

Agnieszka Tambor

Przemiany bohatera w powojennym kinie polskim – od Supermana do Wonder Woman

Postscriptum Polonistyczne nr 2(20), 193-205

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

AGNIESZKA TAMBOR
Uniwersytet Śląski
Katowice

Przemiany bohatera w powojennym kinie polskim – od Supermana do Wonder Woman

Poszukiwanie bohaterów kształtujących powojenną historię kina polskiego i specyfikę polskiego charakteru narodowego można podzielić na kilka istotnych etapów, wyznaczanych cezurami tejże kinematografii. Pierwszy z nich to z całą pewnością okres Polskiej Szkoły Filmowej, czyli lata 1955–1965, drugi to czas zmęczenia tematami rozliczeniowymi, kiedy w polskim kinie królowały dzieła historyczne, kostiumowe, przywołujące czasy świetności narodu, dalej moment upadku komunizmu w Europie Środkowej – okres przemian społecznych, obyczajowych i kulturalnych i w końcu przejście do kina najnowszego, buntu, kontestacji, głos artystów młodego pokolenia.

W czasach powojennych X Muza zaczęła ze zdwojoną siłą zastępować wszechobecną do tej pory literaturę. Wszystkie etapy naznaczone są motywem przewodnim herosa, bohatera lub – w czasach najnowszych – antybohatera filmowego, który uosabiał potrzeby emocjonalne społeczeństwa, konstytuował jego tożsamość lub po prostu odzwierciedlał nastroje społeczne danego momentu dziejowego, niejednokrotnie czyniąc to w sposób przerysowany.

Bohaterowie filmowi stwarzani są „podług gustu publiczności” kinowej, spełniają więc marzenia widzów różnej płci i wieku o ludziach herosach, jakich w rzeczywistości nie ma, ale widzowie bardzo by chcieli, aby oni jednak istnieli. Jeśli nie w życiu, to choć na ekranie. Kino oferuje zatem utrwalone wizerunki, niezmiennie charaktery, określony typ przygód i związanych z nimi emocji. Pozwala śnić długi sen o ulubionym bohaterze, identyfikować się z jego dokonaniem, czerpać przyjemność z zaspokajanych pragnień i łagodzić cierpienia doznawane w życiu (Stachówna 2006, 10).

W kinie polskim (i nie tylko) omawiana figura – człowiek, który kształtował powojenne gusta społeczne, a jednocześnie stawał się ucieleśnieniem potrzeb całego narodu, był nieodmiennie, przez całe dekady, mężczyzną. Dopiero w ostatnich latach można zaobserwować przejmowanie przez rodzimą kinematografię tendencji światowej – stawiania na piedestale silnych i „historiotwórczych” postaci kobiecych. Co ciekawe, o ile do tej pory postaci męskie zastępowały się nawzajem, a każda era i epoka wymagała i wręcz wymuszała na kinie wykreowanie nowego bohatera, o tyle współcześnie postaci kobiece występują obok siebie raczej równolegle. Mamy zatem do czynienia z postmodernistyczną tendencją przywoływania dawnych wzorów, ich odświeżania i korzystania z nich niejako paralelnie, podług potrzeb i gustów już nie całości społeczeństwa, ale konkretnej jego grupy. Warto zauważyć, iż od kilku lat coraz chętniej sięga się po silne kobiece postaci w ramach kina biograficznego, które w Polsce było do tej pory bardzo wyraźnie zdominowane przez mężczyzn. I tak w latach 2016–2017 powstały dwa filmy, *Maria Curie* oraz *Szafka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* – oba dają nadzieję na odświeżenie nurtu kina biograficznego zarówno pod względem fabularnym, jak i formalnym. Co ciekawe, oba obrazy zostały wyreżyserowane przez kobiety i widać to wyraźnie w ich warstwie wizualnej. Zatem można przypuszczać, że kobiety zaczną powoli przejmować nie tylko kinowe ekrany, ale także częściej będą stawać z drugiej strony kamery.

Lata 1955–1965 to najbardziej znaczący i spójny okres polskiej kinematografii. Młodzi twórcy, których przeżyciem pokoleniowym była II wojna światowa, zainspirowani włoskim neorealizmem, postanowili zaprezentować inne, nowe spojrzenie na możliwości, jakie dawało tworzywo filmowe. Tadeusz Lubelski pisze:

Podstawowym wyróżnikiem stało się nawiązywanie przez twórców ogromnie emocjonalnego, niemal psychoterapeutycznego dialogu z publicznością na najbardziej aktualne tematy – duchowej kondycji Polaka i perspektyw narodowego losu – za pośrednictwem fabuł rozgrywających się w niedawnej przeszłości, najczęściej w czasie – wciąż jeszcze wtedy na dobre w kraju nie przedyskutowanych – wydarzeń niedawnej wojny¹.

Takie podejście zaowocowało w 1958 roku filmem-legendą i bohaterem-ikoną. Mowa tu, oczywiście, o *Popiele i diamentcie* oraz o Maćku Chelmskim.

