

Piotr Fortuna
Uniwersytet Warszawski

Walka miłości z muzyką. O niezbyt Mocnym uderzeniu Jerzego Passendorfera

W PRL powstało zaledwie kilka musicali (które za krytykiem z epoki będę określał mianem muzykoli¹). Jedynie cztery spośród nich opowiadają o świecie show-biznesu i tylko jeden – *Mocne uderzenie* w reżyserii Jerzego Passendorfera – ukazuje współczesny show-biznes peerelowski. Zachodni² czy przedwojenny³ świat rozrywki był bez wątpienia bardziej atrakcyjnym tłem akcji dla musicalu, pozwalając także twórcom na większą swobodę wypowiedzi – nie tylko ze względu na cenzurę, ale także dlatego, że znajomość realiów nie krępowała wówczas wyobraźni. W związku z tym *Mocne uderzenie* stanowiło eksperyment trudny i, jeśli wierzyć ówczesnym recenzentom, nieudany. Warto jednak przyjrzeć się przyczynom porażki, traktując je jako symptomy niedomagania PRL, a przede wszystkim jako odzwierciedlenie mechanizmów, które rządziły socjalistycznym przemysłem rozrywkowym.

1. Kontekst: rozrywka, która nie bawi

Jak podkreśla Rick Altman, ideologiczna funkcja musicalu polega na ochronie interesów Hollywood. Gatunek ten usprawiedliwia istnienie show-biznesu w amerykańskiej kulturze prześląkniętej purytańskim etosem pracy, pokazując widzom, że „ludzi niewrażliwych na uroki rozrywki omija najlepsza część życia”⁴. Sformułowaniu takiego

1 Termin zaczerpnięty z recenzji *Małżeństwa z rozsądku*, Hiv. [Roman Zimand], *Kogo z kim ożenić*, „Argumenty” 1967, nr 4. Jako wyznacznik przynależności gatunkowej przyjmuję semantyczne kryteria Ricka Altmana (obecność muzyki intradiegetycznej i tańca oraz koncentrację fabuły na perypetiach pary zakochanych). Zob. R. Altman, *The American Film Musical*, Indianapolis 1987, s. 110.

2 Jak w *Przygodzie z piosenką* (1968, reż. S. Bareja).

3 Jak w filmach *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (1978, reż. M. Jahoda, J. Rzeszewski) oraz *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* (1984, reż. J. Rzeszewski).

4 R. Altman, *dz. cyt.*, s. 51.

przekazu służy szereg rozwiązań, ale największą rolę odgrywa wykorzystanie „wewnętrznej widowni”⁵, mającej nas zarażać swoim entuzjazmem.

Ukształtowanie musicalu widowiskowego polega na utożsamieniu jednej publiczności z drugą [...] nie ma chyba w tradycji gatunku bardziej charakterystycznego ujęcia niż obraz widowni, czy to zza pleców widzów, czy też z punktu widzenia wykonawców⁶.

Podczas gdy musical amerykański „traktuje zabawę jako coś najważniejszego”⁷, muzykole właściwie stronią od zabawy. Na ogół w tych filmach rozrywka nie sprawia radości ani odbiorcom, ani wykonawcom. *Mocne uderzenie* stanowi tu wyjątek od reguły, jednak tym razem również nie zostajemy zaproszeni do zabawy i – wbrew klasycznym konwencjom – jesteśmy dystansowani od publiczności. W muzykolu obowiązuje więc logika „albo-albo” (albo zabawa, albo identyfikacja), całkowicie obca duchowi musicalu.

Na koncertach w *Mocnym uderzeniu* bigbitowa młodzież bawi się aż za dobrze – do tego stopnia, że w końcu wymyka się spod kontroli organizatorów. Ukazywana z góry i w dalekich planach, sprawia wrażenie obcego żywiołu, anonimowej masy, z którą nie sposób się utożsamić. Jak pisał recenzent:

W scenariuszu jest taki moment, gdy młodzi uczestniczą w koncercie bodaj big-beatowym, „uczestniczą” – to powiedziane nazbyt wykwintnie, młodzi bowiem wrzeszczą, wyją, skaczą, wygibasują się i rwą włosy z przedziwnego radościo-szału⁸.

