżeniami badacza ekranowego pejzażu, Martina Lefebvre’a, kontakt z filmem zwykle zasadza się na dwóch trybach aktywności: narracyjnym (związanym ze śledzeniem akcji) oraz widowiskowym (nastawionym na kontemplację spektaklu). Spojrzenie widza na moment zawiesza tryb narracyjny na rzecz kontemplowania scenerii i tym samym pozwala wyłonić „ideę filmowego pejzażu w narracyjnym filmie fabularnym”⁶. Pejzaż w kinie popularnym – tak jak w innych mediach – nierozzerwalnie związany jest zatem ze spojrzeniem podmiotu.

W dziełach Jędryki ujmowana w kadrze przestrzeń nie zostaje wyizolowana; niemal zawsze jest sprzęgnięta z aktywnością jej „rdzennych” mieszkańców – niedoroslých bohaterów, korzystających z danych im warunków. Zgadzać się co prawda z Barbarą Kitą, która pisze, że pejzaż filmowy doskonale obywat się bez postaci⁷, warto w kontekście inscenizacji dzieł Jędryki zwrócić uwagę, iż dziecięcy bohater jest immanentnym elementem wykreowanej przez autora wizji. Nie zawsze jednak znajduje się na pierwszym planie. Faworyzowaną przez autora kompozycją, powtarzaną czasem kilkakrotnie w obrębie jednej realizacji, jest ukazywanie odchodzących lub odbiegających w dal dziecięcych bohaterów i pozostawianie widza z widokiem pejzażu (nadwiślańskiej plaży, polnej drogi, jezdnii), na którym niknie sylwetka postaci.

Podkreślenia domaga się przy tym fakt, że Jędryka należał do reżyserów, mających bezpośredni wpływ na ustawienia kamery. Podczas pracy z operatorami, nawet artystycznie ukierunkowanym Wiesławem Zdortem czy Stanisławem Lothem, każdorazowo zajmował się koncepcją opracowania ujęć, udoskonalaną ewentualnie później na planie wraz z reżyserem obrazu⁸. Rolą operatora była przede wszystkim kontrola światła; kompozycja kadrów wynikała natomiast z inicjatywy reżysera⁹.

Wyspa złoczyńców, wczesne dzieło reżysera, będące ekranizacją książki Zbigniewa Nienackiego o przygodach Pana Samochodzika, ujawnia insceni-

⁶ M. Lefebvre, *Between Setting and Landscape in the Cinema*, [w:], *Landscape in Film*, red. Martin, Lefebvre, New York–London 2006, s. 29.

⁷ B. Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 9.

⁸ S. Jędryka, *Miłości mojego życia*, Warszawa 2012, s. 117–118.

⁹ S. Jędryka, *Użytkownicy Forum...*, dz. cyt.

zacje zdominowaną przez pocztówkowe niemal ujęcia Kazimierza Dolnego i okolic. Sam twórca określił ten film jako propozycję dla widzów szukających w kinie „pięknych bohaterów i pięknych pejzaży”¹⁰. Podobne rozwiązania zastosowano w *Podróży za jeden uśmiech* – opowieści o dzieciach, które „jadą przez historię i krajobraz Polski”¹¹. W czerni i bieli zaprezentowany jest zabytkowy Kraków, historyczne Chełmno, rynek w Kazimierzu Dolnym, gdańskie Stare Miasto, Molo w Sopocie¹² oraz mniejsze miejscowości. Przystanki na drodze bohaterów dzisiaj stanowią atrakcję dla miłośników turystyki filmowej, o czym świadczą zarówno profesjonalne przewodniki¹³, jak i fanowskie materiały¹⁴.

To jednak nie konwencjonalnie atrakcyjne i powszechnie kojarzone miejsca wybierane są jako plenery większości filmów młodzieżowych reżysera. Jędryka niejednokrotnie dał się poznać jako autor skupiony na zagadnieniu lokalności i perspektywie nieuprzywilejowanych ekonomicznie niedorosłych bohaterów. Nieprzypadkowo rodowity Sosnowiczanie i lokalny patriota osadził akcję trzech swoich filmów¹⁵ na Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim – w środowisku dzieci z robotniczych rodzin. *Zielone lata* (1979), na podstawie prozy Jerzego Przeździeckiego, rozgrywa się w Sosnowcu w 1939 roku i kręcone były w historycznych partiach miasta. Losom dziecięcych bohaterów towarzyszą charakterystyczne dla rejonu pejzaże przemysłowych kominów i hałd. Rejestrowane w kolorze zdjęcia Jacka Korcelliego ukazują hałdę huty „Katarzyna” jako punkt leżący blisko nieba, wynoszący dzieci dosłownie i metaforycznie ponad wojenne życie miasta.

Zielone lata, jeden z najbardziej osobistych dla Jędryki filmów, został ożywiony emocjami i wizualnymi wspomnieniami z jego własnego dzieciństwa w Sosnowcu¹⁶. Odbijają się w nim zresztą nie tylko partykularne doświadczenia twórcy. Lokalna prasa zaraz po premierze odnotowała, iż wiernie oddane pejzaże okolicy czynią tę opowieść atrakcyjną nie jedynie dla docelowej dziecięcej widowni, ale też dla dorosłych, wychowanych w Sosnowcu¹⁷. Współcześnie Jan F. Lewandowski zwraca uwagę na historyczny

¹⁰ Cytat z filmu *Całe życie w kinie* (2018, reż. Z. Kowalewski).

¹¹ M. Baster, S. Jędryka, *Poldek, Duduś i inni*, „Śląsk” 2003, nr 10, s. 43.

¹² Pejzaże nadbałtyckie powrócą w *Jesienią o szczęściu* (1985) i *Czy ktoś mnie kocha w tym domu?* (1992) – telewizyjnych filmach Jędryki opowiadających o rozbitych rodzinach.

¹³ M. Szymański, *Polska na filmowo: gdzie kręcono znane filmy i seriale*, Poznań 2010, s. 138, 193, 198, 265, 277.

¹⁴ *Podróże* 24 klatki na sekundę, „*Podróż za jeden uśmiech*” gdzie kręcono serial?, <<https://www.youtube.com/watch?v=GoN-1-0xLJE>> [dostęp: 11.03.2025].

¹⁵ Poza filmami kinowymi sceneria śląsko-zagłębiowska stanowi też integralną część serialu telewizyjnego *Banda Rudego Pajaka* (1988–1989), w którym pojawiają się m.in. świętochłowickie hałdy i familoki.

¹⁶ J.F. Lewandowski, *Zielone lata Stanisława Jędryki*, „Śląsk” 2009, nr 11, s. 45.

¹⁷ *kem*, *Zielone lata*, „Wiadomości Zagłębia” 1980, nr 21, s. 2.

walor realizacji: od premiery *Zielonych lat* samo miasto zdążyło się już zmienić, a film stanowi zapis widoków Sosnowca z końca lat siedemdziesiątych¹⁸.

