

TOMASZ ZARYCKI

Uniwersytet Warszawski, Swedish Collegium for Advanced Study

TOMASZ WARCZOK

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

CZTERDZIESTOLATEK PO CZTERDZIESTU LATACH
OBRAZ LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU
CZY INTELIGENCKI GŁOS W SPORZE O PRZYSZŁY KSZTAŁT
POLSKIEGO POLA WŁADZY?*

WSTĘP

Lata siedemdziesiąte XX wieku coraz częściej stają się przedmiotem zainteresowania i analiz zarówno historyków, politologów, jak i socjologów, jednak obraz ówczesnych hierarchii społecznych pozostaje niejednoznaczny. W tym tekście chcielibyśmy zająć się w szczególności problemem konkurencyjnych obrazów struktury społecznej lat siedemdziesiątch, kierując uwagę głównie na ich rolę w tworzeniu się wybranych frakcji inteligencji. Stoimy bowiem na stanowisku, że jest to kluczowa część polskiej elity społecznej w XX wieku, gdyż jej rola nie maleje od końca drugiej wojny światowej, choć ulega znaczącym przemianom (Zarycki, Warczok 2014). Zmienia się też wewnętrzna konfiguracja tego, co można nazywać przestrzenią inteligentką, a więc status i wzajemne relacje poszczególnych frakcji szeroko rozumianej inteligencji. Zajmiemy się tu zatem sporami w łonie inteligencji w kontekście podejmowanych przez nią prób dostosowania się do zmian społecznych, jakie zachodziły w Polsce w tzw. dekadzie Gierka. Główną ilustracją naszych rozważań będzie analiza legendarnego

Adres do korespondencji: t.zarycki@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0003-2330-4499; tomaszwarczok@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4488-3031

* Tekst powstał w ramach projektu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (NCN) nr 2015/17/B/HS6/04161.

już serialu telewizyjnego *Czterdziestolatek*¹, który nierzadko uważany jest za jeden z symboli dekady. Filmu tego nie będziemy jednak traktować jako obiektywnego obrazu epoki, ale raczej jako jej bardzo specyficzny ogląd, który można uznać za projekcję ambicji jednej z inteligentnych frakcji.

Chcielibyśmy jednocześnie wskazać na nie zawsze dostrzeganą wielowymiarowość polskiej przestrzeni społecznej okresu PRL. Nasze ujęcie będzie w pewnym stopniu polemiką z tymi jej wizjami, które uważamy za uproszczone, właśnie ze względu na wspomnianą jednowymiarowość. Ważnym punktem odniesienia będzie dla nas teoria Pierre'a Bourdieu i jego modele struktury społecznej.

Ponadto naszym celem jest wskazanie konieczności uwzględnienia złożoności w analizie szeroko rozumianych polskich klas wyższych. Twierdzimy bowiem, że trudno je ujmować w kategoriach stosowanych do krajów zachodnich, jak choćby badana przez Bourdieu Francja, gdzie — ogólnie rzecz ujmując — klasa wyższa składa się z dwóch podstawowych frakcji. Dominująca odpowiada takim czy innym wcieleniom tzw. burżuazji, a więc elicie kapitału ekonomicznego, a zdominowana elicie kapitału kulturowego. Jak twierdzimy za Ivanem Szelényim i jego współpracownikami (Eyal, Szelényi, Townsley 1998), w Polsce i niektórych innych krajach postkomunistycznych, w szczególności na Węgrzech, kluczową frakcją klasy wyższej, w szczególności w pierwszym okresie tzw. transformacji, były elity kapitału kulturowego. Jak się wydaje, takie odwrócenie proporcji sił między frakcjami klasy wyższej można było obserwować z różnym natężeniem także w innych okresach, jak choćby w międzywojniu czy w pewnym zakresie współcześnie. Można to wiązać z naszą wcześniejszą tezą, że w perspektywie długiego trwania to kapitał kulturowy jest szczególnie istotnym zasobem klas wyższych naszego kraju (Zarycki, Warczok 2014). Warto też zauważyć, że względnie wysoką wartość kapitału kulturowego w warunkach polskich łączyć można z niestabilnością systemów politycznych i ekonomicznych w tej części Europy, a co za tym idzie — z nietrwałością statusu elit politycznych i ekonomicznych w dłuższej perspektywie. W takich warunkach kapitał kulturowy okazuje się kluczowym zasobem umożliwiającym wielopokoleniową transmisję elitarnych pozycji, które są o wiele trudniejsze do utrzymania przez opierających je jedynie na zasobach ekonomicznych.

¹ Chodzi nam o serial telewizyjny składający się z 21 odcinków w reżyserii Jerzego Grudy wyprodukowanych w latach 1974–1977 oraz pełnometrażowy suplement z roku 1976 pt. *Motylem jestem czyli romans 40-latka*. Nie będziemy się tu zajmować późniejszym filmem *Czterdziestolatek dwadzieścia lat później*, nakręconym w 1993 roku przez tych samych autorów z udziałem dużej części oryginalnego zespołu aktorskiego.

bach finansowych czy politycznych (czyli na stanowiskach partyjnych, pozycjach władzy administracyjnej). W związku z powyższym można mówić o interesującym zjawisku okresowego rodzenia się w naszym kraju napięcia pomiędzy frakcjami klas wyższych — między budującymi swoją pozycję na bazie aktualnie dominujących, czy też przynajmniej silnie dowartościowanych, typów kapitału (jak ekonomiczny czy polityczny), a tymi, których kluczowym zasobem jest właśnie kapitał kulturowy, w szczególności ten reprodukowany wielopokoleniowo. Z jednej strony napięcie to rodzi widoczne konflikty o charakterze otwarcie politycznym, których dobrym przykładem były tzw. wydarzenia marcowe 1968 roku w Polsce. Z drugiej zaś wywołuje interesujące tarcia o mniej oczywistym, ale często ważnym charakterze. Zaliczyć można do nich rozbieżności czy też konflikty dotyczące wizji świata społecznego. Obrazem takich właśnie rozbieżności jest interesujący nas serial. Mogą one być jednocześnie postrzegane jako aspekt istotnej walki frakcyjnej w polskich klasach wyższych lat siedemdziesiątych.

