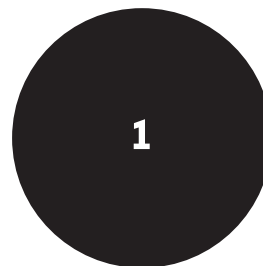




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Obiecanki-wycinanki, czyli "Ty i Ja" jako katalog rzeczy niespełnionych

autorka:

Iwona Kurz

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 1 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/14/19>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Obiecanki-wycinanki, czyli „Ty i Ja” jako katalog rzeczy niespełnionych

Polskie lata 60. wydają się z dzisiejszej perspektywy jakoś szlachetne. Spleen pięknych dwudziestoletnich na fotosach z *Niewinnych czarodziejów* Wajdy (1961) lub z planu *Noża w wodzie* Polańskiego (1960) był zrozumiały. Jazz był *cool*, a kociaki *hot*¹, jednak świat zbudowany na gruzach drugiej wojny światowej i stalinizmu nakazywał dystans do wielkich (wszelkich) zaangażowań, a na dodatek dzielił się na dwie nierówne połowy: jedną nie do życia, drugą nie do wytrzymania. Autor tego geopolitycznego rozpoznania, Marek Hłasko, przebywał już wówczas na emigracji w części drugiej. Słusznie zatem Antoni Libera akcję swojej nostalgicznej *Madame* umieścił w 1966 roku – dekadę później bohaterka powieści nie mogłaby robić tak niezwykłego wrażenia, nawet gdyby „chodziła elegancko ubrana, wyłącznie w garderobie produkcji zachodniej (to się widziało od razu), miała wypielegnowane ręce, zdobione gustowną biżuterią, i bił od niej odurzający zapach dobrych, francuskich perfum”². Dekadę później i tło było inne, i inaczej formułowane pragnienia; jasne też się stało, że tęsknota do Zachodu nie dotyczyła jedynie Picassa i Antonioniego, lecz również bananów, majtek i Johnny’ego Walkera (wśród łupów przewożonych z zagranicy przez bohaterki *Rewizji osobistej* Kostenki i Leszczyńskiego [1972] znajduje się między innymi zapalniczka, Chesterfieldy oraz talia kart ze zdjęciami nagich kobiet).

Stosunek do posiadania i do rzeczy wartych posiadania, wcale nie taki prosty w polskiej kulturze – by wspomnieć szlacheckie upodobanie do potlacz i inteligenczką niechęć do tego, co materialne – bardzo się skomplikował w okolicznościach państwa socjalistycznego. Mieścił się gdzieś między aspiracjami a resentymentem, co ładnie ilustrują dwie historie filmowe. W *Jak być kochaną* Hasa (1963) bohaterka, po raz pierwszy lecąca do Paryża („zeszłoroczny czarny płaszczyk, rękawiczki-azur, torba z nadłamanym zapięciem”³), dziwi się, że sąsiad w samolocie zwraca się do niej po francusku, choć zna polski – „Nie rozpoznał mojej



„Piękni dwudziesto-, trzydziestoletni:
Andrzej Trzaskowski, Henryk Kurek,
Krzysztof Komeda, Andrzej
Wojciechowski, Roman Polański,
Tadeusz Łomnicki, Jan Zylber, trzepak i
skuter. *Niewinni czarodzieje*, reż.
Andrzej Wajda (1961)

torebki z Cedetu, to znaczy, że krótko był w Polsce”. Kilka lat później pisano z kolei po premierze *Wszystko na sprzedaż* Wajdy (1969) o „Elżbiecie”, którą grała i którą po części była, zgodnie z konwencją tego filmu, Elżbieta Czyżewska, że „haleczka różowa, którą nosi Czyżewska też zdaje się nie pochodzi z CDTu. Co odpowiada prawdzie”⁴. Aktorka mieszkała już wówczas za granicą; zdecydowała się na wyjazd z mężem-obcokrajowcem i „wybrała wolność”, która w tym sformułowaniu ówczesnej nowomowy (jak nazwał język dyskursu publicznego PRL Michał Głowiński⁵) traciła pozytywne konotacje, stawiała się wolnością z przekazem, parawolnością, była wolnościopodobna niczym wyroby czekoladopodobne w Polsce lat 80. Nagonka na Czyżewską, której metonimią jest atak na zagraniczną halkę, będąca częścią antysemickiej i antyinteligentkiej kampanii końca lat 60., zamyka Gomułkowską „małą stabilizację” – niekoniecznie tak szlachetną, jak wyglądałoby to z nostalgizującego punktu widzenia. Nie tylko dlatego, że zakończyła się w rytmie pałowania w Warszawie i strzałów na Wybrzeżu.

