

Przystanek historia

<https://przystanekhistoria.pl/pa2/teksty/34615,Terapia-smiechowa-Serial-Barei-i-jego-tajemnice.html>



WYWIAD

Terapia śmiechowa. Serial Barei i jego tajemnice

OKRES HISTORYCZNY

(1980-1990) Epoka Solidarności

Autor: JANUSZ PŁOŃSKI, KAROLINA WICHOWSKA
06.03.2019

Cenzorka nie wychwyciła aluzji o Katyniu, nie skojarzyła opowieści Majewskiego z drugoobiegową relacją uciekiniera stamtąd – mówi Janusz

Płoński, współscenarzysta serialu „Alternatywy 4”, w rozmowie z Karoliną Wichowską

Dlaczego akurat „Alternatywy”?

Trzeci odcinek otwiera scena w Radzie Narodowej. Radni mają nadać nazwy nowym ulicom na osiedlu. Przewodniczący zgłasza kandydaturę jakiegoś porucznika Kazubka. Wszyscy grzecznie podnoszą ręce, ale ktoś dociekliwy pyta, kto to był. Przewodniczący nie wie, a sekretarka podpowiada, że Kazubek odznaczył się przy budowaniu zrębów i kładzeniu podwalin. Przewodniczący na to: „Odznaczył się i zginął...”. Okazuje się jednak, że nie zginął, tylko pracował na Koszykowej. Ale nie w bibliotece, jak przypuszcza któryś z radnych, tylko – jak po chwili prostuje inny – przenieśli go potem na Rakowiecką. Wtedy ta aluzja była zrozumiała niemal dla każdego: Kazubek pracował w Ministerstwie Bezpieczeństwa Publicznego, a potem w Służbie Bezpieczeństwa. Jeden z radnych rzuca kontrpropozycję patrona ulicy: marszałka Piłsudskiego. Przewodniczący sprytnie oddał tę kandydaturę, zapowiadając, że Piłsudski dostanie jakąś większą arterię, a nie małą, osiedlową uliczkę. Ktoś wreszcie rzuca bezradnie: „Musi być jakaś alternatywa!” – i zebrani uznają, że „Alternatywy” to całkiem przyjemna nazwa.

Ale najpierw to Panowie - Pan, Maciej Rybiński i Stanisław Bareja - wymyślili taką nazwę, a zarazem tytuł.

Maciek i ja napisaliśmy na dwóch, trzech kartkach historyjkę zatytułowaną „Nasz dom” i posłaliśmy ją do telewizji. Nikt się do nas nie odezwał. Ale po dwóch latach zmienił się szef redakcji filmowej i znalazł to gdzieś w szufladzie. Odszukał nas, podpisaliśmy umowę i z ogromną radością zaczęliśmy pisać scenariusz „Naszego domu”, bo wciąż tak brzmiał tytuł. Telewizja zaproponowała nam współpracę ze Stanisławem Janickim, ale nie podjęliśmy jej, bo chociaż to wielki reżyser, to jednak bez właściwego poczucia humoru. A myśmy chcieli nakręcić komedię. Ostatecznie – jak wiadomo – reżyserii podjął się Staszek Bareja. Rozpoczęliśmy produkcję i od razu doszło do zmiany tytułu. Jednak nie na „Alternatywy 4”, lecz na „Stanisław Anioł”. Obowiązywało bowiem wtedy rozporządzenie premiera Piotra Jaroszewicza, zgodnie z którym nie wolno było zamawiać na potrzeby przedsiębiorstw rozmaitych rzeczy: a to spinaczy, a to papieru. A przecież w filmie potrzebne są rekwizyty. Dlatego, żeby ominąć to rozporządzenie, faktury wystawiano na nazwisko Stanisław Anioł, ul. Woronicza 17. Ale „Stanisław Anioł” to nie był dobry tytuł i stąd wystrzeliło „Alternatywy 4”. Nie pamiętam, który z nas to wymyślił, bo bywało, że siadaliśmy we trzech i urządaliśmy burzę mózgów. W każdym razie chcieliśmy, żeby tytuł był trochę „od czapy”. Kiedy padło słowo *Alternatywy*, zachowaliśmy się tak, jak ten nasz bohater – O! Jaki sympatyczny tytuł, jaka sympatyczna nazwa! – i tak już zostało.

Sądzę, że ten przekrój społeczeństwa udało nam się całkiem niezłe odzwierciedlić. Gdybym miał jednym słowem określić, o czym jest ten serial, powiedziałbym, że o mechanizmach sprawowania władzy: jak taką społecznością można rządzić, czym ją straszyć i jak nią manipulować.