Ten sam przypadek dotyczy górnośląskich realizacji Jędryki. *Do góry nogami* (1983), film z kolorowymi zdjęciami Mieczysława Jahody, prezentuje losy grupki chłopców z Hajduków (dzisiejszy Chorzów Batory) u progu II wojny światowej. Pomimo dramatycznego zakończenia, w którym na tle krajobrazu widać zamordowanych bohaterów, film odznacza się nostalgiczną tonacją, kreowaną między innymi przez scenerię. W relacjach z planu, publikowanych na łamach lokalnej prasy, zwrócono uwagę na górnośląskie skojarzenia wizualne, jakie mają zapewnić „[c]iasne podwórka starych zabudowań, ciemne izby familoków, wąskie brukowane ulice i hałdy”¹⁹. Już po premierze Bohdan Knichowiecki pisał, że zdjęcia przekonująco oddały „niepowtarzalny śląski krajobraz przemysłowy i koloryt robotniczych ubogich dzielnic”²⁰. Z dzisiejszej perspektywy, jak zaznacza wspomniany już Lewandowski, „dzieło Jędryki pozostaje nostalgicznym zapisem dawnego Górnego Śląska, którego już nie ma”²¹.

Nie sposób w tym kontekście pominąć *Końca wakacji* (1974), filmu inicjacyjnego rozgrywającego się w otoczeniu górnośląskich hałd. Zdjęcia Jacka Korcelliego ujmują scenerię czarnych gór i dymiących kominów w sposób zmysłowy, skorelowany z urodą nastolatków przeżywających pierwsze zauroczenie²². Na barwnym filmie popielate stawy, błękitne letnie niebo i dzika roślinność przenikają się z wyrazistymi, ciemnymi hałdami i industrialnymi zabudowaniami. Filmowe lokacje usytuowane pomiędzy Szopienicami a Sosnowcem były scenerią dojrzewania samego Jędryki²³. Powieść Janusza Domagalika, na której oparty jest scenariusz, zainteresowała zresztą reżysera ze względu na wiernie oddany obraz Śląska: „Pochodzę z Sosnowca i doskonale pamiętam swoje wakacje-niewakacje, spędzone wśród żarzących się hałd i zadymionych pól. Oryginalny i niepowtarzalny śląski pejzaż ma w sobie wiele liryzmu”²⁴.

Analizując ekranowe przedstawienia śląskich hałd, Paweł Tomczok stwierdza, że *Koniec wakacji* i *Zielone lata* są realizacjami istotnymi dla

¹⁸ J.F. Lewandowski, dz. cyt., s. 45.

¹⁹ BiJ, *Na planie filmu „Do góry nogami”*, „Goniec Górnośląski” 1982, nr 25, s. 4.

²⁰ B. Knichowiecki, *O dzieciach z hajduckich familoków*, „Trybuna Robotnicza” 1983, nr 221, s. 3.

²¹ J.F. Lewandowski, dz. cyt., s. 45.

²² I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 198.

²³ Tamże.

²⁴ ed, *Wakacje*, „Film” 1974, nr 31, s. 14. O wizualnych zaletach malowniczego górnośląskiego pejzażu reżyser mówił niejednokrotnie. Zdarzyło mu się też zaliczyć na problemy z kompletowaniem ekipy filmowej, niechętną pracę w trudnych śląskich warunkach. B. Zagroba, S. Jędryka, *Futbolowe szaleństwo. Rozmowa ze Stanisławem Jędryką*, „Film” 1982, nr 21, s. 2.

pamięci środowiskowej, ze względu za zachowanie obrazów często nieistniejących już terenów wysypisk górniczych²⁵. Filmy tworzone niedługo przed przekształceniem, likwidacją i rekultywacją hałd składają się na „wyjątkowe archiwum historii środowiskowej”²⁶. Ponownie zatem należy zaznaczyć, że wysiłki twórcy, pragnącego nie tylko zaakcentować prosto rozumianą historię i portret psychologiczny postaci, ale również pejzaż, dzisiaj przekładają się na możliwość odtworzenia obrazu nieistniejących już przestrzeni.

O szczególnym zainteresowaniu Jędryki kwestią pejzażu świadczy adaptacja powieści młodzieżowej Aleksandra Minkowskiego *Szaleństwo Majki Skowron*. O ile literacki oryginał skupiony jest na bohaterach, wyabstrahowanych poniekąd ze scenerii, o tyle w serialu rola mazurskich plenerów, a zwłaszcza widoków jezior, jest niebagatelna. Otoczenie pełniło na tyle istotną funkcję, że twórcy planowali pierwotnie zatytułować serial *Mazury*²⁷. Na barwnych zdjęciach Wiesława Zdorta konsekwentnie ujawniają się liczne motywy akwaticzne, obrazy szuwarów i drewnianych pomostów. W tym otoczeniu tytułowa bohaterka – młoda uciekinierka – szuka dla siebie azylu. Jak pisze Mariola Marczak w artykule o filmowych reprezentacjach Warmii i Mazur, przestrzeń w *Szaleństwie Majki Skowron* ma wymiar eskapistyczny: „Mazury są [...] miejscem ucieczki od opresji władzy rodzicielskiej, miejscem, gdzie szuka się wolności, gdzie »dzika« przyroda pozwala się schronić...”²⁸. Należy zaznaczyć, że w czasie tworzenia serialu pejzaże Krainy Wielkich Jezior nie były jeszcze dotknięte degradacjami, jakich dokonali w ich tkance deweloperzy kilka dekad później. W latach siedemdziesiątych decyzja o kręceniu zdjęć w okolicach Mikołajek i Olsztyna, zgodnie z wyjaśnieniem Jędryki, dyktowana była potrzebą znalezienia lokacji „czystych, nie skażonych przemysłem”²⁹.

Z analizy powyższych przykładów wynika, że w realizacjach Jędryki zapis pejzażu, a szczególnie pejzażu miejsc, które ulegają przemianom w wyniku procesów historyczno-gospodarczych, ma niebagatelne znaczenie. Intencjonalność zastosowanej strategii potwierdzają wypowiedzi odautor-skie. Reżyser już w 1975 roku zaznaczał, że pragnie „odnotować to, co znika bezpowrotnie”, zachować fragmenty przestrzeni odchodzących w niepamięć

²⁵ P. Tomczok, *Barwy zniszczonej ziemi. Wizualizacje hałd Górnośląskiego Zagłębia Węglowego w filmach okresu PRL-u jako kognitywne archiwum pamięci środowiskowej*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/barwy-zniszczonej-ziemi>> [dostęp: 12.03.2025].

²⁶ Tamże.

²⁷ B. Zagroba, *Mazury*, „Film” 1975, nr 33, s. 6.

²⁸ M. Marczak, *Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2012, nr 8, s. 87–115.

²⁹ *Szaleństwo Majki Skowron*, <<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=124268>> [dostęp: 12.03.2025].

(czasem wręcz wyburzanych w trakcie kręcenia zdjęć do filmu)³⁰. Niemal trzy dekady później zwrócił uwagę, że autentyzm pleneru dziś został uznany za atut jego twórczości: „to, z czego czyniono mi zarzuty, jest w tej chwili powodem do dumy. Bo poza wszystkim niezaprzeczalną wartością tych filmów jest ich walor dokumentalny. W *Do przerwy 0:1* pokazałem całe rejony Warszawy, których dziś nie ma. W *Stawiam na Tolka Banana* pokazałem Pragę taką, po jakiej śladu nie zostało. Nie trzeba sięgać do kronik, żeby zobaczyć, jak kiedyś ta Warszawa wyglądała”³¹. Wspomniane seriale, ze względu na walory „kronikarskie” mają dla reżysera „wartość szczególnie nieocenioną”³². Obydwa dzieła wiele łączy.