W pozostałych muzykolach mamy do czynienia z odwrotną sytuacją. Publiczność jest filmowana według klasycznych wzorów skłaniających do identyfikacji (z przebitkami na twarze widzów i kamerą ustawioną „pośrodku piątego rzędu”), jednak nie bawi się już tak dobrze jak w filmie Passendorfera. W *Przygodzie z piosenką* sala paryskiej rewii wypełnia się do ostatniego miejsca, ale widzowie sprawiają wrażenie niezainteresowanych: wiercą się, prowadzą rozmowy, czasem nawet ziewają. U Rzeszewskiego widownia czę-

5 Tamże, s. 203.

6 Tamże.

7 W. Godzic, *Widz w świecie musicalu* [w:] *Kino gatunków*, red. A. Helman, Kraków 1991, s. 25.

8 Obserwator, *Koło, kółko graniaste*, „Kierunki” 1966, nr 38.

sto świeci pustkami, a na twarzach nielicznych odbiorców znudzenie miesza się z zażenowaniem.

W muzykolach występy estradowe odsyłają bowiem do wrogiej ideologii: naśladują wzorce z Zachodu (*Mocne uderzenie*), są wykonywane na tamtejszych scenach (*Przygoda z piosenką*) albo stanowią wytwór przedwojennego kapitalizmu (*Hallo Szpicbródka, Lata dwudzieste, lata trzydzieste*)⁹. Rozrywka przybiera w tych filmach mroczne oblicze przemysłu rozrywkowego, zamiast uroków eksponując swój niepokojący rys.

W *Przygodzie z piosenką* kariera muzyczna zostaje naznaczona piętnem moralnego zepsucia. Już w pierwszych ujęciach filmu sygnalizuje to scenografia opolskiego festiwalu. Iluzjonistycznie zniekształcona perspektywa, posadzka we wzór szachownicy oraz dekoracje w formie kart do gry sugerują, że przemysł rozrywkowy jest domeną pozorów i ryzykownych rozgrywek. Dalszy przebieg akcji tylko potwierdza te rozpoznania: bezwzględna rzeczywistość show-biznesu zmusza główną bohaterkę do kolejnych kompromisów, od drobnych kłamstw po występy w paryskim klubie ze strip-tizem. Zresztą we Francji – jak wynika ze słów właścicielki miejscowego pensjonatu – słowo „artystka” znaczy tyle, co „striptizerka”.

Niewiele brakuje, aby przemysł rozrywkowy zniszczył uczucie między główną bohaterką filmu Mariolą i jej narzeczonym. Spisek przeciwko zakochanym przygotowuje gwiazda francuskiej sceny, Suzanne Blanche, która jest rozwiązłą, cyniczną i nieszczęśliwą kobietą. Wprawdzie podbiła świat estrady, ale w zamian cierpi z braku miłości. W podobnej sytuacji znajduje się Liza z *Lat dwudziestych, lat trzydziestych*. Po swoim pierwszym, entuzjastycznie przyjętym występie zamyka się w gabinecie dyrektora teatru i po kryjomu zaczyna płakać. Przyczynę smutku wyjawia nam piosenka *Wygrać mam ochotę*, odkrywająca gorzką prawdę na temat show-biznesu. Zgodnie z tekstem tego utworu życie gwiazdy to gra wymagająca ustępstw moralnych („pal diabli cnotę, biedny Anioł Stróż”) oraz bezwzględności („sukces, ja muszę odnieść sukces, za wszelką cenę sukces”), wbrew sławie i bogactwu czyniąca człowieka nieszczęśliwym („kariera po co teraz, gdy w sercu żal już wzbiera?), samotnym („te gesty moje, słowa moje są podszyte niepokojem, czemu ciebie nie ma?”) i nędznym („te brawa jałmużną jedynie dziś są”).