W przyjętej tu perspektywie – konsumpcji i problemów z nią związanych – trzeba pamiętać o tym, że strajki stoczniowców wybuchły po ogłoszeniu podwyżek 12 grudnia 1970 roku: ceny żywności wzrosły o kilkanaście do czterdziestu procent, potaniały żyłетки, zapalniczki i rajstopy („Niski jest u nas poziom spożycia dzianin i wyrobów pończoszniczych”, biadoliło Biuro Polityczne⁶). Rajstopy miały zatem być dla wszystkich, jedzenie najwyraźniej niekoniecznie – dla kogo miało być „Ty i Ja”? To pytanie, choć zadane w stylu, który może przypominać wypowiedzi Biura Politycznego, ma w intencji dotyczyć miejsca rzeczy w peerelowskim świecie, a ściślej w latach 60., z grubsza, bo oczywiście nie było jednej PRL – ani w czasie, ani w przestrzeni (zwykle mówimy o Warszawie).

Miesięcznik „Ty i Ja” – „najlepiej zaprojektowana gazeta w historii Polski”⁷ – zrodził się w 1959 roku jako dziecko nowego otwarcia na kulturę zachodnią, wynikającego z odwilży politycznej. Pomysłodawcami pisma byli Teresa Kuczyńska i Roman Juryś, a pierwszym redaktorem artystycznym Roman Cieślewicz, na chwilę przed swoimi sukcesami w Paryżu (gdzie będzie między innymi szefował „Elle”). Pierwszy numer pisma ukazał się w maju 1960 roku, ostatni – w grudniu 1973. Jak twierdzi Teresa Kuczyńska, tytuł zlikwidowano, ponieważ budził niepotrzebne tęsknoty⁸.



Dziewczyna w typie „kociaka”:
Krystyna Stypułkowska (Pelagia)
Niewinni czarodzieje, reż. Andrzej
Wajda (1961)

Wyjaśnienie to budzi jednak pewne wątpliwości. Co to znaczy „tęsknoty niepotrzebne” (jakie byłyby „potrzebne”)? Dlaczego „tęsknoty” te miałyby być akceptowalne na początku lat 60., lecz nie do przyjęcia dziesięć lat później? Można przyjąć, że pismo pojawiło się w dobrym, odwilżowym momencie, choć na przełomie lat 50. i 60. różne furtki raczej już domykano niż otwierano szerzej. Przetrwało jednak całą dekadę Gomułkowską, powszechnie uznawaną za „siermiężną”, ubogą, w której proponowano konsumpcję na miarę potrzeb, tyle że definiowanych statystycznie, a zamknięte zostało na początku Gierkowskiej *prosperity*.

Jednym z wymiarów „małej stabilizacji” było właśnie podejście statystyczne: wskaźniki spożycia, owszem, rosły, ale obywatele mogli mieć niewiele i nie wszyscy. Statystyki obśmiewał swoisty chór pojawiający się regularnie w *Małżeństwie z rozsądku*⁹: „Czy Pan z łosiosa futra ma? [sic!] / Czy Pan jest goły jak ta mysz? / To całkiem nie ma znaczenia / [...] kiedy ogólnie nie jest źle / i statystycznie żyje się fest, to wszystko wspólna własność jest”. Nie tylko zatem statystyki zacierały indywidualny charakter rzeczy, ale także pojęcie „wspólnej własności” stosowane szeroko wobec wszystkiego – przestrzeni publicznej, znajdujących się w niej obiektów oraz wielu innych rzeczy, które w innych warunkach nazwane zostałyby prywatnymi. Z czasem określenie to zaczęło być traktowane jako alibi dla obywateli: skoro wspólne, to albo niczyje (nie wymagające troski), albo także moje (nadające się do zawłaszczania). Upaństwowienie wszystkiego prowadziło paradoksalnie do swoistej prywatyzacji.