Do przerwy 0:1 i *Stawiam na Tolka Banana* wchodzi w skład telewizyjnych adaptacji książek Adama Bahdaja, realizowanych w twórczym duecie z samym pisarzem, opracowującym scenariusze. Poza serialem o dzikich futbolowych drużynach i opowieścią o „trudnej młodzieży” cykl obejmuje również *Podróż za jeden uśmiech* i *Wakacje z duchami* (1970), a dodatkowo przygotowany został kinowy film *Paragon gola* (1969) na podstawie materiałów z serialu *Do przerwy 0:1* oraz kinowy film *Podróż za jeden uśmiech* (1972) na podstawie materiałów z serialu o tym samym tytule. Bohaterami wszystkich opowieści są dzieci w wieku przedadolescencyjnym i nastolatki – postaci samodzielne i sprytnie; opuszczone przez dorosłych lub z własnej woli wyswobodzające się spod opieki rodziców. Wątek podróży, włóczęgi albo ucieczki w organiczny sposób towarzyszą zdjęciu plenerowe.

Seriale, zwane potocznie „jędrykami”³³, powstały na zlecenie Telewizji Polskiej i koordynowane były przez redakcję *Telewizji Dziewcząt i Chłopców* (1965–1993). Stworzone na przełomie czterech lat czarno-białe realizacje, liczące siedem półgodzinnych odcinków odznaczały się stosunkowo zbliżonymi konwencjami gatunkowymi. Można wpisać je w ramy dziecięcego filmu przygodowego (*Wakacje z duchami*), familijnego filmu przygodowego (*Podróż za jeden uśmiech*), młodzieżowego filmu z wątkami kryminalnymi (*Stawiam na Tolka Banana*) i dziecięco-młodzieżowego filmu sportowego (*Do przerwy 0:1*). Każdy spośród czterech seriali charakteryzuje się jednak własną tonacją i dramaturgiczną wagą prezentowanych konfliktów: przystępna i optymistyczna *Podróż za jeden uśmiech* i pełne wartkiej akcji *Wakacje*

³⁰ B. Zagroba, *Mazury...*, s. 7.

³¹ M. Baster, S. Jędryka, dz. cyt., s. 43.

³² B. Kęczkowska, *Stanisław Jędryka*, „Gazeta Stołeczna” 26.07.2003, <<https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/2151961/STANISLAW-JEDRYKA>> [dostęp: 13.03.2025].

³³ M. Gruba, *Pomiędzy jakością a oglądalnością. Przekrojowe spojrzenie na nurt przygodowy polskiego kina młodego widza*, „Pleograf” 2022, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/pomiedzy-jakoscia-a-ogladalnoscia-przekrojowe-spojrzenie-na-nurt-przygodowy-polskiego-kina-mlodego-widza/#_ftn6> [dostęp: 12.03.2025].

z *duchami* reprezentują nieco inny krąg wrażeń niż poruszające kwestie społeczne seriale *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana*.

Co jednak szczególnie ważne w kontekście niniejszych rozważań, *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana* łączy zbliżony sposób prezentowania scenerii Warszawy³⁴. Należy zaznaczyć, że topografia miasta była zakotwiczona w powieściowych oryginałach, które – jak mówi Marek Bahdaj, scenarzysta i popularyzator twórczości swego ojca, opisywały „fikcyjne historie [rozgrywające się – K.K.] w prawdziwych miejscach”³⁵. Warszawa, służąca za miejsce akcji obu seriali, funkcjonuje jako miasto, w którym młodzież porusza się swobodnie, odnajdując własne przestrzenie pośród zaniedbanych miejsc stolicy. W oku kamery znajdują się ruiny i opuszczone zabudowania. Zdaniem Eweliny Rąbkowskiej sceneria *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana* oddaje kondycję bohaterów – „trudnej młodzieży”, dzieci pozbawionych opieki, postaci dotkniętych biedą: „[z]niszczona przestrzeń odzwierciedla zniszczenia poczynione w tkance społecznej”³⁶. Jednocześnie w obydwu realizacjach zarówno bohaterowie, jak i otaczająca ich przestrzeń nie są ujmowani w konwencji ponurego realizmu społecznego. Warto przyrzeć się bliżej wizerunkom Warszawy z *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana*.

Do przerwy 0:1: ruiny miasta i dzikie boisko

Powieść Adama Bahdaja o turnieju dzikich drużyn piłki nożnej zachęcała do swoistej lektury topograficznej. Śledząc przygody Paragona, Perelki i Mandzaro, można było poznać konkretne odcinki Warszawy z perspektywy nastoletniego chłopca. Doman Nowakowski, scenarzysta filmowy i miłośnik prozy Bahdaja, wspomina, że studiował powieść wraz z planem miasta: „uczyłem się topografii warszawskiej, chodząc śladami Paragona po kartkach książki. [...] Jak tylko przyjechałem do Warszawy w 1982 roku, zacząłem

³⁴ Obrazy niereprezentacyjnych części Warszawy powracają w twórczości reżysera. Już *Zbieg* (1960), film dyplomowy oparty na opowiadaniu Marka Hłaski, zdradza zainteresowanie scenerią stolicy. Miejsce akcji – prowincjonalna wówczas dzielnica Marymont – ukazywane jest w stylu włoskiego neorealizmu. Jak zaznacza Jędryka w filmie *Cafe życie w kinie* (2018, reż. Z. Kowalewski): „Wydawało się, że Marymont sprzed lat, po którym dzisiaj już nie ma śladu, to przedmieście z *Cudu w Mediolanie*”.

³⁵ M. Bahdaj, E. Rąbkowska, *Adam Bahdaj – sympatyczny urwis*, „Guliwer. Kwartalnik o książce dla dziecka” 2015, nr 1, s. 61.

³⁶ E. Rąbkowska, *Wychowanie przez oglądanie – filmy i seriale na podstawie powieści Adama Bahdaja*, „Pleograf” 2022, nr 4, <<https://pleograf.pl/index.php/wychowanie-przez-ogladanie-filmy-i-seriale-na-podstawie-powieści-adama-bahdaja/#post-5724-footnote-6>> [dostęp: 13.03.2025].

zwiedzać te tereny”³⁷. Powieść wydana w 1957 roku rozgrywa się w rejonie ulicy Górczewskiej. Trójka chłopców mieszka w wydrążonej przez wojenną bombę kamienicy „Gołębnik” z przegniłymi schodami i zniszczoną klatką schodową. „Księżycowy” krajobraz stanowi otoczenie, w którym pomimo tragicznej historii i niedostatku ekonomicznego chłopcy żyją pełnią życia. „Ta książka wspaniale pokazuje miłość do miasta. To, że Warszawiacy wracają do ruin i urządzają sobie życie na rozpieprzonym placu”, stwierdza warszawistka Małgorzata Karolina Piekarska³⁸.