9 Krytyczny stosunek do kultury z importu oraz twórczości międzywojennej zostaje wyrażony bardziej dosłownie w niektórych recenzjach, gdzie inspiracje wrogą ideologicznie kinematografią bywają traktowane jako zarzut najwyższej wagi.

Takie rozłożenie akcentów prowadzi do wniosku, że show-biznes w muzykolach wyraża wrogiego ducha kapitalizmu. Manipuluje oraz uprzedmiotawia, ostatecznie prowadząc do prostytucji, w kontraście do sztuki socjalistycznej, z definicji upodmiotawiającej, „rozbudzającej świadomość”. W PRL rozrywka powinna raczej uczyć niż bawić. Socjalistyczny projekt formowania świadomości mas zgrywa się tu z dziewiętnastowiecznym przekonaniem o posłannictwie sztuki, a perspektywa władzy wychowującej obywateli współdziała z tradycyjnym paternalizmem inteligencji.

Trzeba przy tym pamiętać, że upaństwowiona kinematografia Polski Ludowej była względnie niezależna od zadowolenia publiczności, które zajmowało ostatnie miejsce na liście potrzeb do zaspokojenia (daleko za satysfakcją władzy i samych twórców). Innymi słowy, peerelowski przemysł rozrywkowy nie musiał bronić się przed etosem pracy nie tylko dlatego, że nie było u nas żadnego etosu, ale także dlatego, że sterowany przez władzę show-biznes znajdował się na z góry wygranej pozycji. Widać to po pokonanej i głęboko znudzonej „wewnętrznej widowni” muzykolu, która wygląda na przeniesioną żywcem z zebrania organizacyjnego w *Rejsie* (1970, reż. M. Piwowski). Nawet gdy widzowie oklaskują artystów (jak w przypadku premierowego występu Lizy w *Latach dwudziestych, latach trzydziestych* czy koncertu Suzanne w *Przygodzie z piosenką*), to mimika wyraźnie przeczy gestom, odwzorowując charakterystyczny dla PRL rozdział pomiędzy sferą publiczną, podporządkowaną niechcianej władzy, a prywatną, zezwalającą na autentyczne myśli i odczucia. Czerpiąc wzory kultury masowej od ideologicznego przeciwnika, kino socjalistyczne nie mogło ich w pełni zaakceptować. To dlatego w muzykolu rozrywka dyskretnie podważa samą siebie.

Zatem obecność władzy – czasem dosłowna, jak na przykład dwa rzędy policjantów na koncercie w filmie Passendorfera – utrudniała czerpanie przyjemności z kultury masowej. W *Mocnym uderzeniu* możemy zaobserwować, jak socjalizm usiłuje zawłaszczyć sferę rozrywki w obawie przed niebezpiecznymi przejawami wolnego ducha. Świadczą o tym między innymi słowa konferansjera, starającego się wpisać bigbitową muzykę w dyskurs polityki:

Otwierając tę piękną imprezę pod hasłem „Cała Polska śpiewa”, zwracam się do biorących udział w niej: śpiewajcie obywatele! Każdemu wolno śpiewać, konstytucja nie zabrania, kto śpiewa – nie błądzi, każdemu jego piosenkę, oto nasza dewiza. Planujemy zor-

ganizowanie w niedalekiej przyszłości stałe sezonowe kontrakcje i skup piosenek [...] dzisiaj piosenka stała się własnością narodu i cieszy się poparciem władz!

Deklarowane „poparcie władz” dla piosenki ma zaświadczać o liberalizmie PZPR, w istocie oznacza jednak chęć jak najpełniejszej kontroli nad nowym zjawiskiem, zawołowane dążenie do zapanowania nad wywrotowym potencjałem kontrkultury.