Jej historia zaczyna się zaraz po wojnie, a nawet jeszcze podczas niej: od pokątnego, nielegalnego handlu na szeroką skalę, ale też od szabru, od brania w posiadanie rzeczy pozostawionych, porzuconych, od przejmowania „mienia” żydowskiego, a potem niemieckiego, od grabieży zrujnowanych domów, od wchodzenia w nie swoje buty i jedzenia nie swoimi sztuczkami. W wojennej i powojennej Polsce nieruchomości stają się ruchome, a „ruchomości” naprawdę płynne. Tymczasem kiedy w latach 1954–1956 Roland Barthes publikował w „Les Lettres Nouvelles” swoje artykuły, potem wydane zbiorczo jako *Mitologie* (1957)¹⁰, to



Małżeństwo z rozsądku, reż.
Stanisława Bareja (1966)

pisał je w kulturze, w której możliwe było oparcie stabilności znaku na rzeczy – dokładnie odwrotnie niż w Polsce. Był to zapewne jeden z powodów, dla których książkę tę czytano u nas raczej jako propozycję metodologiczną, a nie krytyczną (innym była niecenzuralność – z warszawskiej perspektywy – części analiz Barthes’a).

Jednocześnie w Wielkiej Brytanii rodzi się pop art, na nowo – po Duchampie – wprowadzający rzeczy w pole zainteresowania sztuki, przede wszystkim jednak w efekcie uznania znaczenia ich towarowej reprezentacji w obiegu kultury. Parodia, ironia jako popartowskie strategie służyły przekraczaniu modelu modernistycznego, który ciągle był wyznacznikiem aspiracji w kontekście polskim – kształtując wyobrażenia o nowoczesnym życiu oraz sztuce nowoczesnej, także użytkowej. Odwoływanie się masowej reprodukcji rzeczy i ich znaków, do symbolicznego systemu kultury popularnej odbywało się tam w kontekście powszechnej dostępności i estetycznej nad-widzialności rzeczy przemienionych w znaki. Jak pisał Richard Hamilton w swojej definicji pop artu z 1957 roku:

„Pop-art jest –
popularny (zaprojektowany dla masowego odbioru)
przejściowy (rozprzestrzeniający się w szybkim czasie)
podlegający zużyciu (łatwo zapomniany)
tani
produkowany masowo
młodzieżowy (lubiany przez młodzież)
dowcipny
seksualny
oparty na sztuczkach
urzekający
przynoszący wielki dochód”¹¹.

W polskim kontekście niemal żaden z tych przymiotników nie znajdował zastosowania. Rzeczy nie tylko nie były popularne, tanie i przynoszące dochód, ale nawet niekoniecznie podlegały zużyciu, często tworząc raczej „wystawkę” w domu,



Haleczka „niepolska”: Elżbieta
Czyżewska (Elżbieta). *Wszystko na
sprzedaż*, reż. Andrzej Wajda (1969)

niż będąc używane. Piramidy z gomółek sera żółtego typu gouda oraz puszek z koncentratem pomidorowym z wdziękiem wypełniały „witryny” i inne sceny sklepów. Wyraźnie nie były to towary do spożycia, sięgnięcie po nie groziło katastrofą (towary sypiące się na ziemię...), a sposób ich prezentacji dowodził, że nadal mamy do czynienia z prymatem soc-produkcji nad konsumpcją.

Nożyczki grafika w magazynie „Ty i Ja”, wycinającego i odfotografującego „cudze” zdjęcia z zachodnich żurnali, a następnie sumiennie wyklejającego puste miejsca w katalogu posiadania, pozwalały na konstrukcję pewnego marzenia. Nie był to gest przetworzenia, ale właśnie przeklejenia, który uruchamiał inne, nowe sensy ze względu na nowy kontekst, ale pierwotnie znaczył „nowocześnie” i „zachodnio” – bezkrytycznie, z zachwytem. Ten wtórny obraz rzeczy, obraz obrazu miał dawać pozór ich istnienia. Kolaż Hamiltona *Co właściwie sprawia, że dzisiejsze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające* (1956) wykorzystywał nożyczki do pokazania zagęszczenia rzeczy przemienionych już w znaki, gotowe do dalszego przetworzenia, do uruchomienia gry sensów.