Jędryka był zafascynowany warszawskimi ruinami od chwili, kiedy ujrzał je zza szyby autobusu w 1947 roku. Pełna cegieł i gruzu stolica wydała się nastoletniemu chłopcu innym światem: „Patrzyłem na mijany za oknem pejzaż. [...] Wjechaliśmy w długą ulicę prowadzącą wprost do ruin Warszawy. Na początku było ich niewiele, ale w miarę zbliżania się do centrum miasta rosły w oczach. To już była nie ulica, a korytarz utworzony ze sterty ruin. W tym, zdawało się, wymarłym i zburzonym mieście tętniło życie. Ludzie gdzieś się spieszyli, jeździły tramwaje. O dziwo, zamiast przygnębienia, była we mnie ciekawość tego niezwykłego miasta. Ciągłe mnie czymś zaskakiwało”³⁹. Wspomnienie reżysera i obserwacja Piekarskiej spotykają się: oboje dostrzegają krzepiący wymiar organizowania sobie aktywności w powojennej stolicy.

Opisana w książce Bahdaja sceneria miała stać się integralną częścią planowanego przez Jędrykę debiutu – kinowej adaptacji *Do przerwy 0:1*, zrealizowanej we współpracy z Bahdajem w roli scenarzysty. Jak przez lata (być może niesłusznie⁴⁰) podejrzewał reżyser, osadzenie akcji na tle „starej, ciemnej Warszawy”⁴¹ sprawiło, że projekt filmu w 1961 roku został odrzucony przez komisję kolaudacyjną. Kiedy jednak w drugiej połowie lat sześćdziesiątych zrodziło się zapotrzebowanie na serial młodzieżowy na podstawie prozy Bahdaja, zwrócono się do Jędryki⁴². Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zabudowania na ulicy Górczewskiej były już częściowo odnowione. Wobec tego w propozycji serialowej adaptacji reżyser i scenarzysta zdecydowali się na przeniesienie akcji w rejon tzw. „Dzikiego Zachodu”⁴³ – terenu między Wolą a Śródmieściem, usłanego

³⁷ Cytat z dwuodcinkowego reportażu telewizyjnego *Warszawa w książkach Adama Bahdaja*: Odcinek 1, *Śladami Paragona i Perelki* (2004, reż. M.K. Piekarska).

³⁸ P. Grabowski, dz. cyt.

³⁹ S. Jędryka, *Miłości mojego życia...*, s. 38.

⁴⁰ Maruta, *Stanisław Jędryka i „Do przerwy 0:1”*, <<https://znienacka.com.pl/2019/08/08/stanislaw-jedryka-i-do-przerwy-01>> [dostęp: 13.03.2025].

⁴¹ J. Szczerba, *Skąd się bierze dzieci?*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 127, s. 26.

⁴² S. Jędryka, *Użytkownicy Forum...*, dz. cyt.

⁴³ I. Piotrowski, *Bolek i Lolek na „Dzikim Zachodzie”*. *Była warszawska dzielnica zachodnia w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży okresu małej stabilizacji*, „Dzieciństwo.

ruinami i gruzowiskami, gdzie rozrastały się nieuporządkowane zabudowania i zakłady usługowe.

Tabuizowany, zawstydzający dla władz „Dziki Zachód” w dziecięcej optyce mógł być atrakcyjny, tworząc scenerię wyjętą z opowieści przygodowych czy *nomen omen* westernowych⁴⁴. W adaptacji serialowej ton nadawany jest już w czołówce wybrzmiewającej bigbitowym utworem *Przygoda* zespołu Wiślanie 69. W planie ogólnym widać stare zabudowania i nowopowstające kilkunastopiętrowiec. Z głębi kadru wydostaje się grupa chłopców, idąc dziarsko przez kolejne punkty trasy – przemierzają przejście kolejowe za stacją Warszawa Ochota, maszerują przez jezdnię, po której pędzą samochody i tramwaje, a następnie przedzierają się przez tabuny dorosłych idących po chodniku. Raz po raz bohaterów zasłaniają pojazdy i piesi, co nadaje pejzażom witalistycznego, nowofalowego charakteru; charakterystycznego dla sposobu przedstawiania miejskich przestrzeni w latach sześćdziesiątych.

Jędryka wraz z reżyserem obrazu Stanisławem Lothem wielokrotnie powracają do przestrzeni ujmowanych z punktu widzenia przemieszczającego się środka transportu. Oko kamery patrzy na Warszawę z perspektywy tramwaju, wagonika kolejki górskiej, kajaka, motocykla i samochodu osobowego. Przede wszystkim jednak dominuje ruch wewnątrzkadrowy, generowany przez chłopców, poruszających się biegiem lub marszem. Początek odcinka *Ratuj Paragon* ukazuje Perelkę pędzącego przez dzielnicę bez baczenia na przechodniów i samochody. W pewnym momencie znajduje się na szczycie zgłiszczy budynku: pokonuje góry usypane z powojennych zniszczeń zwinnie i beztrako. W finale odcinka znów śledzimy poruszające się sylwetki niedorosłych postaci – w planie ogólnym widać czwórkę chłopców na ulicy. Dzieci wbiegają radośnie na jezdnię, podając sobie piłkę, a moment ten zostaje uwieczniony w końcowej stop-klatce.

Bohaterowie nie tylko sprawnie przemieszczają się po mieście, ale też potrafią przekształcać swoje środowisko. O dziecięcym potencjale do modyfikowania otoczenia najlepiej świadczy dzikie boisko piłkarskie na placu otoczonym gruzami. Inscenizacja ujawnia surrealny obraz – na pierwszym planie widoczni są zawadiaccy młodzi piłkarze, zajmujący się grą albo koleżeńskimi sporami, na drugim maluje się sceneria istic apokaliptyczna: widać sterty cegieł, domy bez dachów, czarne okna kamienic. Jędryka nie jest jednak zainteresowany wzniosłym potencjałem ruin – jego wizja, zgodna z optymistycznym wydźwiękiem literackiego oryginału, uprzywilejowuje organizowanie sobie życia na ruinach. Przekaz nie ogranicza się do warstwy fabularnej – w dużej mierze wyłania się również z pejzaży – obrazom

Literatura i Kultura” 2021, nr 3, s. 105.

⁴⁴ Tamże, s. 103.

zniszczonej Warszawy regularnie towarzyszy witalistyczny dziecięcy bohater i ruch wewnątrzkadrowy.