Bliźniaczą sytuację przedstawił Jerzy Gruza w jednym z odcinków *Wojny domowej* (1966, odc. *Młode talenty*). Mężczyzna prowadzący konkurs młodych talentów zgłasza postulat, aby „bigbitu nauczali w szkole”, zaś słuchaczy tego gatunku nazywa „rozczochrańcami” oraz „uciekinierami od prac domowych”. Widoczna jest tu, po pierwsze, chęć opanowania przez system peerelowski muzyki, która z założenia ma być antysystemowa, po drugie zaś – próba zdeprecjonowania jej fanów, ustawianych raczej w roli niesfornych uczniów niż prawdziwych buntowników. Twórcy *Wojny domowej* starają się jednak zaprezentować także punkt widzenia młodzieży. Chwilę przed rozpoczęciem „drętej mowy” chłopak siedzący na widowni uprzedza nas, że konferansjer „będzie truć”. Tymczasem w loży, wysoko nad sceną zasiada jury wyglądające jak delegacja partyjna. Wydaje się, że z takiego mniej więcej dystansu spoglądali na fanów bigbitu twórcy *Mocnego uderzenia*.

Nowy styl muzyczny zostaje tutaj poddany ostrej krytyce poprzez powiązanie z rzekomą naiwnością masowej publiczności oraz moralnym zepsuciem przemysłu rozrywkowego. Przeciwnik nie jest jednak demonizowany. Do filmu wybrano bowiem repertuar, dzięki któremu znów można było z zadowoleniem odnotować, że „młodzież śpiewała po polsku, że rytmy hałaśliwe i wulgarne ustąpiły spokojnym, a piosenka melodyjna, liryczna wyparła obrzydliwe wykrzykiwanie”¹⁰. Stonowane, balladowe piosenki Skaldów, czerpiących inspirację m.in. z muzyki poważnej i folkloru¹¹, miały zapewne powściągać nastroje młodzieży (bo z pewnością nie pobudzały do rewolty). Śpiewając *Kolorową piosenkę*, członkowie zespołu wylegują się na trawie, zdominowani przez spoglądającą z góry kamerę. W kolejnych ujęciach zawodowi tancerze wykonują baletowe podskoki i piruety, wpisujące się w klasycyzującą harmonię

10 M. Świącicki, *Ameryka odkrywa się sama*, „Jazz” 1963, nr 9, cyt. za: P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL: historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 20.

11 Por. P. Zieliński, dz. cyt., s. 23.

numeru. Sam utwór również trudno podejrzewać o antysystemowość. W lekkim, sielankowym tonie opowiada bowiem o radosnym przebiegu procesu twórczego, który przechodzi od nieforemności wstępnego zamysłu, przez „wiosenne” barwy melodii, do lirycznego tekstu piosenki. Trudno się dziwić, że typowe tytuły recenzji filmu Passendorfera to *Nie za „Mocne uderzenie”*¹², *Uderzenie niezbyt mocne*¹³ czy, w najlepszym razie, *W miarę mocne*¹⁴.

2. Tekst: walka miłości z muzyką

Mocne uderzenie to film oparty na motywie *qui pro quo*. Opowiada historię Kuby, peerelowskiego *everymana*, który podczas własnego ślubu zostaje omyłkowo posądzony o rozwiązłość przez Lolę – dziewczynę swojego sobowtóra. Tymczasem Majka, narzeczona bohatera odjeżdża rozgniewana spod urzędu stanu cywilnego, nie chcąc uwierzyć w prawdziwą wersję zdarzeń. Aby dowieść swojej niewinności, Kuba próbuje odnaleźć sprawcę zamieszania, który okazuje się bigbitowym piosenkarzem, Johnnym Tomalą. Kiedy poszukiwania okazują się bezskuteczne, podszywa się pod bliźniaczego muzyka podczas koncertu transmitowanego w telewizji. Niestety, zamiast odzyskać ukochaną, traci ją na rzecz odgrywanej przez siebie postaci. Szczęśliwie na koniec odkrywa w sobie miłość do Loli.