Okładka „Ty i Ja” 1968, nr 2. Rys.
Roman Cieślewicz

W Polsce natomiast była to nadwidzialność rzeczy, wynikająca właśnie ze szczególnego statusu przedmiotów, a nie marki – swoista semiotyka bez znaku.

Reklamy zachęcały do kupowania za pośrednictwem systemu ORS (Obsługa Ratalnej Sprzedaży), wołając o „telewizor” czy „pralkę elektryczną” w każdym domu. Nie tyle była to zatem reklama konkretnych towarów, ile pewnego wyobrażenia na temat tego, co jest wyznacznikiem nowoczesnego wyposażenia mieszkania. Jednocześnie jednak nawet te aspiracje blokowane były przez niewydolną produkcję z jednej strony, a z drugiej – przez biedę społeczeństwa (z grubsza na przykład telewizor kosztował w latach 60. 2,5 przeciętnej pensji). Autorzy Studenckiego Teatru Satyryków, którzy na co dzień pytali raczej o kwestie nadbudowy, nie stronili też od wątpliwości związanych z bazą. W spektaklu *30 milionów* (1962) śpiewano: „Trzydzieści milionów! Milionów trzydzieści! [...] / A każdy z nas chciałby coś wypić, coś zjeść / i chciałby też mieć swój odkurzacz! [...] / Lecz kto nam napełni, lecz kto nam wypieści / trzydzieści milionów portfeli!”.

W cztery lata późniejszym, wspomnianym już, *Małżeństwie z rozsądku* meble do kupienia w systemie ratałnym ośpiewuje para narzeczonych (Daniel Olbrychski i Elżbieta Czyżewska). W nieco absurdalnym tańcu przeprowadzają oni słowami Agnieszki Osieckiej pewien wywód ekonomiczny, który z jednej strony wskazuje na zalety współczesnej im sytuacji – nowego wzornictwa („mebelek – tani, prosty, funkcjonalny”) i dostępności finansowej („Dziś bardzo się zmienił świat, bo mamy już system rat”), z drugiej przeprowadza pewną krytykę konsumpcjonizmu („uważaj, żeby nas nie zjadły rzeczy”). Młodzi dośpiewują jednak, że „te rzeczy się rozlecą”, a na koniec tanecznego numeru niezbyt uprzejmy sprzedawca (jakby rodem z „późnego” Barei), zwróci uwagę, że to tylko ekspozycja.

„Ekspozycja” – zarówno publiczna, jak i prywatna, w rodzaju półki z butelkami po alkoholach zagranicznych lub słomianej maty obwieszanej opakowaniami po czekoladkach – oraz „prototyp” to dwie podstawowe formy istnienia wytworów polskiej nowoczesności w latach 60. Wyraża się w tych pojęciach powierzchowny i aspiracyjny charakter polskiej modernizacji („chcemy być nowocześni”, zgodnie z tytułem wystawy w Muzeum Narodowym w 2011 roku¹²); te dwie cechy charakteryzują oczywiście każdy ruch modernizacyjny, chodzi jednak o to, że w polskich warunkach bardzo często tylko do nich ten ruch się sprowadzał. Ich antytezą, ale też swoistą kontynuacją na poziomie praktyk w kolejnej dekadzie, stanie się „opakowanie zastępcze” i „bubel”. Synteza okazała się mieszaniną wybuchową – i to temat na inny artykuł.