Ten „od czapy” adres umieścili Panowie w młodej, wciąż wówczas będącej w budowie dzielnicy Warszawy - na Ursynowie. Dlaczego akurat tam?

Od samego początku mieliśmy pomysł, żeby w jednym bloku ulokować reprezentację polskiego społeczeństwa. Nie było w innych dzielnicach Warszawy domów, w którym mieszkałoby tylu różnorodnych lokatorów. Chcieliśmy też pokazać problemy mieszkaniowe, to, że na swoje „M” czekało się wiele lat. Wyprowadzka na Ursynów dla wielu ludzi była jak wygnanie, choćby dla rodziny Balcerków, których przesiedlono tam z Targówka. Zresztą faktycznie, Ursynów był wtedy właściwie wiochą – poza powstającymi blokami nie było tam nic, ani sklepów, ani porządnych dróg; zaraz obok – Las Kabacki. W tak księżycowym krajobrazie mogliśmy sobie skompletować zestaw lokatorów według naszego klucza: jeden z eksmisji, drugi – bo czekał wiele lat w kolejce w spółdzielni, trzeci – profesor opozycjonista, któremu władze chciały założyć podstuch, i tak dalej. Sądzę, że ten przekrój społeczeństwa udało nam się całkiem niezłe odzwierciedlić. Gdybym miał jednym słowem określić, o czym jest ten serial, powiedziałbym, że o mechanizmach sprawowania władzy: jak taką społecznością można rządzić, czym ją straszyć i jak nią manipulować.

Często się mówi, że „Alternatywy 4”, podobnie jak wiele innych filmów Barei, to tak naprawdę dokument o życiu codziennym w PRL.

Tu dochodzimy do tego, gdzie się kończy rzeczywistość, a zaczyna legenda. Faktycznie, wielu rodziców pokazuje dzieciakom „Alternatywy” i mówi „Nie śmiej się, bo tak było naprawdę”. A to przecież nie całkiem tak, bo pokazana w naszym serialu rzeczywistość jest bardzo wyselekcjonowana. Ta selekcja daje efekt bardzo komiczny i absurdalny zarazem. Ludzie lubią traktować nasz serial jako dokument, bo to jest takie osvajanie tego „demon”, który rządził Polską przez 45 lat. Dzięki temu ów „demon” przestaje być straszny, a okazuje się śmieszny – i to jest wspaniały skutek terapeutyczny. Bo rzeczywistość PRL można było traktować na trzy sposoby: albo brać ją na serio i robić karierę, albo – również biorąc ją na serio – strasznie cierpieć, albo się z niej śmiać. Podobnie bywało wśród towarzyszy partyjnych, którzy sami nie zawsze traktowali się serio.

Zdarzało się, że w czasie przesłuchania esbek potrafił powiedzieć „Prywatnie to się z panem zgadzam, ale służbowo nie mogę”. Nigdy w naszej historii nie opowiadano sobie tak wielu kawałów na temat systemu jak wówczas. Nasz serial doskonale się wpisywał w tę powszechną potrzebę śmiechu.



Janusz Płoński (ur. 1947) -
dziennikarz, scenarzysta,
dokumentalista; autor książki
***Elvis. Dlaczego ja, Panie* i**
współautor (wraz z Maciejem
Rybińskim) kryminałów: *Góralskie*
tango, Balladyna Superstar - git
czytanka z momentami,
***Brakujące Ogniwo;* w latach**
osiemdziesiątych i
dziewięćdziesiątych
współpracownik niemieckich
telewizji ZDF, Bayerischer
Rundfunk i Hessischer Rundfunk

Ale to, co widać w serialu już na pierwszy rzut oka, czyli blok, który jest ruiną, zanim jeszcze został wykończony, nie było wzięte z sufitu, tylko właśnie z rzeczywistości. To naprawdę ludziom doskwierało i pewnie nikomu nie było do śmiechu, kiedy „fachowcy” rujnowali mu świeżo położoną glazurę, żeby naprawić dopiero co zamontowaną, ale już przeciekającą rurkę.

Myśmy nie byli przyzwyczajeni do zachodnich standardów mieszkań. Każdy marzył tylko o tym, żeby dostać klucze, i kiedy już je dostał, był tak szczęśliwy, że nawet dość znaczne usterki niespecjalnie mu przeszkadzały, bo przecież można je usunąć.