CZTERDZIESTOLATEK W PERSPEKTYWIE TEORII PIERRE'A BOURDIEU

Czterdziestolatek w interesujący sposób ukazuje napięcie społeczne, jakie narasta w określonej części polskiej przestrzeni społecznej lat siedemdziesiątych. Film, jak można zakładać, przede wszystkim odtwarza sposób postrzegania świata społecznego głównych autorów serialu. Mamy tu w szczególności na myśli Jerzego Gruzę (1932–2020) i Krzysztofa Teodora Toeplitza (1933–2010), których można uznać za typowych przedstawicieli ugruntowanej inteligenckiej elity, a w szczególności tej jej frakcji, która pozostawała w pragmatycznej relacji z ówczesnymi władzami komunistycznymi². W filmie budują oni obraz ważnego dla nich sektora polskiej przestrzeni społecznej, w której rysują się wyraźne osie napięć. Rzecz jasna państwowa cenzura nie pozwalała na włączenie innych istotnych aspektów owych konfliktów, które już wtedy można było zauważyć, takich jak rodząca się opozycja demokratyczna czy społeczno-polityczna rola Kościoła katolickiego w Polsce lat siedemdziesiątych. Nawet jednak bez tego obraz przedstawianego fragmentu przestrzeni społecznej gierkowskiej Polski odpowiada, jak się wydaje, jego percepcji przez istotną grupę ówczesnej inteligenckiej elity. Dwa wspomniane aspekty — opozycja i Kościół — mi-

² W tym wymiarze szczególnej uwagi warta jest rodzina Krzysztofa Teodora Toeplitza, którą określić można jako mieszczańsko-inteligencki wielopokoleniowy klan. Sam autor filmu poświęcił jej jedną ze swoich książek (Toeplitz 2004).

mo iż pominięte, wpisują w główne osie konfliktów, a natura ich rozwoju związana jest z szerszą dynamiką społeczną (jest to jednak temat odrębny, wymagający osobnego, pogłębionego opracowania). Ważne jest też, że — jak twierdzimy — główne konflikty społeczne, których dotyczy film, nie przypadkiem odnoszą się do tego, co można by nazwać sferą względnie zdepolityzowaną, a więc innymi słowy silnie znaturalizowanych przywilejów społecznych. Marginalizacja kwestii sporów otwarcie politycznych w serialu może być jednakże rozpatrywana jako jego zaleta z punktu widzenia celów analitycznych.

Nasza analiza — odtworzenie przestrzeni społecznej *Czterdziestolatka* — ma, jak wspomnieliśmy, charakter z gruntu Bourdieuowski. Podążamy więc podobną linią badawczą jak Maciej Gdula (Błędowska, Gdula 2014), dostrzegalną nie tylko w jego rozważaniach na temat tego serialu, ale także w pracach empirycznych poświęconych dzisiejszej strukturze klasowej (Gdula, Sadura 2012). Nasze ujęcie jest jednak szersze i w niektórych aspektach zawiera interpretacje odmienne, gdyż należy pamiętać, że *differentia specifica* podejścia Bourdieu jest wielowymiarowość przestrzeni społecznej (Bourdieu 2006). Nie dzielimy więc między innymi poglądu, że *Czterdziestolatek* to „serial o inteligencji technicznej, pisany z perspektywy klasy średniej” (Błędowska, Gdula 2014). Zamiast więc li tylko pionowej struktury klasowej należy w naszym przekonaniu uwzględnić także podziały poziome, frakcyjne, co w najwyższym stopniu odnosi się do elit, czyli pola władzy³. Należy także włączyć wymiar trzeci — czas — wyrażony przez trajektorię jednostek i całych, awansujących bądź zdeklasowanych kategorii społecznych. Właśnie w taki sposób można patrzeć na przestrzeń społeczną *Czterdziestolatka*. Podziały, a nawet konflikty werterykalne, odzwierciedlające się w codziennych interakcjach, są oczywiście istotne. W *Czterdziestolatku* wyraża się to przede wszystkim w relacjach między tytułowym bohaterem — inżynierem, potem również dyrektorem — a technikiem Maliniakiem, majstrem na budowie, ukazanym jako przedstawiciel klasy ludowej, a właściwie jej górnej warstwy, graniczącej z klasą średnią. Przekłada się to na wyraźne wyższe aspiracje Maliniaka — kierownicze — wchodzące w konflikt z dyrektorską pozycją Karwowskiego. Ten ostatni jako „inteligent z awansu”, jeszcze z bagażem swojej pierwotnej, niższej pozycji, chce się od niej odciąć, stąd rozmaite spięcia, będące wyrazem tych dwóch sprzecznych dyspozycji. Jest to konflikt oczywisty, dobrze znany w Polsce, natychmiastowo dekodowany przez publiczność jako wyraz głęboko zakorzenionej opozycji binarnej „Pa-

³ Pojęcia pola władzy używamy za Pierrem Bourdieu (Bourdieu, Wacquant 1993).

na i Chama” (Smoczyński, Zarycki 2017). Schemat ten do dziś organizuje zbiorową wyobraźnię i przybiera coraz to nowe kostiumy. Jednakże jego oczywistość i wybijanie się na pierwszy plan przyćmiewa mniej klarowne, a nawet częściowo ukryte podziały, które poprzez swą nieoczywistość są niezwykle symbolicznie efektywne w podtrzymywaniu nierówności. Chodzi tu przede wszystkim o konflikty frakcyjne, nakładające się na wymiar czasowy.