¹ T. Lubelski, *Polska Szkoła Filmowa*, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215> [dostęp: 27.10.2014].

Maciek to reprezentant pokolenia, którego młodość została przerwana przez II wojnę światową. Pojawienie się filmu było niejako wymuszone przez ogólne nastroje narodowe końca lat 50., a Andrzej Wajda był jedynym reżyserem, który mógł oczekiwaniom społeczeństwa sprostać. Jerzemu Andrzejewskiemu w warstwie fabularnej i reżyserowi w warstwie wizualnej udało się (w stosunku do literackiego pierwowzoru) przesłanie zuniwersalizować i sprawić, że dzięki „ahistorycznej konstrukcji głównego bohatera *Popiół i diament* stał się wyrazem goryczy i zawodu nie tylko pokolenia wojennego, ale także kolejnej, młodszej od Kolumbów generacji” (Kornacki 2014, 276)². Ten ahistoryzm osiągnięty został przede wszystkim za pomocą prezencji głównego bohatera, który nie wygląda na typowego członka Armii Krajowej z roku 1945.

Początkowo Wajda chciał zmienić Cybulskiego w Maćka opisanego przez Andrzejewskiego w powieści: ciemny blondyn, wysmukły, ubrany w samodzielną marynarkę, bryczesy i długie buty. Tak wyglądali typowi „chłopcy z AK” w czasie wojny. Jednak – jak wspomina reżyser: „{Cybulski} przyszedł do tego filmu gotowy (...), ubrany (...) w pepegi – buty, które się wtedy {w 1958 roku!} nosiło – obcisłe džinsy, zieloną kurtkę. Oczywiście mógłbym z nim walczyć, ale wiedziałem, że on być może lepiej rozumie to pokolenie niż ja” (Stachówna 2006, 265).

Maciek stał się fabularnie reprezentantem pokolenia Kolumbów, mentalnie jednak „reprezentował także współczesnych młodych ludzi, pokolenie Października’56, które – jak twierdzi Tadeusz Lubelski – po raz kolejny traciło właśnie wiarę, że »coś się da zrobić w tym kraju«” (Stachówna 2006, 265). Poza ubiorem, stylem bycia i sposobem postrzegania rzeczywistości Maćka Chelmickiego określał jeszcze jeden, być może najważniejszy, rekwizyt. Okulary Zbigniewa Cybulskiego³ stały się znakiem rozpoznawczym pewnej postawy społecznej, którą reprezentowali młodzi ludzie czasów mu współczesnych, „wrażały (...) stosunek do otaczającej rzeczywistości” (Stachówna 2006, 266).

Co bardzo ważne, okulary nie „umarły” razem z Maćkiem na wysypisku śmieci, ani nawet sam Maciek tak naprawdę nie oddał na nim życia. Jako

² Por. Synoradzka-Demadre 1997.

³ „Nie zapominajmy o jeszcze jednym szczególe charakteryzującym wygląd Maćka – ciemnych okularach, jakich nie nosiło się w 1945 roku. Ciemne okulary były atrybutem kolejnej generacji młodych Polaków, służyły do ukrycia oczu, przesłonięcia twarzy, podkreślały dystans, a nawet prowokację wobec otoczenia” (Stachówna 2006, 266).

najistotniejsza postać powojennego kina polskiego, potomek romantycznych bohaterów Mickiewicza i Słowackiego, przetrwał i przeżył nie tylko w kinie polskim (*Wszystko na sprzedaż*, 1968, reż. A. Wajda; *Kontrakt*, 1980, reż. Krzysztof Zanussi; *Chce mi się żyć*, 1989, reż. J. Skalski i w końcu *Pierścionek z orłem w koronie*, 1992, reż. A. Wajda; *W popielnicę diament*, 2014, reż. W. Patelewicz – sztuka teatralna autorstwa Jakuba Roszkowskiego), ale także światowym, m.in. w postaci Tralisa Bickle’a z filmu *Taksówkarz* Martina Scorsese’go czy w *Ulicach nędzy* tego samego reżysera.

Salman Rushdie w powieści *Ziemia pod jej stopami* utożsamił Cybulskiego z Maćkiem Chelmskim, tworząc jedną ikonę polskiego patrioty: „Polski patriota Zbigniew Cybulski ginie na podwórku wśród powiewającej na sznurkach świeżo wypranej pościeli. Krew plami białe prześcieradło, które Cybulski przyciska do brzucha. Z rąk wypada mu poobijany blaszany kubek; staje się symbolem ruchu oporu. Nie – czcigodnym świętym za-bytkiem. Kapelusze z głów” (Stachówna 2006, 268).