Po latach ukazane w serialu boisko może zyskiwać jeszcze inny wymiar, związany z pamięcią dawnych użytkowników takich przestrzeni. Marian Tchórznicki, wcielający się w protagonistę *Do przerwy 0:1* wspomina, że powieść Bahdaja i obrazy z serialu *Jędryki* utrwaliły jego warszawskie dzieciństwo, w którego skład wchodziło zamieszkiwanie kamienicy na Woli, wychowywanie się pośród ruin i turnieje drużyn podwórkowych⁴⁵. W jednym z reportaży telewizyjnych dawny aktor oprowadza dziennikarza, Pawła Grabowskiego, po miejscach swojego dorastania⁴⁶. Gdy dociera do punktu na Mariensztacie, gdzie w okresie PRL-u mieściło się tartanowe boisko (tzw. Czerwone Boisko), w kadrze widzimy parking samochodowy znajdujący się za ogrodzeniem kratowym. Zrzeszające niegdyś całe dzielnice miejsce nie istnieje od lat dziewięćdziesiątych, co Tchórznicki, zerkając w stronę płatnego parkingu, komentuje: „Zobaczcie, co stało z boiska. Biznes, biznes...”. Podobny nostalgiczny ton i cierpkie obserwacje na temat transformacji Warszawy powracają w reportażu Grabowskiego o bahdajowskiej topografii stolicy: „Warszawy Adama Bahdaja już nie ma. Na Woli, gdzie Paragon z Perelką kopali piłkę, deweloperzy urządzili wyścig, kto zbuduje wyższy wieżowiec”⁴⁷. Powieść oraz telewizyjna adaptacja zachowały obraz dawnego miasta, w którym dziecięce przestrzenie gier nie były jeszcze skolonizowane przez inwestorów.

Co ciekawe, nawet aktorzy z późniejszych seriali *Jędryki*, niezwiązanych bezpośrednio z futbolem, dzielą wspomnienia z odtwórcą roli Paragona. Filip Łobodziński, we wstępie do albumu *Dzieci w PRL-u*, rozpoczyna refleksję od przywołania swoich ulubionych dzikich boisk znajdujących się na nieistniejącym już teraz Polu Mokotowskim. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Łobodziński i okoliczni chłopcy ustawiali na samodzielnie wyszukanych obszarach bramki z tornistrów albo butelek po oranżadzie⁴⁸. „Kiedy dziś zaglądam na Pole Mokotowskie, z trudem odnajduję pejzaż dzieciństwa”, pisze autor⁴⁹. Odzegnując się od prostej nostalgii za PRL-em, podkreśla, że porośnięte chwastami boisko pozwalało na rozwijanie wyobraźni. Przeciwnieństwem tego jest „korporacyjno-komercyjna przestrzeń stadnego wypoczynku”, czyli Park Pole Mokotowskie, znajdujący się na miejscu daw-

⁴⁵ J. Andrzejczak, *Twarde życie Paragona*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 24, s. 12–13.

⁴⁶ CANAL+ SPORT, *Historia Mariana Tchórznickiego, czyli Paragon gola. Ekstraklasa po godzinach*, <<https://www.youtube.com/watch?v=i-L0S1QqhwM>> [dostęp: 12.03.2025].

⁴⁷ P. Grabowski, dz. cyt.

⁴⁸ F. Łobodziński, *Mogą zazdrościć nam wyobraźni*, [w:] W.M. Zieliński, *Dzieci w PRL-u*, Olszanica 2017, s. 7.

⁴⁹ Tamże, s. 9.

ných chłopięcych zabaw⁵⁰. Henryk Gołębiowski, ekranowy partner Łobodzińskiego, również ubolewa nad unicestwieniem boisk czy – szerzej – całej dziecięcej kultury podwórkowej. W filmie dokumentalnym poświęconym programowi *Ekran z bratkiem* (1967–1977), w którym po raz pierwszy emitowano *Stawiam na Tolka Banana* czy *Podróż za jeden uśmiech*, zauważa: „Przedtem wychowywało podwórko. Człowiek wracał ze szkoły, odrzucał tornister, wychodził na podwórko. Niedaleko było boisko – i to niejedno. Teraz wszystkie boiska burzą i stawiają od razu domy”⁵¹. Świat dziecięcy, na który składały się boiska i podwórka, wykorzystywane kreatywnie przez najmłodszych, ponownie zestawiany jest z prymatem „biznesu”.

Pod koniec lat sześćdziesiątych pnące się w górę nowe bloki, jakie częstokroć można dostrzec w inscenizacji *Do przerwy 0:1*, miały kojarzyć się z postępem. Jędryka, zachowując być może w pamięci słowa na temat nadmiaru pejzaży ponurego miasta, jakie padły podczas kolaudacji, dbał o właściwe „proporcje starej i nowej Warszawy”⁵². Niektórzy z odbiorców dostrzegli tę intencję, co pokazują recenzje filmu *Paragon gola*. Jeden z młodych widzów zaznaczał, że „walorem filmu jest obraz Warszawy, tej nowej i starej, którą kamera utrwała z niekłamanym sentymentem”⁵³. Nawet Jan Alfred Szczepański, profesjonalny krytyk, w swojej kąśliwej recenzji przyznał, że „Jędryka pilnował, by obok resztek starych ruder, pokazać nowe dzielnice Warszawy; to mu się chwali”⁵⁴.

Po latach reżyser wyznaje, że jego intencja widoczna jest chociażby w istotnym dla serialu ostatnim ujęciu prezentującym pejzaż, stworzony z kontrastujących z sobą nowych bloków i przedwojennych zabudowań⁵⁵. Warto zaznaczyć, że finałowa scena nie jest obecna w książce, która kończy się w radosnym momencie, gdy klub „Syrenka” wygrywa decydujący mecz. Ostatnie minuty serialu (a także kinowego filmu) wybrzmiewają natomiast melancholijną nutą. Protagonista i jego podwórkowi koledzy po zakończeniu turnieju rozpoczynają rok szkolny. Przed pierwszym dzwonkiem drugopłanowy bohater, marzyciel i włóczęga Rudy Milek, zachęca jeszcze Paragona do „pryśnięcia”. Kiedy spotyka się z odmową, odchodzi samotnie w głąb pejzażu „starej i nowej Warszawy”. W planie ogólnym, przy akompaniamencie

⁵⁰ Tamże, s. 10.

⁵¹ Cytat z filmu *Ekran z bratkiem* (2009, reż. S.W. Malinowski).

⁵² Jedyńska. Polskie Radio, *Stanisław Jędryka w rocznicę premiery serialu „Do przerwy 0:1”*, <<https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/929772,Stanis%C5%82aw-J%C4%99dryka-sce-nariusz-Do-przerwy-01-budzi%C5%82-wiele-zastrze%C5%BCe%C5%84>> [dostęp: 13.03.2025].

⁵³ Widz, *Paragon gola!*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 68 za: *Historia filmu polskiego*, t. VI, red. M. Czerwiński i in., Warszawa 1994, s. 403.

⁵⁴ J.A. Szczepański, *Kopanie piłki*, „Trybuna Ludu” 1970, nr 83 za: *Historia filmu polskiego*, t. VI, s. 404.

⁵⁵ Jedyńska. Polskie Radio, *Stanisław Jędryka...*

tęskiej muzyki, widać malejącą postać bohatera, któremu drogę przecina kopiający piłkę chłopiec. Nawet jeśli członkowie dzikiej drużyny oddali się obowiązkowi czy może nawet zaczęli dorastać, to obraz dzieci na tle podwórka zapewnia o swoistej wymiennieści pokoleniowej⁵⁶.