Jednak już cenzurze mogło przeszkadzać to, że nowy blok w zasadzie cały się rozpada - nie tylko

zresztą to. Mimo tego zaakceptowała scenariusz. Jakim cudem?

Może nie wpadli na to, że ten budynek to metafora naszego kraju? Ale przede wszystkim nasza gra z cenzurą polegała na tym, że scenariusz został z premedytacją naszpikowany scenami i tekstami, które były na pograniczu tego, co uchodziło, i tego, co było niedopuszczalne. Po prostu wiedzieliśmy, że jeśli cenzor nie będzie miał czego wyciąć, to będzie nieszczęśliwy i będzie nam bruździł. A jeśli z każdej strony wyrzuci jakiś dowcip, to będzie usatysfakcjonowany i zostawi wystarczająco dużo śmiesznych rzeczy. Krótko mówiąc – te dowcipy były napakowane do scenariusza z zapasem. I z tego zapasu zostało tyle, że stała się rzecz w telewizji niespotykana: podpisaliśmy umowę na sześć odcinków, a ostatecznie powstało ich dziewięć.

Rzeczywistość PRL można było traktować na trzy sposoby: albo brać ją na serio i robić karierę, albo – również biorąc ją na serio – strasznie cierpieć, albo się z niej śmiać. Podobnie bywało wśród towarzyszy partyjnych, którzy sami nie zawsze traktowali się serio.

Niektóre z tych gotowych już odcinków podobno cenzorzy chcieli oglądać dwukrotnie.

Rzeczywiście, byłem kiedyś na kolaudacji z panią z cenzury. To było drugie spotkanie. W sali pokazów obsługa zakłada taśmy i ktoś zapowiada przez głośnik: «Alternatywy 4», odcinek drugi”. Na to pani cenzor mówi, że poprosi najpierw o odcinek pierwszy. „Jak to, przecież pani wczoraj oglądała!” – „Tak, ale tak się śmiałam, że nie zdążyłam nic zanotować”.

Na którą scenę najbardziej kręciła nosem?

W którymś z początkowych odcinków jest pokazane, jak dwie rodziny: dźwigowego Zygmunta Kotka i lekarza Zdzisława Kołka dostają przydział na ten sam lokal. Interwenują u ciecia, cieć stwierdza, że przecież wszystko się zgadza: papier jest, pieczętka jest, więc przydział trzeba realizować. Lokatorzy usiłują tłumaczyć, że przecież musiała zajść jakaś pomyłka. Na to cieć, Stanisław Anioł, żeby uciąć dyskusję, mówi, że w Charkowie

dali dwóm facetom ślub, wszyscy mówili „Pomyłka, pomyłka”, a po roku urodziły im się bliźniaki. Cenzorka nie przyczepiła się ani do ślubu dwóch facetów, ani do tego, że urodziły im się dzieci, tylko zapytała, czy to musi być w Charkowie, bo wiedziała, że to jest w Związku Radzieckim. Bareja wcale się nie upierał przy Charkowie, po prostu to miasto akurat przyszło mu do głowy. Znalazł na mapie miejscowość Miczurin w Bułgarii, cenzorka powiedziała, że może być. Tylko że kiedy już nowy tekst został podłożony pod obraz, okazało się, że jedno z drugim się nie zgadza, bo przecież Charków ma dwie sylaby, a Miczurin trzy, i widać, że nożyczki były w ruchu. No i ostatecznie cenzorka machnęła ręką: „To niech już będzie ten Charków”. A wystarczyłoby, żeby zażądała bułgarskiej miejscowości na dwie sylaby...

Ślub dwóch facetów w Charkowie nie jest jednak najgorszym - z punktu widzenia „przyjaźni” z ZSRS - fragmentem serialu. Dionizy Cichocki w wypowiedzi dla telewizji nagrywanej w spółdzielni mieszkaniowej wspomina, że jego ojciec umarł „w ‘43 u nich na mrozie”, co od razu kojarzy się z wywózkami na Syberię.