W naszej interpretacji serialu *Czterdziestolatek* inspirację czerpiemy przede wszystkim z pracy *Reguły sztuki* (2001), w której Pierre Bourdieu zaproponował socjologiczny model analizy dzieła literackiego oparty na rekonstrukcji pola społecznego, jakie w nim ukazano. Przypomnijmy, że dziełem rozpatrywanym przez Bourdieu była *Szkoła uczuć* Flauberta. Świat bohaterów tej powieści francuski socjolog rozrysował w dwuwymiarowej przestrzeni różnych typów kapitału. Swoistym rozwinięciem tej metody jest niedawna praca Didera Georgakakisa i Frédéricica Lebarona (2018), którzy na warsztat wzięli książkę znanego greckiego ekonomisty i polityka Yanisa Varoufakisa pod znaczącym tytułem *Adults in the Room: My Battle with Europe's Deep Establishment* (Varoufakis 2017). Jak wskazuje już sam tytuł, autor opisuje w niej swoją, w dużym stopniu przegraną, konfrontację z brukselską elitą, przede wszystkim z establishmentem politycznym Komisji Europejskiej. Georgakakis i Lebaron rekonstruują więc, po pierwsze, przestrzeń elity europejskiego pola władzy, tak jak zarysował ją w swojej pracy Varoufakis. Z drugiej strony zaś, dysponując niezależnie zebranymi własnymi obszernymi źródłami wiedzy na temat tejże elity, przedstawiają syntetyczny obraz jej pola na bazie obiektywnych danych. Znaczące odmienności między subiektywnym obrazem pola europejskich elit ówczesnego greckiego ministra finansów a ich zobiektywizowaną strukturą Georgakakis i Lebaron traktują jako przesłankę do zaproponowania wyjaśnienia porażki Varoufakisa.

Inspirując się wspomnianymi pracami chcielibyśmy podjąć próbę — choćby bardzo szkicowego — nakreślenia struktury świata społecznego zaprezentowanego w *Czterdziestolatku* i skonfrontowania go z równoległe przywołaną przez nas w ogólnym zarysie strukturą pola władzy danego okresu, a przynajmniej z jej ważnymi dla nas aspektami. Konfrontacja ta służyć będzie przede wszystkim pokazaniu natury napięcia narbrzmiewającego w polu władzy połowy lat siedemdziesiątych XX wieku w Polsce.

Zestawienie to prezentujemy również z intencją zaproponowania pewnej nowej w polskim kontekście ścieżki socjologicznego odczytywania dzieł artystycznych.

PRZESTRZEŃ SPOŁECZNA CZTERDZIESTOLATKA

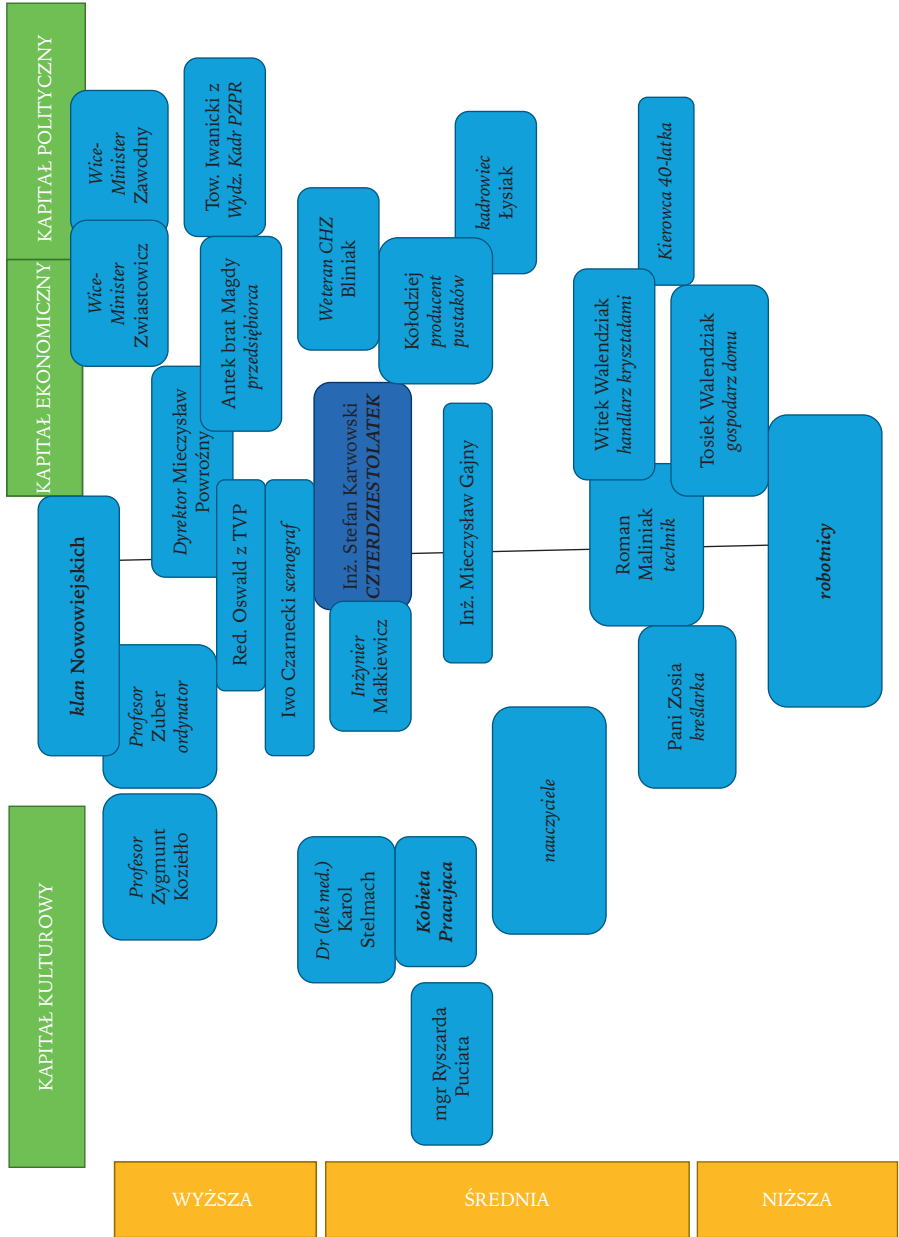
Przestrzeń społeczna *Czterdziestolatka*, jak pokazano na schemacie (s. 47)⁴, jest podobna w podstawowym zarysie do innych przestrzeni społecznych znanych z prac Bourdieu i jego kontynuatorów.