***Stawiam na Tolka Banana:* dawny stadion i wyburzona „melina”**

O ile chłopcy z serialu z 1969 roku tworzyli boiska w miejscach, które nie były do tego celu przystosowane, o tyle młodzież ze *Stawiam na Tolka Banana* wykorzystywała przestrzeń oficjalnego przybytku sportowego niezgodnie z jej zamierzonym celem: trybuny Stadionu Dziesięciolecia stały się punktem spotkań gangu. Sentyment, jakim Jędryka darzył ten obiekt, ujawnił się już w jego szkolnej etiudzie *Stadion* (1958) – kolorowej, eksperymentalnej realizacji opowiadającej o dziewczynie snującej na stadionowej ławeczce marzenie o miłości romantycznej⁵⁷. Powrót do tej lokacji w *Stawiam na Tolka Banana* również zaowocował niezwykle stylistycznie pomysłem. W serii ujęć w planie totalnym prezentowane są sektory, tworzące w głównej części kadru geometryczną kompozycję. W koronie Stadionu rysuje się natomiast sylwetka Tolka Banana / Szymka Krusza. Przestrzeń wraz z instrumentalną wersją *Ballady o Tolku Bananie* i charakterystycznym dla scen westernowych pojedynków montażem imituje rozwiązania z filmów Sergia Leone. Sektory Stadionu Dziesięciolecia ukazywane w kolejnych fragmentach to z wysokiego, to z niskiego kąta, w obiektywie Jacka Korcelliego, reżysera obrazu, składają się na pejzaże zarazem realistyczne, jak i poetyckie⁵⁸.

Nim jednak rozpoczęto zdjęcia lokacja przysporzyła twórcom drobnych problemów. Jędryka i Bahdaj stworzyli *Stawiam na Tolka Banana* niejako na fali sukcesu poprzednich trzech realizacji. Mimo że dysponowali już rozpoznawalną formułą i zleceniem telewizji na kolejną opowieść, spotkali się z oporem w trakcie kolaudacji. Scenariusz Bahdaja, będący adaptacją jego powieści o tym samym tytule, wzbudził wątpliwości we fragmentach rozgrywających się na Stadionie. Członek komisji uznał, że „trudna młodzież” umawiająca się na spotkania na słynnym obiekcie to niesmaczny pomysł. Jędryka w jednym z wywiadów przywołał słowa komentatora: „No, jak to, tam przywódcy przemawiali, Gomułka, Breżniew i inni wielcy tego świata,

⁵⁶ Kilka dekad później ujęcie to zostało sparafrazowane w finale filmu dokumentalnego o Jędryce *Całe życie w kinie*.

⁵⁷ S. Jędryka, *Użytkownicy Forum...*, dz. cyt.

⁵⁸ A. Bukowiecki, *Promieniując dobrocią*, „Magazyn Filmowy SFP” 2020, nr 9, s. 84.

na trybunie honorowej wyrzeźbiony orzeł, jak to tak można?”⁵⁹. Po latach od premiery, tak jak w przypadku obrazów „Dzikiego Zachodu” i wielu innych jędrykowskich pejzaży, zdjęcia kręcone na Stadionie okazują się kronikarską pamiątką. Zwraca na to uwagę Marek Bahdaj, stwierdzając, że z obecnej perspektywy serial „może stanowić dokumentację tego obiektu, którego przecież już nie ma”⁶⁰.

Stadion Dziesięciolecia, na którym spotyka się młodzież, funkcjonuje dzisiaj jako emblematyczna dla serialu lokacja. Powracają do niej autorzy filmów dokumentalnych, włączenie z samym Jędryką. W refleksyjnym dziele *Tolek Banan i inni* (1995) reżyser odwiedza swoich dawnych aktorów, podsumowując ich biografie i własną twórczość. W jednej z sekwencji kadr z serialu ukazujący Stadion zestawiony zostaje z ujęciami obiektu w jego obecnej odsłonie. Na ławeczkach zasiada dawny Cegielka (Gołębiewski) i niegdysiejszy Julek (Łobodziński). Również w realizacji poświęconej samemu Jędryce, *Całe życie w kinie* (2018, reż. Z. Kowalewski), zainscenizowana zostaje scena rozgrywająca się w podobnych okolicznościach: reżyser *Stawiam na Tolka Banana* na tle wielkiej stadionowej bramy zwierza się ze swojego osobistego stosunku do tego miejsca. W filmie z 2018 roku w roli niegdysiejszej lokacji występuje już jednak inny obiekt – Stadion Narodowy.

O tym, że wraz z wyburzeniem starego przybytku sportowego i otwarciem Stadionu Narodowego, zastosowano system grodzień wspomina Małgorzata Karolina Piekarska w filmie poświęconym Jackowi Zejdlrowi. Dziennikarka przechadzając się w okolicy socrealistycznej rzeźby Adama Romana, zwraca uwagę, że to jedyne, co łączy nowy stadion z jego poprzednikiem. Następnie dodaje, że dzisiaj bramy obiektu są na co dzień zamknięte dla potencjalnych naśladowców gangu Tolka Banana⁶¹. Zapoznanie się z reportażami Piekarskiej, która przeprowadziła porównanie Warszawy bahdajowskiej i Warszawy początku XXI wieku w dwuodcinkowej realizacji telewizyjnej *Warszawa w książkach Adama Bahdaja* (2004, reż. M.K. Piekarska) oraz relacji napisanej dla magazynu „Lampa”⁶², udowadnia, że dawne miasto zostało przysłonięte przez nową stolicę. Piekarska i towarzyszący jej młodzi ludzie nie są w stanie znaleźć wielu powieściowych (i częściowo też ekranowych) punktów.

Choć bohaterom *Stawiam na Tolka Banana* zdarza się kraść po całym mieście, książka i serial rozgrywają się w głównej mierze na Pradze. Marek Bahdaj twierdzi, że w zamyśle jego ojca Praga funkcjonowała jako dzielnica kontrastów, na którą składały się z jednej strony inteligentka

⁵⁹ M. Baster, S. Jędryka, dz. cyt., s. 43.

⁶⁰ M. Bahdaj, E. Rąbkowska, dz. cyt., s. 61.

⁶¹ *W starej koszuli. Z odwagą w sercu* (2021, reż. D. Deberny).

⁶² M.K. Piekarska, *Bahdajowo*, „Lampa” 2004, nr 7, s. 55–61.

Saska Kępa reprezentowana przez Julka, z drugiej okolice ulicy Targowej kojarzące się z „trochę cwaniackim, trochę plebejskim otoczeniem” uosobianym przez Cegielkę⁶³. Podobnie jak w serialu z 1969 roku i tym razem Jędryka prezentował pejzaż, podążając za aktywnym dziecięcym bohaterem. Nastolatki odwiedzają podniszczone praskie podwórko na ulicy Targowej, gdzie grają uliczni muzycy i przedostają się na teren ogródków działkowych. Bieg zrozpaczonego Julka przez ulicę Stalową pozwala zaprezentować charakterystyczną praską zabudowę, a wraz z losami przedsiębiorczego Filipka ukazany zostaje Bazar Różyckiego. Jednym z istotnych miejsc jest też Park Skaryszewski. Najczęściej powracają jednak pejzaże plaży nadwiślańskiej.