Leopold Tyrmand ironicznie opisał „cywilizację” komunizmu, ale też przedstawił jej swoistą etnografię, zgodną z powyższym opisem, w *Życiu towarzyskim i uczuciowym*, pisanym na podstawie badań terenowych w pierwszej połowie lat 60. Ich wyniki zamknięte w formule powieści z kluczem okazały się nie do przyjęcia i wydawnictwo nie zdecydowało się na publikację książki. Przyspieszyło to decyzję autora o emigracji w 1965 roku. Mikołaj Plank, główny bohater, po części stylizowany na Marka Hłaskę, po części na samego Tyrmanda, jest nosicielem etosu pokolenia wojennego, rzecz jasna, już jedynie w jego wymiarze estetycznym. Podkreśla to jego strój, na dodatek niestosowny do sytuacji: „Oczywiście, nie był odpowiednio ubrany do wizyt w restauracjach, miał na sobie starą wiatrówkę z UNRR-y, a raczej *battle-dress* amerykański z ciemnozielonego drelichu, pod nim żołnierską koszulkę khaki, oraz stare, welwetowe spodnie”¹³.

Plank jest postacią peryferyjną w opisywanym przez Tyrmanda systemie, kimś w rodzaju wolnego elektronu, kto nagle z systemu zniknie, wciągnięty przez inną konstelację – jak wcześniej Hłasko, a potem Tyrmand.

Pozostali bohaterowie wpisują się w czytelny podział estetyczny, obejmujący wszystkie sfery funkcjonowania rzeczy: ubrania, lokale gastronomiczne, samochody, wnętrza mieszkań – na ich tle pisarz kreśli portret społeczeństwa bez więzi i bez etyki, za to ze

zróżnicowanym dostępem do towarów i usług. I tak, po

jednej stronie mamy: welwetowe spodnie, czarny sweter, spodnie z ciemnej flaneli, marynarkę w podłużne paski na wzór grubo plecionych postronków, krawat z ostrowłosej wełny, buty czarne, bardzo wąskie, o płasko modelowanych szpicach, sztywne halki, na których wznosi się krótka, rozszerzająca się do dołu spódnica, wysoko modelowany biust, na głowie dopracowany nieład, wąskie, prostokątne okulary („znaki intelektualnego automobilizmu”¹⁴), londyńską cynobrową kamizelkę ze złotymi guzikami, garnitur w cieniutkie prążki i włoski kołnierzyk, włosy krótko przycięte – jak francuscy egzystencjaliści z ekranu, kolorowe koszule, drelchowe spodnie, sztruksowe spodnie, skórzaną kurtkę, płaszcz z czerwonej skóry, sweter z mohairu. Po drugiej natomiast królują: przepocona popelina, brody łopatki, cienkie szmaciane garnitury, ceglaste pulowery i smokingowe muszki, kolczyki prababek z szafirem lub koralikiem, odstawiony mały palec, wąziutkie spodnie z cajgu, fanfan, koszula w pikasy. Może nie jest tak bardzo dziwne, że druga strona tego przeciwstawienia, bardziej lokalna, ma też ściślejszy związek z Pragą (warszawską).

Przyjemności gastronomiczne przynoszą tu, lub może wzmacniają, ciężar doznań egzystencjalnych: „siedzieli Polacy i pili wódkę lub piwo, zakąszali flakami, żeberkami wieprzowymi, nóżkami w galarecie lub – w przypiływie prostracji i zwątpienia – zeszłorocznym kwaszonym ogórkiem” albo „kotlety schabowe z frytkami, zrazy zawijane z kaszą, sznycle cielęce z jajkiem unurzane w zawieszistej marchewce lub kielbasę z kapustą; wszystko o wiele za tłuste, gniotące wnętrzności jak nieodstępna troska, sycące ciężarem, a nie zaspokojeniem potrzeb”¹⁵. Byt stawał się lekki dopiero po kosztownej wyprawie na Polną.

Polskie (warszawskie) społeczeństwo u Tyrmanda to zarazem jedno plemię, i liczne plemiona – pozbawione już wiary w ideologię, lecz pragnące posiadać. Dla pisarza



Płaszcz, zapewne z CeDeTu: Barbara Krafftówna. *Jak być kochaną*, reż. Wojciech Jerzy Has (1963)

rzeczy, także te drobne, codziennego użytku, nie tylko świadczą o poziomie rozwoju cywilizacyjnego, lecz także o „jakości życia” (choć chyba nie używał tego określenia). Określenie to, dziś spopoliciale, jako nową zasadę wprowadzi Raoul Vaneigem w *Rewolucji życia codziennego*¹⁶, wydanej w listopadzie 1967 roku i wprowadzonej na chwilę w życie w maju 1968 roku. Z polskiej perspektywy jednak nie rewolucje były ciekawe, ale właśnie to, co niezmiennie – to, co obiecywały „francuskie żurnale”.