Podział pionowy w naszej rekonstrukcji pola odnosi się do dobrze znanej kategoryzacji na klasę wyższą, średnią i niższą (ludową). Nie należy jednak podziału tego esencjonalizować, przypisując mu automatycznie, zgodnie ze „zdrowym rozsądkiem”, stereotypowe wyznaczniki jako niezmiennie wskaźniki położenia klasowego. („klasa średnia odznacza się...”, „przedstawiciele klasy niższej posługują się językiem...”, „elity z klas wyższych preferują...”). Podział klasowy, jak każdy inny, ma charakter analityczny, jest teoretyczną klasyfikacją zbudowaną na obserwacji dystrybucji kluczowych zasobów (kapitałów) w przestrzeni społecznej. Przekłada się to rzecz jasna na określone style życia, „mentalności”, dyspozycje, preferencje, a nawet tożsamości zbiorowe, ale ich natura nie jest z góry określona, musi być dopiero empirycznie odczytana.

W analizowanym przez nas kontekście kluczowy jest jednak podział poziomy, oddzielający, jak w Średniowieczu, władzę „duchową”, posiadaczy kapitału kulturowego (wykształcenie, wiedza, manieri itd.), od władzy „doczesnej”. Ta ostatnia w warunkach kapitalistycznych odnosi się do posiadaczy kapitału ekonomicznego, a więc biznesmenów, w warunkach państwowego socjalizmu jej odpowiednikiem była przynależność do elit PZPR, a zatem posiadanie kapitału politycznego (por. Bourdieu 2006). W latach siedemdziesiątych w Polsce wyłaniała się już jednak nowa ekonomiczna elita, prywatna inicjatywa, w swych wyższych szeregach sąsiadująca w przestrzeni społecznej, przynajmniej ze względu na zamożność, z elitą kapitału politycznego. W serialu symbolizowana jest przez szwagra Karwowskiego — protopresiębiorcę Antka. Problem wyłaniania się nowej elity przedsiębiorców w latach siedemdziesiątych jest jednak złożony i w tym miejscu nie będziemy go rozwijać, przyjmując, że autorzy filmu, co widoczne na naszym schemacie, uznają, iż kapitał ekonomiczny w tym momencie historycznym łączy się z politycznym. Mówiąc potocznie, wysokie dochody (choć nie wyłącznie finansowe, ale także czerpane z przywilejów pozapieniężnych) to w latach siedemdziesiątych ciągle jeszcze przywilej

⁴ Schemat został skonstruowany analogicznie do podobnej rekonstrukcji, zaproponowanej przez Bourdieu (2001, s. 20–21), pola władzy w powieści Flauberta. Bazuje na analizie pozycji społecznej bohaterów dzieła artystycznego oraz ich względnych dystansów społecznych.

Przestrzeń społeczna „Czterdziestolatka”



elity partyjno-państwowej, a możliwość prowadzenia poważniejszej działalności zarobkowej wymaga przyzwolenia ówczesnych władz, czyli posiadania określonego kapitału politycznego. W latach osiemdziesiątych, gdy rozrasta się sektor tzw. prywatnej inicjatywy, te dwie frakcje klasy wyższej zaczynają coraz bardziej się rozchodzić⁵. Jednak w przestrzeni społecznej przedstawionej w filmie napięcie na osi poziomej, to nie tyle opozycja czystego kapitału kulturowego wobec kapitału politycznego i podporządkowanego mu kapitału ekonomicznego, ile raczej związane z tymi biegunami różne typy kapitału kulturowego. Z jednej strony jego form tradycyjnych i przekazywanych w wielopokoleniowej reprodukcji rodzinnej, w której ważną składową jest kapitał społeczny o historycznej naturze, na przykład rodzinne więzi klanów inteligenckich czy ziemiańskich, a z drugiej — form technokratycznych kapitału kulturowego, o silnym aspekcie instytucjonalizacji i wyraźnym wsparciu przez zasoby polityczne, a później także ekonomiczne.

Tymczasem w danym momencie historycznym możemy mówić o przyspieszeniu ewolucji struktur polskiego pola władzy. W okresie stalinowskim widzieć je można przede wszystkim w kategoriach silnej dominacji elity kapitału politycznego. Elity kulturowe, artyści i naukowcy, w szczególności ich wybrane frakcje, wchodzą do klasy wyższej, ale są silnie zdominowane. Relacje to zmieniają się istotnie po roku 1956, gdy względna siła elit kulturowych w ramach pola władzy rośnie. Nomenklatura pozostaje dominującą frakcją klasy wyższej, a kapitał polityczny pierwszym w hierarchii kapitałów. Jednak elity kulturowe, w tym liczni przedstawiciele wielopokoleniowej inteligencji, uzyskują znaczące podwyższenie statusu, a ich pola aktywności, na czele z polem naukowym i artystycznym, znaczącą autonomię. Zostaje ona ograniczona po marcu 1968 roku, gdy wygrywa, przynajmniej krótkoterminowo, frakcja elity bazująca przede wszystkim na typowym kapitale politycznym. W 1970 roku kształtuje się nowa równowaga relacji w polu władzy, w którym dominującą rolę odgrywają frakcje bazujące na kapitale politycznym, a więc tzw. nomenklatura. Następuje jednak wyraźny zwrot w strategii akumulacji kapitału w gronie elit partyjnych. Staje się to ze względu na wyraźne osłabienie wartości czystego kapitału politycznego, jego delegitymizację w końcu epoki gomułkowskiej, w tym znaczenia marksizmu jako ideologii oraz aparatu partyjnego, który stawał się coraz bardziej społecznie wyalienowany, zwłaszcza po masakrze robotników na Wybrzeżu w grudniu 1970.

⁵ O rozchodzeniu się elity kapitału ekonomicznego z elitą polityczną na Węgrzech pisze m.in. Szelényi (1988).