Siłą napędową akcji w *Mocnym uderzeniu* jest właśnie Tomala, piosenkarz kopiujący zachodnie wzorce, a jednocześnie „nieciekawy typ, facet nabierający dziewczyny na prezenty ślubne, oszust matrymonialny”. Wiedzę na temat licznych przywar bigbitowego wokalisty czerpiemy jednak z drugiej ręki, przede wszystkim od porzuconej przez niego dziewczyny. Osobiście Johnny pojawia się dopiero w ostatnim ujęciu filmu, zaś przez większość czasu jest jedynie odgrywany przez Kubę obdarzonego identyczną powierzchownością, ale zupełnie innym usposobieniem.

W ten sposób akcent zostaje przesunięty z rzeczywistych postaw bohatera na oddziaływanie jego scenicznej persony. Podatna na jej wpływ okazuje się przede wszystkim narzeczona głównego bohatera. Początkowo nie może znieść myśli o zdradzie przedmałżeńskiej, z czasem jednak fantazja o donzuanizmie Johnny’ego sta-

12 B. Węsierski, *Nie za „Mocne uderzenie”*, „Express Wieczorny” 1967, nr 75.

13 R. Chaturski, *Uderzenie niezbyt mocne*, „Głos Szczeciński” 1967, nr 77.

14 S. Grzelecki, *W miarę mocne*, „Życie Warszawy” 1967, nr 74.

je się dla niej coraz bardziej ekscytująca. „Dla mnie poligamista to znacznie ciekawszy typ niż taki, który się trzyma jednej spódnicy”, wyznaje na randce z Kubą przebrany za Tomalę, wręczając mu bilecik ze swoim numerem telefonu. Następnego dnia mężczyzna dzwoni do narzeczonej, żeby „założyć jej mowę”, czyli odstraszyć ją wulgarnym słownictwem. Gdy wygłasza obraźliwy tekst odwzorowujący styl prawdziwego Tomali, dialog stopniowo przechodzi w muzykę, która wyraża nieoczekiwany zachwyt adresatki. Dopiero w tej wersji Kuba wydaje się Majce pociągający – jest bowiem „bardziej męski”, a mniej „ciapowaty”. Ostatecznie rozczarowany swoją narzeczoną bohater zakochuje się w Loli, doznawszy miłosego olśnienia dzięki „mocnemu uderzeniu” drewnianą belką z konstrukcji stropu. W efekcie lekką ręką odrzuca podobno wielkie szanse na zostanie sławnym i bogatym, w zamian wybierając małżeństwo z kelnerką o złotym sercu.

Jak twierdzi Altman, w musicalu to „para jest fabułą”¹⁵, a solo z definicji wymaga dopełnienia w romantycznym duecie¹⁶. Tymczasem wśród dziewięciu piosenek wykonywanych w *Mocnym uderzeniu* nie znajdziemy ani jednego duetu wokalnie-tanecznego. Nic w tym jednak dziwnego, skoro muzyka bigbitowa jest tutaj przedmiotem krytyki, zaś miłość filmowych bohaterów staje się tej krytyki najostrzejszym narzędziem. W rezultacie miłość i muzyka stanowią u Passendorfera dwie wykluczające się wartości. Bigbit to sfera wolna od uczucia, a małżeństwo to sfera wolna od bigbitu.

Nie bez powodu pierwszy z utworów wykonywanych przez Kubę opowiada o niewierności. Piosenka nie jest jednak śpiewana przez niego własnym głosem, ale odtwarzana z playbacku. W związku z tym dylemat, czy „może będziesz kochać jeden dzień”, czy „może nawet nie” wcale nie wyraża rzeczywistych odczuć bohatera, stanowiąc raczej przejaw szkodliwej mody zapożyczonej z Zachodu. Jak mówi Paweł z *Wojny domowej*: „piosenki wesołe są niemodne – piosenka, żeby była popularna, musi być smutna, po co mamy się bawić w jakieś głupie sentymenty?”. Niedaleko stąd do rozpoznania, że w Polsce Ludowej niespełnienie jest czymś nieautentycznym, a ludzie są niezadowoleni na własne życzenie (oraz, jak wskazuje film Passendorfera, z obcej ideowo inspiracji). Wkrótce występ Kuby-Johnny’ego zostaje wyemitowany przez telewizję. Majka siedzi nieruchomo, zapatrzona w czarno-biały ekran, który w dwójnasób oddala ją od spełnienia: po pierwsze odciąga uwagę od siedzącego