Koniec lat 60. XX wieku to w Polsce okres znużenia tematami rozliczeniowymi. Pokolenie ówczesnych dwudziestolatków nie pamiętało już wojny i w związku z tym potrzebowało też nowych bohaterów. Czasy, w jakich przyszło im przeżywać swą młodość, nadal nie były łatwe, a wolność wypowiedzi mocno ograniczona. Nie były to więc korzystne warunki do konstruowania w kinie nowej postaci reprezentującej postawy społeczne tych lat. Prawdziwą rewolucję przechodzi jednak wówczas w Polsce telewizja.

W latach 60. liczba widzów rosła w astronomicznym tempie. W roku 1963 zarejestrowano milionowego abonenta, co było wielkim wydarzeniem. W roku 1969 liczba widzów przekroczyła najśmielsze oczekiwania i wyniosła 3 miliony. Ten okres to również seria przełomów technologicznych. W roku 1961 wyemitowano bezpośrednią transmisję z ówczesnego Związku Radzieckiego z powrotu Jurija Gagarina. We wrześniu 1963 r., za pośrednictwem Eurowizji i amerykańskiego satelity, Telewizja Polska nadała relację z otwarcia 18. sesji Zgromadzenia Ogólnego ONZ⁴.

Widzowie odnaleźli bohatera „filmowego” na miarę nowych czasów właśnie w telewizji. Był nim Hans Kloss, główny bohater serialu *Stawka większa niż życie*. Można stwierdzić, że jego popularność spowodowana była przede

⁴ *Trzy miliony abonentów i pierwsze klasyki*, <http://www.tvp.pl/retro/aktualnosci/trzy-miliony-abonentow-i-pierwsze-klasyki-tvp-lata-60/820307> [dostęp: 19.01.2015].

wszystkim prężnym rozwojem mediów w Polsce⁵. Pochodzący z telewizji bohater stał się idealnym przedłużeniem mitu romantycznego rycerza, jednak zapoczątkował w polskiej tradycji inne spojrzenie na ten właśnie przekaz. Bohater grany przez Stanisława Mikulskiego to antyteza martyrologicznego podejścia do historii, które dominowało do tej pory w kinie polskim.

Jest to chyba pierwszy w naszej tradycji przykład bohatera, w którego losie i postawie nie ma ani porażki, ani tragizmu. (...) W tym sensie *Stawka* tworzy nowy mit – nie przeszłości i śmierci, ale pozytywnej przyszłości, zaskakując widza oczywistością takiego rozwiązania. Przewartościowuje dotychczasowe mity polskości i nadaje im nowe, pozytywne znaczenie (Giza 2005, 171).

W końcu polski Kloss, wzorowany na postaci Jamesa Bonda (pierwszy film z udziałem tego bohatera ukazał się w 1962 roku), musi reprezentować (podobnie jak jego amerykański „pierwowzór”) postawę życiową, jakiej każdy „normalny obywatel” może mu pozazdrościć. Jednym z elementów legendy są z całą pewnością piękne kobiety (w *Stawce* były to m.in. Iga Cembrzyńska, Beata Tyszkiewicz, Ewa Wiśniewska oraz Barbara Brylska), drugim jest „nieśmiertelność”, o której pisze w książce *30 najważniejszych programów telewizyjnych w Polsce* Barbara Giza:

Śmierć była w polskim myśleniu o wojnie tematem oczywistym i stanowiła właściwie przeznaczenie większości postaci przedstawianych w utworach wojennych. Tymczasem sensacyjno-spiegowska konwencja *Stawki* sprawia, że Kloss jest całkowicie bezpieczny, choć fabuła balansuje na granicy prawdopodobieństwa, niekiedy wręcz ją przekraczając. (...) Jest to jednak konwencja, z którą się godzimy, choć w sposób oczywisty ogranicza ona zakres podejmowanego przez bohatera ryzyka. Godzimy się, bo choć naiwna i momentami zupełnie nieprawdopodobna, jest ona również elementem innego wizerunku wojny, gdzie bycie bohaterem narodowym nie wiąże się z wyrokiem śmierci wydanym przez ślepy los i historię (Giza 2005, 166).

⁵ Por. wypowiedź Barbary Gizy: „Bardzo znaczące wydaje się to, że polska telewizja osiągała wtedy »próg umasowienia« (o ile w 1957 roku było 22 tysiące odbiorników, o tyle w 1964 już 1700 tysięcy), to znaczy, że weszła w orbitę zasięgów kultury masowej i zaczęła poddawać się jej wpływowi. A potencjalni widzowie domagali się przede wszystkim rozrywki. Istnieli bohaterowie literatury, nawet kina, ale nie telewizji, dlatego popularność Klossa zasada się przede wszystkim na odpowiednim czasie wprowadzenia serii na ekrany” (Giza 2005, 164).

Zatem Hans Kloss – polski James Bond – staje się na przełomie lat 60. i 70.⁶ uosobieniem nowych potrzeb społecznych, co zaowocowało jego wieloletnim osadzeniem w kulturze masowej, podsycanym przez telewizję za sprawą powracających co jakiś czas na ekrany odcinków *Stawki*. Nieśmiertelny jest zatem serialowy bohater⁷, ale nieśmiertelna okazała się też w polskiej popkulturze sama postać⁸.