Dla zachowania prawomocności władzy kluczowy stał się także kapitał kulturowy, nierzadko w postaci kapitału szkolnego, którym coraz częściej musieli legitymizować się nawet członkowie Biura Politycznego. Charakterystyczne było wówczas akumulowanie w tym gronie technokratycznego (inżynierskiego) kapitału szkolnego. Nabywano go, co prawda, „na skróty” (dyplomy AGH, uzyskiwane bez uczestnictwa w zajęciach), ale wysiłki w tym względzie świadczą o dużej wydajności dyplomu jako sposobu legitymizacji władzy politycznej (zob. Szumiło 2017). W naturalny sposób taka strategia elit PZPR szła w parze ze wzmacnianiem lojalnych wobec władzy technokratycznych frakcji inteligencji. Technokratyczne wizje związane są też z próbami legitymizacji elity politycznej wpisaniem jej w rolę kompetentnych menadżerów społeczeństwa i gospodarki, łączących socjalistyczne wartości z wizjami nowoczesności przychodzącymi z Zachodu. W polu władzy znalazło to wyraz w fundamentalnym przekształceniu tamtego czasu, czyli wyłanianiu się w jego środku, między dwoma skrajnymi biegunami, szczególnego miejsca, które przez odniesienie do Bourdieu, można określić mianem „miejsca neutralnego” (Bourdieu, Boltanski 2008)⁶. Jest to miejsce równoważenia się oddziaływania obu skrajnych biegunów, zajmowanie w nim pozycji daje więc możliwość czerpania z obu zasobów, politycznych i kulturowych. Stworzenie takiego miejsca służyło rozładowaniu napięcia narastającego przez całą dekadę lat sześćdziesiątych, gdy wzrastał odsetek osób z dyplomem wyższej uczelni, a kurczyły się zasoby przeznaczonych dla nich stanowisk (szerzej zob. Warczok, Zarycki 2016; por. także Bauman 1968; Eisler 2006). Skutkowało to starciem w elicie władzy w marcu 1968 roku, zwykle błędnie odczytywanym wyłącznie jako rozgrywka wewnątrzpartyjna. Rzecz miała się jednak inaczej. Industrializacja gierkowska stworzyła nowe pozycje do zajęcia, ale równocześnie obsadzająca je „nowa inteligencja techniczna” stała się, przez samą swą obecność, problematyczna dla innych części elit w polu społecznym, przede wszystkim dla tzw. starej inteligencji. Stąd rozmaite rozproszone w serialu sytuacje, w których przedstawiciele tej ostatniej w subtelny sposób wyrażają lekceważenie wobec Karwowskiego, obnażając jego brak wiedzy, stylu, umiejętności społecznych czy manier, uwypuklające sugerowane przez autorów rzekome niedopasowanie głównego bohatera, mające

⁶ Co ciekawe, w krajach zachodnich, na przykład we Francji, zaszły podobne procesy, tam także wyłoniło się „miejsce neutralne” w polu władzy, zaludnione przez technokratyczną elitę, rzekomo sytuującą się w kategoriach politycznych między „prawicą i lewicą”. Świadczy to o tym, że procesy dziejące się w Polsce nie tylko miały źródła czysto ideologiczne czy polityczne, ale przede wszystkim były efektem przekształceń strukturalnych.

być ostatecznym potwierdzeniem siły przemocy symbolicznej starej inteligencji.

Jak bowiem już wspomnieliśmy, odczytanie serialu można oprzeć, idąc za modelem Georgakakisa i Lebarona, na zestawianiu przedstawionego w nim obrazu części przestrzeni społecznej z zarysem bardziej obiektywnie widzianej struktury pola władzy w tym samym okresie. Struktura ta uwzględniać musi trwającą ciągle dominację elity politycznej (nomenklatury) w ramach klas wyższych oraz dominację kapitału politycznego nad kapitałem zarówno kulturowym, jak i ekonomicznym. Środowiska zdolne do akumulacji tego ostatniego pojawiają się właśnie w latach siedemdziesiątych. Jawią się one jako nowa konkurencja dla większości frakcji elity kulturowej, w szczególności posiadaczy wielopokoleniowego kapitału kulturowego. O wiele ważniejszym konkurentem dla „starej inteligencji” są jednak rosnący w siłę „technokraci”, a więc część elity próbująca łączyć kapitał polityczny z nowymi formami kapitału kulturowego. Ta frakcja elity dość skutecznie zajmuje kluczową część pola władzy, wspomniane już rodzące się „miejsce neutralne”. Wobec tych oponentów frakcje dobrze ugruntowanej inteligencji mobilizują swoje siły. Dziełami artystycznymi rysują swoją wizję świata społecznego, w której to ich główne kapitały okazują się dowartościowane, a nowe formy kapitału kulturowego, i nowe już go posiadające lub aspirujące do niego elity, względnie zdeprecjonowane⁷.

Twierdzimy, że serial może być rozpatrywany jako ważny akt obrony pozycji tej frakcji elit, której rzecznikami są twórcy serialu — czyli dużej części pragmatycznie zorientowanych inteligenckich środowisk dobrze sytuowanych co najmniej od czasów odwilży, a często wywodzących się z wielopokoleniowych, sięgających korzeniami XIX wieku klanów szlachty czy burżuazji. Mowa tu o części środowiska inteligenckiego raczej nie zaangażowanej (jeszcze) w otwartą kontestację ustroju PRL, ale zaniepokojonej ekspansją w latach siedemdziesiątych „nowej inteligencji”, która coraz częściej sięgała po uprzywilejowane stanowiska kierownicze i inne funkcje dające istotny prestiż, a nawet wpływ społeczny. Środowiska nazywane tu umownie „starą inteligencją” próbują promować wizję świata społecznego, a w szczególności klas wyższych, w której to one jawić się będą jako uprzywilejowane. Innymi słowy: serialem przez siebie tworzonym przeciwstawiają się rosnącym wpływom — w wyłaniającym się

⁷ Można zwrócić uwagę, że analogiczne dzieła kulturowe powstają również w środowiskach inteligencji rezygnującej z walki o sankcjonowane przez państwo stawki. Ich przykładem może być na przykład twórczość Janusza Szpotańskiego, z jego tomikiem z 1977 roku *Towarzysz Szmaciak* na czele.