Kredyty z PKO i Ewa Szykulska, Ewa Pielach, Regina Regulaska. *Dziewczyny do wzięcia*, reż. Janusz Kondratiuk (1972)

Jak pisał Vaneigem, „*homo consomator* kupuje litrową butelkę whisky i otrzymuje gratis towarzyszące jej kłamstwo. Człowiek komunistyczny kupuje ideologię, a w nagrodę otrzymuje flaszkę gorzały”¹⁷. Dla niego była to różnica subtelna, świadcząca o wspólnym kursie reżimów opartych na gospodarce produkcyjnej („sowieckich”) i na gospodarce konsumpcyjnej („kapitalistycznych”). W jakiejś mierze ten kurs się wyrównał wraz z odwilżą polityczną, w efekcie której doszło między innymi do otwarcia w Moskwie w 1959 roku Amerykańskiej Wystawy Narodowej. Zwiedzając ją, wraz z Richardem Nixonem, wówczas wiceprezydentem USA, Nikita Chruszczow wdał się w spór, który zaowocował rodzajem wyzwania: u nas (w ZSRR, ale i w całym bloku pod sowieckimi wpływami) będzie tak, jak u was albo i lepiej („Pomachamy wam, kiedy będziemy was zostawiać w tyle” miał powiedzieć I sekretarz KPZR). Zaczynała sprawdzać się przepowiednia z satyrycznego felietonu Davida Riesmana *Wojna nylonowa* (1951), że zimną wojnę wygrają odkurzacze i zakłady kosmetyczne, a nie czołgi i szpiegry¹⁸. Chodziło też jednak o to, by za cenę ideologii, a może mimo ideologii, otrzymać coś ładnego.

W polskim kontekście różnicę w skali i jakości konsumpcji – oraz ograniczenia wyobraźni konsumpcyjnej – demonstruje zestawienie dwu filmów: *Rewizji osobistej* (reż. Andrzej Kostenko, Witold Leszczyński) i *Dziewczyny do wzięcia* (reż. Janusz Kondratiuk). Oba powstały w 1972 roku, rok później pierwszy otrzymał nagrodę „Skiste Grono” dla najgorszego filmu Lubuskiego Lata Filmowego, a drugie „Złotego Jantara” dla najlepszego filmu telewizyjnego. Jeśli uznać, że nagrody te wynikają



Rewizja osobista, reż. Andrzej Kostenko, Witold Leszczyński (1972)

nie tylko, a może nawet nie przede wszystkim, z jakości roboty filmowej, to rzeczona różnica okazuje się nie tak subtelna. *Rewizja osobista* pokazywała zachodni nadmiar i luksus, jej bohaterki przewoziły z Zachodu przez granicę samochód wypełniony dobrami, a w narrację wplecione zostały reklamy („dzięki uprzejmości Ambasady Francuskiej”), by następnie nadać ton estetyczny całości zdjęć. W wystroju zagranicznym ukazywała się tam jednak dusza polska, resentymentalna i zboląta po porażkach wojennych i załamaniach wielkich narracji. W filmie Kondratiuka na prząsłym tle podziw budziła lodówka, co prawda niewłęczona, i butelka po alkoholu zagranicznym. Nie bez czaru pozostawała też błyszcząca marynarka obrotnego kelnera. Raz jeszcze – rzeczy w PRL były wyraźnie dużo bardziej do pokazywania niż do używania.

Zdaniem Georges’a Pereca, „szczęście jest możliwe tylko w społeczeństwie nowoczesnym – i zarazem nie jest możliwe”¹⁹. Rzeczywistość tzw. krajów rozwiniętych wszystko obiecuje, ale nie wszystko dostarcza – podobnie jak akumulacja, również szczęście jest procesem, który nigdy nie osiąga kresu spełnienia i zawsze budzi nowe pragnienia. Status rzeczy w PRL pozwalał jednak na radość z nich, paradoksalną radość bez użycia. Rzecz, „zachodnia”, „markowa”, stawała się fetyszem niemal w klinicznym sensie – zakrywała brak i pozwalała na moment bawić się bezpiecznym substytutem, iluzoryczną gwarancją pełni. Jeśli współczesna Perecowi Francja była „wiecznym pragnieniem”, to ówczesna Polska raczej snem, z którego trzeba było się boleśnie budzić.