A prezes spółdzielni, albo skończony idiota, albo cynik, doradza mu, żeby napisał w tej sprawie list, to świadectwo zgonu wróci do niego odwrotną pocztą. Z kolei Majewski, który naprawdę nazywa się Gwizdecki, ale żyje pod zmienionym nazwiskiem, opowiada opozycyjnemu profesorowi w ostatnim odcinku, że uciekł „stamtąd” - nie wiadomo dokładnie, skąd - ukryty w konstrukcji pociągu, a na stacji słyszał regularnie odjeżdżające autobusy. Profesor Dąb-Rozwadowski się dziwi, bo przecież „tam” wszyscy zginęli. W rzeczywistości jednak jeden człowiek przeżył i wydał w drugim obiegu książkę, w której opisał swoje przeżycia, które wyglądały tak, jak opowiada Majewski. Chodzi o Stanisława Swianiewicza, a tym tajemniczym miejscem jest oczywiście Katyń. Cenzorka ewidentnie nie była wyedukowana, książki Swianiewicza nie czytała i w ogóle nie mogła się połapać, o co chodzi. A Majewski, właśnie dla zmylenia cenzury, miesza tę historię z inną, też prawdziwą, w której pod koniec wojny SS zatapiało złoto w jeziorze. Cenzorka pyta więc, dlaczego nie można wprost powiedzieć, że cały czas chodzi o historię z Niemcami. Nie mogliśmy jej oczywiście powiedzieć, że specjalnie zależy nam na niedopowiedzeniu, żeby ludzie mogli się czegoś domyślić, ale ostatecznie i przy tym się nie upierała. Wyczuwała, że coś tu jest nie tak, ale nie bardzo miała jak się do tego przyczepić. A znów wyciąć całego wątku Majewskiego, który pojawiał się od pierwszego do ostatniego odcinka, też się nie dało.

W tej sytuacji serial zyskał status „półkownika” aż na trzy lata.

Tak, bo za dużo było w nim do wycięcia. Decydenci byli bezradni. Dopiero właśnie po trzech latach uznano, że skoro na produkcję poszło tyle pieniędzy, to film nie powinien się zmarnować, i wyemitowano go.

Ale przed tą decyzją pracownicy telewizji potajemnie ściągnęli go z półki i ponoć doszło do

niekontrolowanej emisji.

Rzeczywiście, krąży taka legenda, ale niestety, jak dotąd, nie słyszałem ani nie czytałem wypowiedzi kogoś, kto by brał w tej historii udział. Podobno ktoś z pracowników telewizji przegrywał serial potajemnie na kasetę wideo i – specjalnie czy niechcący – wcisnął przycisk emisji. Ktoś inny natychmiast się zorientował i przełączył z powrotem, więc na antenę poszło może kilka sekund. Ale – znów: podobno – zauważono to w ambasadzie sowieckiej, a akurat tego dnia albo za kilka dni w Warszawie miał być Breżniew, więc zakrawało to na jakiś sabotaż... Nie zweryfikujemy tej legendy, bo telewizja nie monitorowała wtedy całej emisji i nie ma żadnych nagrań.

Za dużo było w nim do wycięcia. Decydenci byli bezradni. Dopiero właśnie po trzech latach uznano, że skoro na produkcję poszło tyle pieniędzy, to film nie powinien się zmarnować, i wyemitowano go.

To ja jeszcze dodam do tej legendy, że fragmentem, który miał być żywiotowo wyemitowany, była ponoć scena instalowania podsłuchu w mieszkaniu opozycyjnego profesora. W dodatku - w wersji pierwotnej, czyli takiej, w której podsłuchuje Służba Bezpieczeństwa. Oficjalnie rozpowszechniano wersję, w której podsłuch zakłada Stowarzyszenie „Grunwald”. To oczywiście aluzja do Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”, antysemickiej organizacji komunistyczno-nacjonalistycznej. W rzeczywistości podsłuchowała SB, ale tego cenzura by nie przepuściła. Dlaczego w zastępstwie przywołano akurat „Grunwald”?

Przypuszczam, że wzięło to się ze wzmożonej wówczas aktywności tego środowiska. Staszek chciał im dołożyć i cenzurze to nie przeszkadzało. Ale rzeczywiście, już po nakręceniu całości próbowano majsterkować przy filmie, podmieniono niektóre sceny, aż w końcu Staszek powiedział „basta” i dlatego serial trafił na półki. Bareja potrafił się czasem bardzo ostro postawić.

„Grunwaldowi” Bareja dołożył jeszcze w ten sposób, że sympatykiem stowarzyszenia jest jedna z najpaskudniejszych postaci w serialu, czyli docent Furman: stopnia naukowego dorobił się po Marcu 1968 i miał dostać mieszkanie „po jednym syjoniście”. W innym znów odcinku Furman przekonuje czarnoskórego cudzoziemca Lincolna, że w jego kraju „syjoniści biją Murzynów”.

Pokazuje mu gazetę, z której się tego dowiedział, a tą gazetą jest „Rzeczywistość”, tygodnik kojarzony z „Grunwaldem”.