„miejscu neutralnym” — nowych elit z pokolenia awansu edukacyjnego lat pięćdziesiątych. Jak sądzimy, może to być postrzegane jako próba walki o dominację, co pozwala patrzeć na serial, a za nim na całe lata siedemdziesiąte, jako na akt konfrontacji „starej inteligencji” z elitami kapitału politycznego i ich sojusznikami próbującymi budować swoje pozycje na nowych formach kapitału kulturowego. Walka ta ma również wyraźny aspekt sporu o wizję przyszłości, w szczególności o przyszłą konfigurację pola władzy. Serial głosami wielu bohaterów sugeruje, że owa przyszła konfiguracja uprzywilejuje frakcje elity kulturowej, dysponującej tradycyjnymi formami kapitału kulturowego i kompetencją w wytwarzanych na Zachodzie wzorcach nowoczesności. Patrząc na rzecz z dzisiejszego punktu widzenia można uznać, że wizja autorów *Czterdziestolatka* w istotnych aspektach spełniła się wraz z upadkiem systemu komunistycznego. Jednak w momencie powstawania filmu była w znacznym stopniu obrazem odstającym od realnie istniejących wówczas hierarchii społecznych i konkurującym z obrazami pola władzy promowanymi przez frakcje rywalizujące w tymże polu, z jednej strony umacniającą się elitę technokratyczną, z drugiej przesuwającą się ku opozycyjności elity inteligenckiej.

Przyjrzyjmy się więc dokładniej wizji świata społecznego naszkicowanej przez Gruzę i Toeplitza i spróbujmy spojrzeć na widoczne w niej napięcia jako na aspekty walk frakcyjnych, wywołujące też nieprzystawalności obrazu przestrzeni społecznej filmu do ówczesnych hierarchii. Na schemacie rysuje się wyraźna hierarchia pionowa postaci, która w filmie uzewnętrznia się w szczególności w formie napięć między przedstawicielami klasy średniej i klasy ludowej. Nie zaprzeczając znaczeniu tego antagonizmu klasowego, który ujawnia się w filmie, a więc napięcia na styku nowej inteligencji technicznej i klas ludowych, w tym ich wyższych frakcji, jak personel techniczny, twierdzimy jednak, że o wiele mniej oczywisty, a socjologicznie kluczowy dla lat siedemdziesiątych, konflikt rozgrywa się w wymiarze poziomym, czyli opozycji pomiędzy kapitałem kulturowym bliższym jego tradycyjnym i historycznie wytworzonym formom a tym związanym z bardziej współczesnymi jego formami, w szczególności dowartościowywanym przez elity polityczne i częściowo rodzące się dopiero nowe elity ekonomiczne. Chodzi w szczególności o starcie starej wyższej, wielopokoleniowej inteligencji o ugruntowanym kapitale społecznym i kulturowym, z inteligencją nową, pochodzącą głównie z awansu, w szczególności z pokolenia wykształconego na studiach w okresie stalinowskim, którego przedstawicielem jest tytułowy bohater serialu. To jest w naszym przekonaniu kluczowa oś konfliktu, wokół której została zorganizowana narracja filmu. Innymi słowy, w naszym przekonaniu to nie starcie nowej,

jakoby wschodzącej inżynierskiej klasy średniej z awansu i robotników jest konfrontacją kluczową dla zrozumienia przesłania serialu, lecz zamaskowana ciepłą ironią i pobłażliwym żartem obrona przez „starą inteligencję” swych ugruntowanych elitarnych pozycji społecznych. Chodzi o zabezpieczenie się przed wkraczającymi coraz szerszym frontem na stanowiska kierownicze beneficjentami edukacyjnego boomu lat powojennych. Można więc powiedzieć, że w ujęciu strukturalnym mamy tu do czynienia z dalszym ciągiem konfliktu, który przejawiał się w sposób najbardziej spektakularny w marcu 1968 roku. Wtedy część starej inteligencji emigruje, część traci posady, przesuując się na margines pola władzy (w dalszych latach ukształtuje zaś zręby „opozycji demokratycznej”). Jednakże duża część zostaje w kraju, nie tracąc swojego statusu społecznego, a także kluczowych zasobów, w szczególności kapitału kulturowego, który zaczyna nabierać nowego znaczenia w kontekście nowej fali gierkowskiej industrializacji. W serialu pokazano doskonale jego główne składniki, które omówimy poniżej w odniesieniu do konkretnych postaci filmu. Wymieńmy je tymczasem hasłowo. To po pierwsze „obycie w szerszym świecie”, znajomość Zachodu oraz znajomość języków obcych, na czele z angielskim, którego rola zostaje bohaterowi wyjaśniona wprost na przykład w uwagach lekarza, przyjaciela i sąsiada inż. Karwowskiego — Karola Stelmacha. Do kluczowych zasobów starej inteligencji należy również znajomość kultury wyższej, będąca elementem habitusu, z czego wynika pewność siebie, zmysł gry w trudnych sytuacjach społecznych. Natomiast Czterdziestolatek jest zagubiony w kluczowych momentach swojej kariery, na przykład gdy zostaje dyrektorem.

Spójrzmy więc na nasz schemat przestrzeni społecznej filmu. Na tle bohaterów wywodzących się z zakorzenionej inteligencji Stefan Karwowski wyraźnie sytuuje się na pozycji relatywnie zdominowanej. Wyróżniki jego statusu, choć mogą działać wobec robotników czy kadry technicznej, w konfrontacji ze starą inteligencją najczęściej okazują się złudne, miałki. Czasem dzieje się tak, bo okazują się tanimi wariantami lub wręcz podróbkami (czego najwyrazistszym przykładem jest słynny portret przodka), a czasem także dlatego że Czterdziestolatek — w myśl sugestii autorów filmu — nie umie się nimi posługiwać.

W przestrzeni społecznej wchodzi więc ze sobą w wyraźne współzawodnictwo inteligencja stara, mocno społecznie umocowana, oraz „nowa” inteligencja, która opiera się przede wszystkim na zinstytucjonalizowanym kapitale kulturowym, konwertującym w zinstytucjonalizowane zasoby w formie stanowisk kierowniczych. Film więc może być strukturalnie odczytywany jako inteligenccka satyra, a *de facto* krytyka, awansującej nowej

inteligencji, swoistego nowego socjalistycznego mieszczaństwa. W sensie obiektywnym dokonuje ono istotnego awansu i jest kluczowym beneficjentem tzw. epoki Gierka. Jednak w wizji autorów filmu żywi tylko iluzje, iż dzięki swoim dyplomom dołącza do szczytu elity społecznej. Sytuacja ta może być interpretowana jako walka inteligencji z przesuniętymi w czasie efektami inkluzji społecznej z lat pięćdziesiątych. Kluczem do jej zrozumienia jest odcinek pierwszy, w którym zostaje pokazana genealogia rodzinna głównego bohatera: awans społeczny *via* Służba Polsce i udział w budowie Nowej Huty. Pokazane w filmie rozczarowania i trudności związane z awansem Karwowskiego i jego kolegów mogą też zostać wpisane w problem inflacji dyplomów, o którym pisała Agata Zysiak (2016). Na wyższych poziomach hierarchii społecznej napięcia te są mniejsze, największe natężenie zaś osiągają na poziomie środka naszego wykresu.