15 R. Altman, *dz. cyt.*, s. 35.

16 Tamże, s. 35–37.

tuż obok narzeczonego, po drugie zaś – odgradza ją szklaną barierą od wysnionego kochanka.

Pod koniec *Mocnego uderzenia* Lola wykonuje utwór, który zdecydowanie wyróżnia się na tle bigbitowych piosenek. Śpiewany jest w wolnym tempie, na granicy melorecytacji, przy akompaniamencie dyskretnych dźwięków fortepianu¹⁷. Opowiada o miłości bezwarunkowej, dosłownie niemal ślepej:

I co ty w końcu w sobie masz,
 żeby cię za to kochać aż
 po co mi to?
 Pojawił się, nie wiedzieć skąd,
 perkaty nos i włosy blond [...]
 Gdybyś był może wybitnym kimś...
 A tak nikt nie wie, ja też nie,
 za co właściwie kocham cię.

Kuba powtarza za dziewczyną pojedyncze słowa piosenki, ale nie śpiewa, bo śpiewać nie potrafi: to właśnie jego największa zaleta, najbardziej wiarygodna obietnica prawdziwej miłości. Chwilę później milcząca sceneria opustoszałej restauracji zostaje skontrastowana ze zgiełkiem sali koncertowej, która pęka w szwach od nadmiaru fanów. „Mówiłeś kiedyś, że mnie kochasz” – rozbrzmiewają słowa piosenki Skaldów o niepozostawiającym nadziei tytule *Nie pukaj do moich drzwi*. Mimo pesymistycznego przesłania młodzieżowa widownia odpowiada żywiołowym entuzjazmem. Jedyne Kuba i Lola nie ulegają bigbitowi. Ich brawurowa ucieczka przed tłumem skandującym „John-ny To-ma-la! John-ny To-ma-la!” kończy się sukcesem, który wkrótce zostaje przypieczętowany aktem małżeństwa.

Zakończenie

Aby zrozumieć w pełni znaczenie rozwiązań fabularnych zastosowanych przez Passendorfera, niezbędne jest zrozumienie klasycznych konwencji gatunkowych. Strukturalną zasadą musicalu amerykańskiego jest opowieść o uczuciach zakochanych za pośred-

17 Wydaje się, że Lola jest o krok od porzucenia śpiewu na rzecz mowy. W ten sposób odchodzi od wspomnienia o dawnej przygodzie miłosnej w kierunku prawdziwego uczucia.

nictwem numerów wokalnie-tanecznych. Solowe występy ukazujące kobiety i męski punkt widzenia prowadzą do popisowego duetu, który staje się wyidealizowanym obrazem związku między kobietą i mężczyzną, tak jak śpiew stanowi wyidealizowaną formę mowy, a taniec – chodu¹⁸. Życie zostaje w ten sposób uwzniośnione dzięki muzyce wnoszącej w chaotyczny mózół ludzkich poczynąń lekkość i harmonię.

Nic podobnego nie następuje w *Mocnym uderzeniu*. Przeciwnie, ono bowiem miłość – piosence, wchodząc w konflikt nie tylko z konwencją musicalową (gdzie przygotowanie widowiska z reguły jest metaforą docierania się zakochanych, zaś piosenka stanowi najczulsze wyznanie), ale także z wielowiekową tradycją europejską (która wywodzi miłość romantyczną z liryki śpiewanej). Co ciekawe, film Passendorfera jako jedyny był promowany przez peerelowską kinematografię jako musical (jak głoszą oba plakaty Eryka Lipińskiego¹⁹). Czyżby dlatego, że – podważywszy najbardziej elementarne prawo gatunku – desperacko potrzebował obrony swojej taksonomicznej przynależności? Jedno nie podlega dyskusji: twórcom udało się osłabić uderzenie w obu przywołanych w filmie sensach, odebrać atrakcyjność zarówno bigbitowi, jak i ekranowej miłości.