Okres po przemianach społeczno-politycznych 1989/1990 to czas, kiedy społeczeństwo polskie potrzebowało bohatera nie tylko silnego, ale i nawiązującego swoją osobowością do ideałów kina amerykańskiego, które gościło od lat na polskich ekranach kinowych i telewizyjnych. Film Władysława Pasikowskiego *Psy* (prod. 1992) to bodaj najważniejsze polskie dzieło filmowe po zburzeniu muru berlińskiego w listopadzie 1989 roku. Film podzielił społeczeństwo na tych, którzy jego przesłanie otwarcie negowali (krytyków) oraz na tych, którzy – zachwyceni obrazem – cytowali jego fragmenty i chcieli upodobnić się do głównego bohatera (widzów). *Psy*, które w ciągu dwóch tygodni obejrzało 300 tys. widzów, co jak na początek lat dziewięćdziesiątych było wynikiem imponującym, wykreowały przede wszystkim wizerunek Bogusława Lindy jako twardego *macho*, stającego samotnie do walki przeciwko światu. Linda, który do tej pory za sprawą takich filmów, jak *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego czy *Kobieta samotna* Agnieszki Holland kojarzony był raczej z ambitnymi rolami, stał się, już na zawsze, za sprawą roli Franza Maurera, ucieleśnieniem bohatera nowej odrodzonej Polski. Maurer jest oczywistą kontynuacją postawy reprezentowanej do tej pory w mentalności polskiej przez Andrzeja Kmicica i podobnie jak Sienkiewiczowska postać nie jest to figura całkowicie pozytywna. Jest to postać zawieszona pomiędzy znaną i oswo-

⁶ Serial realizowany był w latach 1967–1968.

⁷ W tym czasie program telewizyjny nie był jeszcze zdominowany przez opery mydlane i telenowele, zatem świadomość widzów nie oddzielała tak ściśle (jak dziś) serialu od filmu fabularnego.

⁸ Jej miejsce w świadomości współczesnych Polaków obrazują – między innymi – takie eksperymenty, jak: reklamy z udziałem Hansa Klossa (np. radiowa reklama sieci fast foodów Burger King); próba otwarcia w Katowicach muzeum Hansa Klossa w 2009 roku, a także to, iż w listopadzie 2014 roku, kiedy zmarł Stanisław Mikulski (odtwórca głównej roli w serialu), niemal każdy z tysięcy artykułów, jakie pojawiły się na ten temat w internecie, obok nazwiska Mikulskiego w tytule przywoływał nazwisko Klossa. W 2012 roku podjęto nawet próbę ożywienia i uwspółcześnienia postaci agenta J-23 w filmie *Hans Kloss, stawka większa niż śmierć*. Próba uznana dziś może być za nieudaną przede wszystkim dlatego, iż przez większość czasu na ekranie w roli Klossa widzimy innego aktora, a nie oswojoną twarz Stanisława Mikulskiego.

joną postkomunistyczną rzeczywistością, a nowym, z założenia lepszym, światem wolności i swobody.

Władysław Pasikowski, fotografując kryzys wartości, woła jednocześnie o ich czystość i prawdziwość. Jego esbek rozpoczyna wędrówkę w stronę, której istnienia nawet nie podejrzewał. Idzie ku Jasności – wbrew wszystkiemu, co do tej pory było dla niego oczywiste. Traci pracę, przyjaciela, ukochaną, wreszcie wkłada sobie do ust lufę kalasznikowa (...). Łąduje w więzieniu – ale jest już człowiekiem, a nie funkcjonariuszem (Keff 2010, 27).

Postać Franza Maurera doczekała się, rzecz jasna, swoich następców w historii polskiego kina. Najbardziej oczywistą kontynuacją osadzoną już w realiach nowej (jednak nie mniej skorumpowanej i zepsutej) Polski są bohaterowie serialu i filmu *Pitbull* (później nawiązał do nich Wojciech Smarzowski w *Drogówe*). Film jest wyraźnie inspirowany *Psami* Pasikowskiego, co widać zarówno w konstrukcji bohaterów, jak i w realizacji poszczególnych scen. Główny bohater, podobnie jak Maurer, to postać mieszczała w sobie pomieszanie kategorii dobra i zła, z którą widz jednak częściej sympatyzuje niż ją potępia. Pozostali bohaterowie, znowu podobnie jak w *Psach*, stanowiący tło dla postaci wiodącej, są rozdarci wewnątrz, starzy (wychowani w poprzednim systemie), pouczeni bez ustanku przez młodych, którzy chcą niezależnie od konsekwencji, zmieniać świat na lepsze.