INTELIGENCKA ELITA

Zwróćmy uwagę, że wszyscy przedstawiciele zakorzenionej inteligencji filmie, nawet traktowani z ironią, *per saldo* są postaciami pozytywnymi. W większości wypowiadają się w imieniu inteligencji, w szczególności gdy polemizują z głównym bohaterem. Przyjrzyjmy się im po kolei. To wszystkie te osoby, które na schemacie znajdują się na lewo od osi pionowej, a więc posiadają zasoby tradycyjnego kapitału kulturowego większe niż inż. Karwowski, a także w ich własnych zasobach ten właśnie kapitał zajmuje więcej miejsca od innych. Kluczowe role w serialu odgrywają lekarz pogotowia ratunkowego dr Karol Stelmach, sąsiad i przyjaciel Karwowskich, oraz Kobieta Pracująca. Są oni głosem autorów filmu, swoistym chórem greckim w imieniu tradycyjnej inteligencji wygłaszającym życiowe mądrości. Warto zwrócić uwagę, że choć doktor Karol Stelmach stoi zawodowo wyżej i należy do innego pokolenia niż hybrydowa postać grana przez Irenę Kwiatkowską, to widać, że kulturowo są sobie bardzo bliscy. Stelmach to typowy „kulturalny” lekarz-inteligent. Z pozycji swojej statusowej wiedzy o życiu udziela on rodzinie Karwowskich nieskończenie wielu rad. Na kilka z nich warto zwrócić szczególną uwagę. Napomina na przykład Czterdziestolatek bardzo wyraźnie, że wypada, żeby nauczył się angielskiego — mówi mu jasno: „*if you can't beat them, join them*, i najwyższy czas, żebyś to zrozumiał także po angielsku”. Słucha Vivaldiego i wypomina swemu przyjacielowi, że nie umie rozpoznać jego utworów. Można powiedzieć, że Karol Stelmach ma też skłonności hipsterskie: korzysta z uroków życia, klubów, romansuje z pielęgniarkami. Kobieta Pracująca jest zaś typową inteligencką nauczycielką życia starej daty. Daje wskazówki we

wszystkich życiowych sprawach, zarówno intymnych, jak i zawodowych, nawet w sprawie teatrów (Stara Prochownia), ubioru na koncert. Wcześniej od innych ma kalkulator, zna reguły wyższej kultury (picie koniaku). Przez jej usta, jeszcze bardziej niż dra Karola, przemawiają twórcy filmu. Jest do bólu erudycyjna. Wygłasza mowy zawierające potrójne kalambury („Niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie, jak mówił Kant, też filozof, z Królewca, obecnie Kaliningrad”, odc. 21). Jej inteligencko-ziemiańska mądrość życiowa jest odmienna od podręcznikowej, naiwnej wiedzy o życiu mało pewnych siebie Karwowskich. Grana przez Kwiatkowską postać nie boi się nawet schodzenia na doły drabiny społecznej przez kontakty z kulturą niższą czy prace dorywcze. Wszystkie swoje wcieleńia traktuje z dystansem, niczym ziemianka, która z wrodzoną pewnością siebie wykonuje nawet dziwne „ludowe” zajęcia⁸. Każdym swoim gestem pokazuje, że kolejne role życiowe traktuje z dystansem, bawi się nimi, bawi się życiem. Ten jej — w pewnym sensie arystokratyczny — stosunek do życia stanowi wyraźny kontrast do reakcji zestresowanych przedstawicieli awansującej klasy średniej, którzy jawią się niczym współcześni „nowi” mieszczaństwo. Wszystko, na czele z pracą, traktują śmiertelnie poważnie.

Intencją autorów filmu jest zatem, jak się wydaje, zasugerowanie miłąkości pozycji społecznej „nowej”, wywodzącej się z awansu inteligencji, której zasoby wyrafinowanego kapitału kulturowego mają być niewielkie. Można jednak wskazać, że delikatnie deprecjonowany przez autorów Czterdziestolatek, który wraz ze swoją rodziną reprezentuje ów mieszczański rys nowej inteligencji, z jej wyraźnym podziałem na życie zawodowe i prywatne, może być postrzegany jako bardziej nowoczesny od neoszlacheckiej inteligencji. Autorzy wydają się tego świadomi, wprowadzając do filmu postacie takie jak mgr Puciata (o której więcej poniżej), jednak wyraźnie w sposób bardzo wyrafinowany promują szeroko rozumianą starą inteligencję.

Konfrontacja wkracza nawet w obszar życia intymnego. Zarówno dr Karol, jak i Kobieta Pracująca kulturalnie korygują pruderyjnych Karwowskich, którzy nie umieją, jak się okazuje, rozmawiać otwarcie o erotyce i seksualności, peszą się. Inteligencji — w osobach dr Karola i Kobiety Pracującej — tłumaczą im spokojnie i z wyraźnym dystansem, jak się odnaleźć w danej sytuacji i jak w ogóle mówić o sferze erotyki. Podobny obraz

⁸ Motyw ziemianki, a w szczególności arystokratki z godnością znoszącej proste, a czasem ubogie życie, nawet na zesłaniu, jest częsty we wspomnieniach polskiej elity dawnego ziemiaństwa. Często powtarzającą się deklaracją jest stwierdzenie, że „korona z głowy nie spadnie” arystokracie od wykonywania prostych prac (Smoczyński, Zarycki 2017).

napięcia można odnaleźć w filmowej biografii Michaliny Wisłockiej⁹, która świetnie pokazała, jak awansujący w komunizmie wyraźnie gubili się w rozmowach dotyczących sfery intymnej, przez co można ich postrzegać jako swoiste ofiary neotradycjonalizacji charakterystycznej dla tego okresu, połączonej z brakiem inteligenckiej swobody społecznej. W efekcie w oczach zakorzenionej inteligenckiej elity jawią się oni jako hipokryci.