Podobnie jak oglądane po raz pierwszy ruiny Warszawy, również pejzaż Wisły stanowił dla samego reżysera ważne młodzieńcze wspomnienie. Silne wrażenie wywarł na nim widok rzeki płynącej „wolno i majestatycznie”, nieporównywalnie szerszej od przebiegającej przez rodzinny Sosnowiec Brynicy⁶⁴. Momenty, gdy później wykorzystywał wiślane krajobrazy w swoich filmach, porównywał z tym pierwszym zetknięciem ze stołeczną rzeką⁶⁵. Nawet jeśli po latach widok Wisły nie wytrzymywał porównania z inicjacyjnym doświadczeniem, pejzaże rzeki prezentowane są w serialu ze swego rodzaju czułością. Większość scen kręconych na plaży odznacza się tonacją poetycką lub refleksyjną. Prawy brzeg rzeki to teren spacerów osamotnionych nastolatków; punkt ważnych rozmów, wzruszeń i pojednań; to też miejsce, gdzie Cygan wygrywa na skrzypcach melancholijną melodię utworu *Jej portret*.

Początkowe ujęcia w serialu zestawiają pejzaż Wisły i Starówki widzianej z praskiego nabrzeża z wizerunkiem Karioki. Na pierwszym planie dziewczyna spaceruje i bawi się piaskiem, na drugim rysuje się spokojna rzeka, Most Gdański i zarys kamieniczek. Te i kolejne nadwiślańskie sceny, filmowane w pogodne dni, prezentują wyraźnie panoramę miasta i słoneczne refleksy odbijające się na wodzie. Marek Bahdaj, dostrzegając rolę brzegu Wisły w serialu, zauważa jednocześnie, że rejon ten „był chyba ładniejszy niż teraz”⁶⁶.

Konfrontacja przestrzeni, jakie tworzyły scenerię przystanku Karioki i jej przyjaciół z ich dzisiejszą odsłoną, skłania odwiedzających do wyrażania gorzkich uwag. Wizyta Henryka Gołębiewskiego, ekranowego Cegielki, w miejscu, gdzie ulokowana była baza Klondike, kończy się podobnie, jak wyprawa na boisko Mariana Tchórznickiego – aktor spogląda na przestrzeń przez okratowane ogrodzenie⁶⁷. W fanowskim materiale na temat turystyki

⁶³ Tamże, s. 58.

⁶⁴ S. Jędryka, *Miłości...*, s. 38.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ M. Bahdaj, E. Rąbkowska, dz. cyt., s. 61.

⁶⁷ Podróże 24 klatki na sekundę, *Gdzie kręcono serial „Stawiam na Tolka Banana”*, <<https://www.youtube.com/watch?v=OsVAHkGQoxU>> [dostęp: 13.03.2025].

filmowej prowadzący zaznacza, że nakręcenie ujęcia z wykorzystanej w serialu perspektywy było niemożliwe, gdyż na miejscu dawnej lokacji powstało grodzone osiedle. Gołębiewski kwituje sytuację sarkastycznie: „To nie dla nas. Lubią żyć w zamknięciu, więc się zamknęli”.

Wspomniane Klondike to sekretne miejsce zebrań przyjaciół, nazywane przez nich „meliną”. W serialu „melinę” odgrywa zrujnowana XIX-wieczna fabryka wyrobów metalowych „Wulkan”, ulokowana za Kinem Praha (obecnie wyburzonym i zastąpionym budynkiem Nove Kino Praha). Na ikonografię scen rozgrywających się w fabryce składają się grube ceglane mury, metalowe pręty, wybite szyby i przemysłowe śmieci walające się po podłodze. Ścianę zdobi plakat z gwiazdą pop Marylą Rodowicz i duży napis „Klondike”, będący hołdem dla powieści przygodowych Jacka Londona. Opuszczona hala służy samozwańczej „trudnej młodzieży” za swego rodzaju świetlicę środowiskową; sferę, w której próbują rozwijać swoją sprawczość. Jednocześnie, podobnie jak „Dziki Zachód” z *Do przerwy 0:1* pejzaż zrujnowanego miejsca w kontekście kina młodzieżowego kojarzy się z przygodą, intrygą, grozą.

Już samo wejście do bazy może pobudzać wyobraźnię. W pierwszym odcinku, zatytułowanym *Klondike*, kamera śledzi proces przedostawania się nastolatków do „meliny”⁶⁸. Bohaterowie zbaczając z fabrycznej drogi, przechodzą przez serię wybitych okien i ciężkich bram, co tworzy gest niemalże rytualny. Publiczność *Stawiam na Tolka Banana* starała się odtwarzać ekranowy rytuał. Klondike, odznaczające się tajemniczą atmosferą, zachęcało młodzież do wynajdywania podobnych punktów w swojej okolicy⁶⁹. Dariusz Skórczewski w artykule poświęconym dyskursom władzy w serialu *Jędryki* pisze, że widzowie z blokowisk „niektórymi komponentami miejskiego pejzażu w *Stawiam na Tolka Banana* mogli być zaskoczeni”, wskazując przy tym, że Klondike stanowiło dla niego obiekt tyleż anachroniczny, co pociągający ze względu na swoją niecodzienność⁷⁰.

Opuszczona hala fabryczna jest najbardziej wyrazistym przykładem miejsca z twórczości *Jędryki*, które zostało zachowane na taśmie, by zniknąć z rzeczywistości pozaekranowej niedługo później. Po tym, jak twórcy wynaleźli lokację, okazało się, że obiekt z 1881 roku ma zostać natychmiastowo zburzony. Wizyta filmowców w urzędzie miasta pozwoliła jednak opóźnić rozbiórkę o tydzień. W tym czasie udało się nakręcić fragmenty rozgrywające

⁶⁸ Opuszczona przestrzeń, okupowana przez gniewnych nastolatków, pojawia się też w telewizyjnej realizacji *Jędryki Sami dla siebie* (1987). Wśród odwiedzanych przez bohaterów miejsc jest również Stadion Dziesięciolecia i nabrzeże Wisły. W filmie pejzaż nie zostaje jednak uprzywilejowany.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ D. Skórczewski, dz. cyt., s. 205.

się w „melinie”. Nieoczywistym pomysłem było sfilmowanie ruin po obiekcie. W ostatniej scenie, kiedy banda Tolka Banana zacieśniła już więzy i znalazła dla siebie przytulniejszą bazę, grupa wraca na moment w rejon swego wcześniejszego pobytu. Nastolatki wspinają się na stertę cegieł, jaka pozostała po Klondike, a następnie radośnie przebiegają po zdewastowanym terenie. Kamera spogląda w stronę oddalających się postaci, by ostatecznie pokazywać już tylko w dalekim planie praskie kamienice, wyrastające jakby z ruin fabryki. Reżyser wyznał, że kłopotliwa początkowo rozbiórka dała możliwość utworzenia w serialu eleganckiej klamry: „Trudno o lepszą puentę”⁷¹.