W polskiej kinematografii nowego milenium postać *macho* jest nadal konsekwentnie realizowana. Nastąpiła jednak wspomniana już we wstępie zasadnicza zmiana w jej konstrukcji. Siła i cechy *macho* zostały przeniesione na postaci kobiece. Do tej pory w filmach, które z odpowiednim dystansem określić możemy jako gangsterskie lub policyjne, kobiety stanowiły tło dla męskich „naprawiających świat” bohaterów. Jeszcze w 2011 roku Łukasz Maciejewski pisał:

Parytetów brak. Pojawiają się chlubne wyjątki, ale wciąż, w ogromnej większości, polskie filmy prezentują wyłącznie męski punkt widzenia. Są seksistowskie, nierzadko szowinistyczne. Kobiety na ekranie stają się mimowolnym konglomeratem stereotypów i męskich mrzonek. Funkcjonują w kinie najczęściej jako matki, żony lub kochanki, ewentualnie pojawiają się w roli wygodnego materaca dla umęczonego wojownika⁹.

⁹ <http://www.filmweb.pl/article/Kobiety+w+polskim+kinie-78847> [dostęp: 13.08.2017].

Takie postaci nadal są, oczywiście, obecne w kinie. Jednak nawet jeśli wciąż nadaje im się te „stereotypowe”, opisane cechy, to właśnie one, jak na przykład bohaterka *Szczęścia świata* Michała Rosy, okazują się nie tylko biernymi obserwatorkami wydarzeń, ale katalizatorem działań mężczyzn.

Typy kobiecych bohaterek były, rzecz jasna, różne – od kobiety fatalnej (Angela w *Psach*), po kruche, delikatne i często mało inteligentne bohaterki popularnych w Polsce komedii kryminalnych. Pierwowzorem postaci, które zostaną opisane dalej, mogłaby być potraktowana w kontekście kryminalnym, Agnieszka z *Człowieka z marmuru* Wajdy. Agnieszka to kobieta, która wie, czego chce i skłonna jest osiągnąć cel za wszelką cenę. Silne postaci kobiece nie są utrwalonym wzorcem w kinie polskim i oto dosłownie na naszych oczach¹⁰ sytuacja zaczyna radykalnie się zmieniać zarówno w kinie światowym, jak i na rodzimym – polskim gruncie. Pierwszą (którą odnaleźć można w najnowszych produkcjach) delikatnie jeszcze nakreśloną postacią, już z cechami po części męskimi, jest prokurator Agata Szacka w filmie Jacka Bromskiego *Uwikłanie*. Pani prokurator, która *nota bene* w powieściowym pierwowzorze Zygmunta Miłoszewskiego jest mężczyzną, to postać silna, nieustępliwa, nosząca cechy swojego męskiego prototypu, nie poradziłaby sobie jednak ze złem otaczającego świata, gdyby nie bohater męski – komisarz Sławomir Smolar grany przez Marka Bukowskiego. Kolejnym etapem rozwoju będzie grana przez Agatę Kuleszę w serialu *Krew z krwi* Carmen Rota-Majewska – córka mafiosa, niczym Michael Corleone z *Ojca chrzestnego* przejmująca interesy rodzinne, z którymi dotąd nie chciała mieć nic wspólnego. Carmen okazuje się sprytniejsza, silniejsza i bardziej roztropna w kwestii nielegalnych rozgrywek niż wszyscy mężczyźni bohaterowie serialu. W końcu udaje jej się wystrychnąć na dudka nawet własnego ojca (czyli „ojca chrzestnego”). Co istotne, przejmując charakterologicznie cechy typowo męskie, nie wyzbywa się atrybutów kobiecych – pozostaje żoną, matką i córką (a w drugiej serii nawet kochanką). Ostateczną kontynuacją i daleko posuniętym skrzyżowaniem postaci Maurera i Carmen jest wykreowana w 2014 roku przez Patryka Vegę podporucznik Aleksandra Lach w filmie *Służby specjalne*. O ile jednak postać Carmen wzbudza zarówno w męskiej, jak i w żeńskiej części widowni podziw i poważanie, pozostając jednocześnie bohaterką wiarygodną, o tyle podporucznik Lach została przez Vegę przerysowana tak mocno, iż nie sposób się z nią identyfikować. Przejmuje ona wszystkie męskie cechy w zbytnim nasileniu, posuwając się nawet do podania tabletki gwałtu kole-

¹⁰ Radykalna zmiana dotyczy bowiem ostatnich kilku lat.

dze, z którym chciałaby nawiązać bliższą znajomość. I tak, jak film *Służby specjalne* opisywany bywa jako autoparodia gatunku, tak i podporucznik Lach mogłaby być nazwana autoparodią tak dobrze przecież oswojonego już, od lat 90. XX wieku, bohatera-*macho*.