Krem sułtański: Ewa Szykuńska, Ewa Pielach, Regina Regulska, Jan Stawarz, Jan Mateusz Nowakowski. *Dziewczyny do wzięcia*, reż. Janusz Kondratiuk (1972)

Problem w tym – i tu może kryje się przyczyna zamknięcia „Ty i Ja” – że w propagandzie lat 70. już nie chcieliśmy być, lecz byliśmy nowocześni. Sen się skończył, zaczęła się jawa. Nowoczesny rolnik (*Nie ma mocnych*), inżynier Karwowski (*40-latek*), porucznik Borewicz (*07, zgłoś się*) nie musieli do niczego aspirować (chyba że – w zupełnie inną stronę – do portretu przodka). W polskiej telewizji była ABBA, w polskich sklepach coca-cola lub pepsi-cola (zależnie od województwa), a polski katalog wódczany na eksport sławił walory smakowe drinków z polskich wódek (doradzając: „Never use the same ice – twice”). Żurnale zatem także musiały być polskie, by po polsku definiować marzenia i sny.

Przypisy

- 1 Choć nie wiem, czy jest to zgodne z McLuhanowskim podziałem na media zimne i gorące. Przełomowe *Understanding Media. The Exstensions of Man* Marshalla McLuhana – w których środki przekazu odzyskiwały między innymi swój rzeczowy charakter – ukazały się po raz pierwszy w 1964 roku.
- 2 Antoni Libera, *Madame*, Znak, Kraków 1998, s. 44.
- 3 Kazimierz Brandys, *Jak być kochaną i inne opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 58, nast. cytat s. 60.
- 4 Zygmunt Kałuziński, *Rozterki artystów*, „Polityka” 1969, nr 4.
- 5 Por. Michał Głowiński, *Nowomowa po polsku*, PEN, Warszawa 1990.
- 6 Cyt. za: Włodzimierz Kalicki, *12 XII 1970: Rajstopy dla wszystkich*, z cyklu „Zdarzyło się dzisiaj”, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 12 grudnia 2002 roku, s. 4.
- 7 Por. opinia Marcina Wichy na blogu poświęconym „projektowaniu graficznemu i społeczeństwu”, <http://7410z.blogspot.com/2009/04/wielkanoc-z-ty-i-ja.html>, data dostępu 20 grudnia 2012.
- 8 Zob. Teresa Kuczyńska, *Pragnienie rzeczy (rozmawia Klara Czerniewska)*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 84, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3649-pragnienie-rzeczy.html>, data dostępu 20 grudnia 2012.
- 9 Reż. Stanisław Bareja, 1966.
- 10 Pierwsze wydanie polskie jako *Mit i znak*, wyb. i przekład J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970. Wydanie bez cenzury: *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- 11 Richard Hamilton, *Commentary* w katalogu wystawy w Tate Gallery, London 1970, cyt. za: Urszula Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 126–127.
- 12 „Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum

Narodowego w Warszawie" (Warszawa, 4 lutego–17 kwietnia 2011), kuratorki Anna Maga, Anna Frąckiewicz, Anna Demska.

13 Leopold Tyrmand, *Życie towarzyskie i uczuciowe*, Czytelnik, Warszawa 1990 (1961–1964), s. 41.

14 Ibidem, s. 117.

15 Ibidem, s. 46, poprzedni cyt. s. 46.

16 Raoul Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, przeł. M. Kwaterko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

17 Ibidem, s. 66.

18 Cyt. za: David Riesman, *The Nylon War*, w: idem, *Abundance for What*, Transaction Publishers, New Brunswick 1993, s. 67.

19 Marcel Benabou, Bruno Marcenac, *Georges Perec Owns Up: An Interview*, „Review of Contemporary Fiction”, 1965, December, „George Perec Issue”, s. 25.



Ten utwór jest dostępny na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Unported.