Bibliografia

- R. Altman, *The American Film Musical*, Indianapolis 1987.
R. Chaturski, *Uderzenie niezbyt mocne*, „Głos Szczeciński” 1967, nr 77.
W. Godzic, *Widz w świecie musicalu* [w:] *Kino gatunków*, red. A. Helman, Kraków 1991.
S. Grzelecki, *W miarę mocne*, „Życie Warszawy” 1967, nr 74.
Hiv. [Roman Zimand], *Kogo z kim ożenić*, „Argumenty” 1967, nr 4.
Obserwator, *Koło, kółko graniaste*, „Kierunki” 1966 nr 38.
B. Węsierski, *Nie za „Mocne uderzenie”*, „Express Wieczorny” 1967, nr 75.
P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL: historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.
„GaPla”: *Galeria Plakatu Filmowego*, <http://gapla.fn.org.pl/plakat/3221/mocne-uderzenie.html?typ=tytul&q=mocne+uderzenie&sort=alfabetycznie&page=1> [data dostępu: 20.11.2014].

18 Por. R. Altman, *dz. cyt.*, s. 35–37.

19 „GaPla”: *Galeria Plakatu Filmowego*, <http://gapla.fn.org.pl/plakat/3221/mocne-uderzenie.html?typ=tytul&q=mocne+uderzenie&sort=alfabetycznie&page=1> [data dostępu: 20.11.2014].

Filmografia

Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy, reż. M. Jahoda, J. Rzeszewski, 1978.

Lata dwudzieste, lata trzydzieste, reż. J. Rzeszewski, 1984.

Mocne uderzenie, reż. J. Passendorfer, 1966.

Przygoda z piosenką, reż. S. Bareja, 1968.

Rejs, reż. M. Piwowski, 1970.

Abstrakt

W moim artykule analizuję *Mocne uderzenie* Jerzego Passendorfera, jedyny powstały w PRL musical filmowy (czy raczej „muzykol”, jak brzmi spolszczona nazwa gatunku), który ukazuje polski show-business tamtych czasów. Podczas analizy biorę pod uwagę dwa podstawowe konteksty: z jednej strony są to inne filmy należące do polskiej odmiany gatunku, z drugiej zaś – wzorcowy model amerykański. Odwołując się do wpływowej teorii Ricka Altmana, interpretuję film Passendorfera jako głęboko autotematyczny, a jego niespójności i niedociągnięcia traktuję jako symptomy pozwalające odstąpić mechanizmy polskiej kultury popularnej lat sześćdziesiątych.

Słowa kluczowe: musical, muzykol, Rick Altman, Jerzy Passendorfer, bigbił, rozrywka, show-biznes, kultura masowa PRL

Battle between love and music. On not so Big Beat by Jerzy Passendorfer

This paper is an attempt to analyze *Mocne uderzenie* by Jerzy Passendorfer, the only film musical (or rather „muzykol”, which is a polonized version of the name) made in People's Republic of Poland which presents Polish show-business of the time. There are two major contexts of the analysis: other local realizations of the genre on the one hand, and model of the typical American film musical on the other. Referring to the influential theory by Rick Altman, I interpret Passendorfer's movie as deeply autothematic and treat its inconsistencies and weaknesses as symptoms which reveal mechanisms of Polish popular culture of the sixties.

Keywords: musical, muzykol, Rick Altman, Jerzy Passendorfer, big beat, entertainment, mass culture in People's Republic of Poland

Piotr Fortuna – doktorant w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej Instytutu Kultury Polskiej UW, absolwent filozofii i kulturoznawstwa w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UW. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat kina gatunków w PRL.