Dowodem na dobre przyjęcie i zaakceptowanie przez widzów opisywanej przemiany jest ogromna popularność filmu *Pitbull. Niebezpieczne kobiety*¹¹. Obraz Patryka Vegi był najchętniej oglądanym w 2016 roku filmem i z widownią 2 871 181 widzów przebił o prawie milion kolejną produkcję w zestawieniu, czyli *Planetę singla*¹². Logicznym następstwem ogromnej popularności jest premiera *Botoks-u* (wrzesień 2017), którego akcja podobnie jak wspomnianej powyżej produkcji obraca się wokół spraw kobiecych i męskich. Zarówno opis filmu, jak i jego zwiastun¹³ wskazują jednak wyraźnie, na czyich barkach będzie spoczywała konieczność „popychania” akcji do przodu.

Szpital ukazany w *Botoksie* to zakład pracy, gdzie codziennie wylewa się krew, pot i łzy. W jego murach splatają się losy czterech kobiet. Daniela pracę w służbie zdrowia zaczyna jako ratowniczka medyczna, jeżdżąc na akcje z bratem Darkiem. Poddając się licznym zabiegom medycyny estetycznej, z brzydkiego kaczątka zmienia się w bezwzględna, odnosząc sukcesy przedstawicielkę koncernu farmaceutycznego. Magda jest ginekologiem położnikiem. Swoją renomę zbudowała jako etatowa specjalistka od aborcji. (...) Poukładany świat cenionej chirurg – Patrycji rozsypuje się, gdy kobieta dowiaduje się o zdradzie męża. Podkopane poczucie wartości popycha ją w kierunku ginekologii estetycznej i kobiecego libido. (...) Beata to lekarka SOR-u, która w wypadku motocyklowym traci narzeczonego. Samotna kobieta uśmierza ból, uzależniając się od silnych leków opioidowych, które wykrada w szpitalu¹⁴.

Fabula filmu kontynuuje nie najlepsze być może wzorce pokazane już przez filmy takie jak *Służby specjalne* i *Pitbull*, ale z całą pewnością stawia bohaterki kobiece na piedestale i oddaje im pole działania w męskim (już tylko z nazwy) świecie.

¹¹ „Zwiastun *Niebezpiecznych kobiet*, który zanotował 3,5 mln wyświetleń zwiastuna w 24 godzinie” - <http://film.onet.pl/recenzje/pitbull-niebezpieczne-kobiety-baby-sa-jakies-silne-rece-n-zja/dpck3p> [dostęp: 19.08.2017].

¹² <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/box-office/filmy-polskie?cat=26467> [dostęp: 30.08.2017].

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=Efv1e16vurw> [dostęp: 30.08.2017].

¹⁴ <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1243770> [dostęp: 30.08.2017].

Rozwinięciem koncepcji opisanych postaci są z całą pewnością także te wizerunki, które reprezentują postawy społeczne młodzieży wychowanej w czasach nowego milenium. Świat końca drugiego i początku trzeciego tysiąclecia jest znużony herosami. Młodzi Polacy wybrali wzorce odmienne niż pokolenie ich rodziców i dziadków. Bohater nowej generacji musiał spełniać inne standardy, przystawać do opanowanej przez telewizję i internet rzeczywistości. Wychowywanie współczesnej młodzieży odbiega daleko od tradycyjnych sposobów myślenia o kreowaniu wartości i formowaniu charakteru młodego człowieka. Edukowana jest ona przede wszystkim przez media, a nie, jak to było do tej pory, przez dom i szkołę. Nowa rzeczywistość, milenium upływające przede wszystkim pod znakiem rewolucji technologicznej, potrzebowało zupełnie odmiennego wzoru, a fenomen tego zapotrzebowania na nową postać realizuje się w postaci „pokolenia nie”.

Pokolenie nie to pokolenie dwudziestolatków, ledwie pamiętające „trudne czasy” sprzed roku 1989, kiedy Europa Środkowa obalala komunizm. Pokolenie to ma duże możliwości porównywania tamtych czasów ze współczesnymi, napływem zagranicznych towarów i wzorców z zakresu kultury popularnej; a także silnymi podziałami społecznymi i oczywistą na każdym kroku korupcją w polityce – czyli ze wszystkimi czynnikami kształtującymi ich świat na początku nowego milenium (Osadnik 2010, 116).

Nowy bohater, którego w istocie nazwać należałoby raczej antybohaterem, przechodzi przemiany, kształtuje się przez pewien czas, a „widzowie (zwłaszcza ci najmłodszy (...)) identyfikują się z postawami, które jeszcze kilkanaście lat temu scenariusze (...) określały jako jednoznacznie negatywne” (Major 2011, 107). Inny typ postaci zdefiniowany został ostatecznie dopiero w 2002 roku w powieści *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej. Po 15 latach, które upłynęły od premiery, można powiedzieć, iż *Wojna polsko-ruska...* stała się przyczynkiem do dalszego definiowania wartości i ideałów, którym hołduje dzisiejsza młodzież. Drugim, po języku, elementem konstytuującym dzieło, zarówno w wersji książkowej, jak i filmowej¹⁵ jest główny bohater – Silny.