Podsumowanie

Przywołanie refleksji narosłych wokół inscenizacji *Do przerwy 0:1 i Stawiam na Tolka Banana*, umożliwiło odsłonięcie szczególnego kulturowego zjawiska: wyzwalanej lub podsycanej przez filmowe obrazy tęsknoty do dawnych miejsc. Okazuje się, że twórczość Jędryki charakteryzuje się unikalnym procesem starzenia: realizacje, tworzone intencjonalnie wedle strategii zachowania „tego, co znika bezpowrotnie”, z czasem okazują się cenną pamiątką. Jednakże pejzaże dzikich boisk i dawnego Stadionu; ruin fabryki, czy też (odwołując się do szerszego dorobku reżysera) mazurskich jezior i malowniczych górnośląskich hałd, wyrastają nawet poza ciekawostkę kronikarską. Wraz z upływem czasu od ich premier i swoistą dezaktualizacją uchwyconych na taśmie widoków stanowią zachętę do nowych odczytań i snucia wniosków, tyleż dotyczących seriali, co przemian dokonujących się w przestrzeni miejskiej: wyburzeń historycznych obiektów, grodzień i postępującej komercjalizacji miasta. Jeśli nawet awans twórczości Jędryki w obrębie kanonu polskiego kina nie będzie możliwy, należy podkreślić, że wartość omawianych w niniejszym artykule seriali wykracza poza ich status historycznofilmowy. Ten fakt może umknąć uwadze przy nadmiernej koncentracji na elementach pierwszoplanowych.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzejczak J., *Twarde życie Paragona*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 24, s. 12–13.
Bahdaj M., Rąbkowska E., *Adam Bahdaj – sympatyczny urwis*, „Guliwer. Kwartalnik o książce dla dziecka” 2015, nr 1, s. 54–62.
Baster M., Jędryka S., *Poldek, Duduś i inni*, „Śląsk” 2003, nr 10, s. 40–43.
BiJ, *Na planie filmu „Do góry nogami”*, „Goniec Górnośląski” 1982, nr 25, s. 4.

⁷¹ J. Szczerba, dz. cyt., s. 27.

- Bukowiecki A., *Promieniując dobrocią*, „Magazyn Filmowy SFP” 2020, nr 9, s. 84.
- Copik I., *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017.
- ed, *Wakacje*, „Film” 1974, nr 31, s. 14.
- Grabowski P., *Śladami „Do przerwy 0:1”. Kim był Adam Bahdaj i co po nim zostało?*, <[https://newonce.net/artukul/sladam-i-do-przerwy-01-kim-by-l-adam-bahdaj-i-co-po-nim-zostal-o-](https://newonce.net/artukul/sladam-i-do-przerwy-01-kim-by-l-adam-bahdaj-i-co-po-nim-zostal-o-?) [dostęp: 12.03.2025].
- Gruba M., *Pomiędzy jakością a oglądalnością. Przekrojowe spojrzenie na nurt przygodowy polskiego kina młodego widza*, „Pleograf” 2022, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/pomiedzy-jakoscia-a-ogladalnoscia-przekrojowe-spojrzenie-na-nurt-przygodowy-polskiego-kina-mlodego-widza/#_ftn6 [dostęp: 12.03.2025].
- Jaskulski P., *Niewygodna zagadka: twórczość Janusza Nefetera*, Warszawa 2021.
- Jędryka S., *Miłości mojego życia*, Warszawa 2012.
- Jędryka S., *Stanisław Jędryka w rocznicę premiery serialu „Do przerwy 0:1”*, <<https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/929772,Stanis%C5%82aw-J%C4%99dryka-sce-nariusz-Do-przerwy-01-budzi%C5%82-wiele-zastrze%C5%BCe%C5%84> [dostęp: 13.03.2025].
- Jędryka S., Użytkownicy Forum Miłośników Pana Samochodzika, *Stanisław Jędryka – wywiad*, <<https://pansamochodzik.net.pl/viewtopic.php?t=3049&postdays=0&postorder=asc&start=0> [dostęp: 12.03.2025].
- Kęczkowska B., *Stanisław Jędryka*, „Gazeta Stołeczna” 26.07.2003, <<https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/2151961/STANISLAW-JEDRYKA> [dostęp: 13.03.2025].
- Kita B., *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 7–26.
- Knichowiecki B., *O dzieciach z hajduckich familoków*, „Trybuna Robotnicza” 1983, nr 221, s. 3.
- Lefebvre M., *Between Setting and Landscape in the Cinema*, [w:], *Landscape in Film*, red. M. Lefebvre, New York–London 2006.
- Lewandowski J.F., *Zielone lata Stanisława Jędryki*, „Śląsk” 2009, nr 11, s. 42–45.
- Marczak M., *Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2012, nr 8, s. 87–115.
- Maruta, *Stanisław Jędryka i „Do przerwy 0:1”*, <<https://znieacka.com.pl/2019/08/08/stanislaw-jedryka-i-do-przerwy-01> [dostęp: 13.03.2025].
- Piekarska M.K., *Bahdajowo*, „Lampa” 2004, nr 7, s. 55–61.
- Piotrowski I., *Bolek i Lolek na „Dzikim Zachodzie”. Była warszawska dzielnica zachodnia w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży okresu małej stabilizacji*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2021, nr 3, s. 97–109.
- Skórczewski D., *Stawiam na Tolka Banana, czyli o połowiczności dekonstrukcji dyskursu władzy*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2014, nr 2, s. 203–224.
- Szałeństwo Majki Skowron*, <<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=124268> [dostęp: 12.03.2025].
- Szczyński J.A., *Kopanie piłki*, „Trybuna Ludu” 1970, nr 83.
- Szczerba J., *Skąd się bierze dzieci?*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 127, s. 26–28.
- Szymański M., *Polska na filmowo: gdzie kręcono znane filmy i seriale*, Poznań 2010.
- Tomczok P., *Barwy zniszczonej ziemi. Wizualizacje hałd Górnośląskiego Zagłębia Węglowego w filmach okresu PRL-u jako kognitywne archiwum pamięci środowiskowej*,

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/barwy-zniszczonej-ziemi>> [dostęp: 12.03.2025].

Widz, *Paragon gola!*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 68.

Wróblewska A., Jędryka S., *Lepiej zostać mistrzem świata*, [w:] *Polski film dla dzieci i młodzieży*, red. J. Armata, A. Wróblewska, Warszawa 2014, s. 51–55.

Zagroba B., *Mazury*, „Film” 1975, nr 33, s. 6–7.

Zagroba B., Jędryka S., *Futbolowe szaleństwo. Rozmowa ze Stanisławem Jędryką*, „Film” 1982, nr 21, s. 2.

Karolina Kostyra – dr, adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się badaniem filmu dziecięcego i narracji inicjacyjnych w kinie. Autorka książek *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu* (Katowice, 2019) i *Tajemne życie przedmiotów. Topografia pokoju dziecięcego w kinie fantastycznym lat osiemdziesiątych* (Katowice 2025). ORCID: 0000-0002-4983-9195. E-mail: <karolina.kostyra@us.edu.pl>.

Karolina Kostyra – PhD, assistant professor at The Institute of Culture Studies (University of Silesia in Katowice). She studies children’s films and coming-of-age narratives in cinema. Author of the books *Splendor in the Grass. Nature Images in Coming-of-Age Films* (Katowice, 2019) and *The Secret Life of Objects. The topography of the children’s bedroom in 1980s fantastic cinema* (Katowice 2025). ORCID: 0000-0002-4983-9195. E-mail: <karolina.kostyra@us.edu.pl>.