Taka postać jak Furman była bardzo potrzebna w serialu, bo była reprezentatywna dla sporej grupy naukowców karierowiczów. Docent niby do nikogo nie strzela, ale tu podkabluję, tam zrobi świństwo – i zostaje docentem, chociaż jest niedouczony. Reprezentatywny z kolei dla innej grupy jest tow. Winnicki – pezetpeerowiec wysokiego szczebla. Nie ćwok, ale raczej cynik, który bardzo chciał, żeby sąsiedzi go uważali za równego gościa, co to się zatrzyma, poklepie, pogada, fajką poczęstuje. Pod koniec serialu tłumaczy sąsiadom, że w telewizji mówi co innego, a do nich co innego, bo im, ludziom inteligentnym, można powiedzieć to, czego nie powinna usłyszeć „hołota”. Z kolei ostatnia scena, w której Anioł, wyrzucony z posady gospodarza domu, dostaje „kopa w górę” na kierownika dzielnicy, też jest odzwierciedleniem peerelowskiej normy: czytaliśmy przecież na pierwszej stronie „Życia Warszawy”, że na przykład dyrektor fabryki butów w Chełmku został wyrzucony za niegospodarność, a na trzeciej stronie tej samej gazety dowiadaliśmy się, że ten sam człowiek został dyrektorem fabryki radioodbiorników Diora.

Produkcja serialu w większości przypadła na czas stanu wojennego. Jak wpłynęło to na Państwa pracę?

Ponieważ rozpoczęliśmy kręcenie zdjęć jeszcze przed stanem wojennym, aktorów występujących w serialu nie obowiązywał bojkot telewizji i mogli z podniesionym czołem wchodzić na plan. Telewizja była wtedy opanowana przez wojsko i decydentów bardziej interesowało to, co mówią prezenterzy „Dziennika”, niż to, że Bareja coś tam w kącie sobie kręci, i dzięki temu – paradoksalnie – mieliśmy sporą swobodę. Jeśli zdarzyło się od czasu do czasu, że ktoś coś chciał zobaczyć na bieżąco, to Bareja pokazywał np. scenę bez dźwięku. Produkcja przebiegała więc bez ingerencji, krzyk poniósł się dopiero na kolaudacji.

Czas stanu wojennego to nie tylko wojsko w telewizji, ale też trudności w zaopatrzeniu. Jak Państwo sobie radzili z kompletowaniem rekwizytów?

Przynosiliśmy często różne rzeczy z domu, np. zachodnie artykuły spożywcze, które Kotek i Kołek dostali od kogoś w paczce. Były tam też wędliny, które w czasie kręcenia zdjęć zaczęły ginąć, aż w końcu postawiliśmy tam kogoś do pilnowania. Z kolei w restauracji Kongresowej klienci mieli zakaz ruszania czegokolwiek z talerza, dopóki nie skończymy zdjęć. Ludzie oczywiście byli wściekli, bo głodni, ale przecież nie byłoby nas stać, żeby w razie dubli zapłacić podwójnie czy potrójnie, zresztą najwyczejniej w świecie jedzenia by zabrakło. Poza tym – niezależnie od stanu wojennego – niektóre sceny były kręcone kompletnie na wariata, np. przeprowadzkę nauczycielki Lewickiej, czyli przewożenie mebli autobusem, kręciliśmy w zwykłym miejskim autobusie, który miał normalny kurs! Kierowca był zdumiony, kiedy zobaczył w środku kamerę i tabuny dzieciaków (uczniów Lewickiej) z tobołami, zatrzymał się, Maciek Rybiński odegrał swój świetny epizod w roli pijaczka i jak już było gotowe, to ekipa wysiadła, a autobus pojechał dalej. Podobnie wyglądało

nagrywanie sceny podsłuchiwania, którą kręciliśmy w Polskim Radiu: też w czasie normalnej pracy radiowców. Z ogłoszenia kupowaliśmy samochód męża śpiewaczki. Miał to być P70, poprzednik trabanta. Nie było łatwo, ale się udało. Kiedy podniesiono go na dźwigu, rozsypał się jak na zamówienie.

Czy pamięta Pan reakcje po pierwszej emisji?

Recenzenci byli bardzo ostrożni w odszyfrowywaniu zawartych w serialu kodów, bali się tego. Więc zdarzało się, że nazywano ten serial komedią o dozorczy. Serial od razu zyskał drugie, równie absurdałne życie

Tekst pochodzi z numeru 12/2013 miesięcznika „Pamięć.pl”

Tytuł został uzupełniony przez redakcję.

COFNIJ SIĘ