Silny jest i silny, i słaby, wygadany i niemy, tępy i nadświadomy, sentymentalny i ironiczny, lojalny i nieprzewidywalny. Silny jest konformistą i buntownikiem, prześladowcą i ofiarą. Silny ma wszystkie poglądy i nie

¹⁵ Premiera adaptacji filmowej w reżyserii Xawerego Żulawskiego odbyła się w roku 2009.

ma żadnych. Wie czego chce i na czym stoi, a jednocześnie miota się i desperuje (Wiśniewska, Marecki 2010, 229).

Taka właśnie konstrukcja postaci obrazuje wszystkie powody, dla których to właśnie Silny jest bohaterem pokolenia młodych Polaków. Niemożność odnalezienia się we współczesnej rzeczywistości, niepewność przyszłości, dualizm charakteru to wszystko cechy charakteryzujące generację dzisiejszych dwudziestolatków. „Masłowska pokazała, jak »rozsypana, płynna jest tożsamość młodego pokolenia (...) ludzi zagubionych, którzy desperacko poszukują punktu oparcia«, pokazała ich kaleki język, »swoistą nowomowę, w której nie można wyrazić czystych, szlachetnych uczuć«” (Wiśniewska, Marecki 2010, 234).

Obecnie, jak w przypadku opisywanego wcześniej Franza Maurera, здаwać by się mogło, że postaci pokroju Silnego zaczną odchodzić w zapomnienie, a najnowsze filmy ukazujące pokolenie współczesnych nastolatków dają obraz pozornie odwrotny od tego, który zarysował się na przykład w utworze Masłowskiej. Pozornie, gdyż w swej konstrukcji to postaci powierzchownie silne, jednak wewnętrznie słabe i niewarte naśladowania. Ostatnim zatem etapem rozwoju bohatera XXI wieku jest Dominik z *Sali samobójców* Jana Komasy. Zarówno Silny, jak i Dominik to „bohaterowie” jedynie młodego pokolenia Polaków. Wpływ na konstrukcję tego ostatniego miało z całą pewnością rozpowszechnienie się subkultury emo, jednak załączkiem było wewnętrzne rozchwianie i niepewność, które cechowało już Silnego. Dominik – jak jego poprzednicy – nie radzi sobie z rzeczywistością, ale walkę z nią podejmuje w zupełnie inny sposób. Nowy typ bohatera został ukazany nie tylko w *Sali samobójców*. Podobne charaktery przedstawiają *Obietnica* Anny Kazejak i *Galerianki* Katarzyny Roslaniec. I znów, jak w przypadku bohatera-gangstera, siła i męskie atrybuty przeniesione zostają w tych filmach na postaci kobiece. Mężczyźni, a właściwe chłopcy, są słabi i łatwo (zbyt łatwo) poddają się manipulacji. To młode dziewczyny (bo jeszcze nie kobiety) zmuszają ich do podejmowania konkretnych działań¹⁶. Starając się nie zagubić zewnętrznych elementów kobiecych, wewnętrznie pragną się być takie, jak bohaterowie oglądanych przez nie filmów. Pałą, piją i terroryzują otoczenie oraz najbliższych – jednym słowem starają się odtwarzać takie wzory, jakie do tej pory realizowali głównie mężczyźni. O tym, iż opisywana

¹⁶ Warto pamiętać, że z taką sytuacją mamy już do czynienia we wspomnianej *Wojnie polsko-ruskiej*. Gdyby nie kolejno pojawiające się kobiety, Silny nie byłby bohaterem wartym uwagi widza bądź czytelnika.

tendencja jest ogólnoświatowa, świadczy ogromny sukces kasowy takich zagranicznych produkcji, jak *Igrzyska śmierci* czy trylogia *Niezdarna*, w których to właśnie główna bohaterka bierze na swoje barki konieczność zmagania się ze złem otaczającego świata i podejmuje się ponownego zaprowadzeniaładu, broniąc przy tym męskich bohaterów historii.

Zrozumienie bohaterów filmowych może stać się ważnym sposobem podejścia do polskiej kinematografii. Każda, nie tylko polska, kultura posiada w swojej pamięci narodowej postaci, których poznanie staje się kluczowe dla zrozumienia mentalności całego społeczeństwa. „Pamięć narodowa (...) jest połączeniem historii i naszego stosunku do niej. To połączenie wiedzy o dziejach narodu i emocjonalnego (duchowego) podejścia do zaistniałych faktów, które sprawiły, że jesteśmy tu, a nie gdzie indziej, że jesteśmy Polakami”¹⁷. Tak też jest w przypadku opisanych bohaterów filmowych. To oni, będąc integralną częścią pamięci narodowej (zajmując dziś w jej kulturowaniu, niezaprzeczalnie, zaszczytne miejsce obok bohaterów literackich), powodują, że człowiek wychowany poza kulturą polską może (dzięki nim) zrozumieć zakres pewnych pojęć, zbliżyć się do Polaków, a także uznać ich tradycje i przekonania. W przypadku bohaterów kina polskiego znamienne jest, iż każdy z protagonistów pojawiających się w ostatnich dziesięcioleci wyrasta wyraźnie z tego samego wzorca. Stwierdzić można, że pierwowzorem wszystkich tych postaci (zarówno męskich, jak i kobiecych) jest Andrzej Kmicic uosabiający polskie tęsknoty za romantyczną, waleczną rzeczywistością:

Kinowi bohaterowie kryją się w najgłębszej i najbardziej zmistyfikowanej sferze naszej – widzów – wrażliwości. Jedni zostali nam objawieni jeszcze w czasach dzieciństwa, rośliśmy i dojrzewaliśmy wraz z nimi, ciągle zachowując ich w pamięci i szukając w kinie ich dawnych i nowych wizerunków. Innych poznaliśmy na późniejszych etapach naszego życia i zaakceptowaliśmy, nadając im status dobrych znajomych, przyjaciół, ulubieńców (...). Wszyscy należą do nas, ale w pewnym sensie także i my należymy do nich (Stachówna 2006, 9).

Bohaterowie filmowi uosabiają tęsknoty widzów, dają możliwość identyfikacji, „reprezentują określone ideologie, wyrażają emocje, ucieleśniają marzenia, rekompensują braki, powodują, że czujemy się szczęśliwsi” (Stachówna 2006, 9). Można zatem z powodzeniem odwoływać się do nich jako do wizualnej reprezentacji całości charakteru narodowego.

¹⁷ <http://www.smalewski.c0.pl/index.php/pamiec-narodowa> [dostęp: 28.03.2015].

Literatura

- Giza B., 2005, *Stawka większa niż życie – narodziny subkultury fanów*, w: Godzic W., red., *30 najważniejszych programów TV w Polsce*, Warszawa.
- Keff B., 2010, „Psy” *Władysława Pasikowskiego, czyli Polska jest twardzielem*, w: Wiśniewska A., Marecki P., red., *Kino polskie 1989–2009 – historia krytyczna*, Warszawa.
- Kornacki K., 2014, „*Papiół i diament*” *Andrzeja Wajdy według Jerzego Andrzejewskiego*, w: Lubelski T., red., *Od Mickiewicza do Mastowskiej*, Kraków.
- Major M., 2011, „Era antybohaterów” w *amerykańskiej produkcji telewizyjnej*, „Panoptikum Film/Nowe media/Sztuki wizualne”, nr 10.
- Osadnik W., 2010, *Film po adaptacji powieści: narracja „Wojny polsko-ruskiej pod flagą białoczerwoną”. Porównanie przekładu angielskiego powieści i angielskich napisów w adaptacji filmowej Xawerego Żulawskiego*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1.
- Stachówna G., 2006, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków.
- Synoradzka-Demadre A., 1997, *Andrzejewski*, Wrocław.
- Wiśniewska A., Marecki P., red., 2010, *Kino polskie 1989–2009 – historia krytyczna*, Warszawa.

Netografia

- Lubelski T., *Polska Szkoła Filmowa*, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215> [dostęp: 27.10.2014].
- Trzy miliony abonentów i pierwsze klasyki*, <http://www.tvp.pl/retro/aktualnosci/trzy-miliony-abonentow-i-pierwsze-klasyki-tvp-lata-60/820307> [dostęp: 19.01.2015].
- Zwiastun „Niebezpiecznych kobiet”, który zanotował 3,5 mln wyświetleń zwiastuna w 24 godziny*, <http://film.onet.pl/recenzje/pitbull-niebezpieczne-kobiety-baby-sa-jakies-silne-recenzja/dpck3p> [dostęp: 19.08.2017].
- <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1243770> [dostęp: 30.08.2017].
- <http://www.filmweb.pl/article/Kobiety+w+polskim+kinie-78847> [dostęp: 13.08.2017].
- <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/box-office/filmy-polskie?cat=26467> [dostęp: 30.08.2017].
- <http://www.smalewski.c0.pl/index.php/pamiec-narodowa/> [dostęp: 28.03.2015].
- <https://www.youtube.com/watch?v=Efv1e16vurw> [dostęp: 30.08.2017].

Evolution of a hero in Polish postwar cinema – from Superman to the Wonder Woman

The article presents the evolution of the heroes in Polish cinema after the Second World War, as well as while showing the characters that influenced the social awareness of Poles, it reveals those which have been created in response to the social needs. Although the Polish postwar cinema for decades used to be exclusively masculine, lately this tendency changed, and thus for, the author shows that the features and attributes of male characters have been transferred to the female characters by the scenarists and film directors.

Key words: contemporary Polish cinema, woman, man, movie hero, *Ashes and Diamonds*, *More Than Life at Stake*, *Pitbull*, *Polish-Russian War*, *Suicide Room*, *Secret Wars*, *Blood of my flesh*