Szczególnie ważne w serialu *Gruzy i Toeplitza* wydają się osoby położone wobec głównego bohatera względnie wyżej, z przewagą kapitału kulturowego (znajdujące się po lewej stronie wykresu). To inteligencka elita. Należy do niej profesor Zygmunt Kozięłło — socjalistyczny światowiec, przedstawiciel Polski w UNESCO. Zna języki, jest niezwykle pewny siebie i spokojny itp. — co szczególnie dobitnie pokazuje zestawienie z Gajnym, intrygantem i w domyśle „marcowym docentem”, który systematycznie wykazuje deficyty kapitału kulturowego. Z kontekstu zarysowanego w odcinku filmu *Pocztówka ze Spitzbergenu, czyli oczarowanie* wynika, że nawet ówczesna władza woli kompetentnego Kozięłłę, mimo wykazywanego przezeń dystansu do systemu, od najpewniej politycznie usłużnego Gajnego, który nie ma jednak wiedzy i inteligenckiego sznytu. Można domniemywać, że Kozięłło dzięki swoim rodzinnie dziedziczonym przymiotom był w stanie niezwykle efektywnie wykorzystać liczne stypendia zagraniczne, a tym samym wzmocnić swój bogaty portfel różnych typów kapitału kulturowego¹⁰. Kozięłłę łączy wiele z dr Stelmachem i choć ten pierwszy stoi wyżej w hierarchii społecznej, na naszym wykresie obrazowanej przez oś wertykalną, obaj znajdują się na podobnej linii poziomej, która określa proporcjonalne zasoby kapitału kulturowego. Obaj są kawalerami, ludźmi ewidentnie „kulturalnymi z domu”, posługują się językami obcymi i posiadają wiedzę o tym, jak żyć ze smakiem i efektywnie (mają różne zachodnie gadżety usprawniające pracę i życie codzienne), jak i paraarystokratyczną dyspozycję do czerpania z życia wielowymiarowych i często wyrafinowanych przyjemności. Zwraca też uwagę ironia spojrzenia na rzeczywistość Kozięłły i jego ostentacyjna pobłażliwość wobec Karwowskich. Podobną postawę wobec neomieszczkańskiej rodziny inżyniera wykazują, jak się wydaje, profesor Zuber czy młoda Nowowiejska.

Niezwykle malowniczo przedstawiona została w filmie właśnie rodzina Nowowiejskich — stary inteligencko-mieszczkański klan z aktyw-

⁹ *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*, reż. Maria Sadowska, 2017.

¹⁰ Zwrócić można uwagę, że w znacznie późniejszym, ale podobnie inteligenkocentrycznym serialu Stanisława Barei *Alternatywy 4* pojawia się podobna figura profesora, który w sposób znaturalizowany góruje nad swoim otoczeniem społecznym.

nymi odnogami burżuazyjnymi dobrze urządzonymi na Zachodzie (np. kuzyn prowadzący firmę budowlaną w Szwecji). Klan Nowowiejskich lśni w przestrzeni społecznej filmu, jawi się jako najbardziej elitarna, stabilna i godna podziwu część jego pola społecznego. Jest owocem procesów długiego trwania, długofalowej inwestycji dawnej burżuazji w kapitał kulturowy i polityczny, co trwale zabezpieczyło jej pozycję społeczną. Obraz ten, powiedzmy na marginesie, zadaje kłam potocznym wizjom rewolucji społecznych jako sytuacji całkowitego odwrócenia porządku społecznego, unicestwienia całej klasy społecznej. Tak jak rewolucja francuska nie była po prostu starciem mieszczaństwa i arystokracji, w którego wyniku ta ostatnia miała całkowicie zniknąć (zob. Bourdieu 2012), tak też polskie elity przedwojenne poprzez umiejętne i zróżnicowane inwestowanie posiadanego kapitału z niejakim powodzeniem nawigowały w nowej, powojennej przestrzeni społecznej — zwłaszcza w późniejszych latach PRL. Dla głównego bohatera odwiedziny w mieszkaniu Nowowiejskich w starej warszawskiej kamienicy to oszałamiająca i przytłaczająca podróż zarówno w czasie (przedpokój, stara kanapa zapewne od pokoleń w rodzinie), jak i w przestrzeni (szwedzkie powiązania, lektura najnowszych numerów pisma „Experimental Construction”, niedostępne w Polsce). Młoda inż. Urszula Nowowiejska już na studiach ma zapewnioną pozycję zawodową i matrymonialną (ślub z inżynierem Oskarem Szrederem mianowanym na szefa nowego urzędu). Co ciekawe, to ona — znacznie młodsza — proponuje stanowisko Czterdziestolatkowi, używa więc *de facto* zasobów swojej rodziny, przy których kapitały nuklearnej rodziny Karwowskich jawią się jako śmiesznie małe¹¹. Z rozmowy Czterdziestolatka ze starszym pokoleniem Nowowiejskich wiemy, że łączą oni wszystkie rodzaje kapitału: zarówno kapitału kulturowego we wszystkich postaciach (włączywszy międzynarodowe kariery naukowe), jak i kapitału ekonomicznego, a także kapitału politycznego (bliskie znajomości z przedwojenną elitą polityczną oraz stanowiska kierownicze w państwowym budownictwie w PRL). Nowowiejscy mogą więc być już twardo umiejscowieni w rodzącym się „miejscu neutralnym” pola władzy i mogą swoją postawą

¹¹ Nowowiejska z wdziękiem młodej kobiety, ale i bezceremonialnością podkreśla swoją wyższość nad rodziną Karwowskich. Uspokaja na przykład Magdę, że nie będzie jej męża „wygryzać”, a jest przecież tylko praktykantką pod jego opieką. Pyta wprost żonę Czterdziestolatka, jak ten „stoi z językami”. Na odpowiedź, że „mąż liznął angielskiego u metodystów, był w NRD i dobrze się porozumiewał”, uśmiecha się z pożałowaniem. Sama była w Japonii, a jej przełożony, inżynier Karwowski, nie dość, że nie zna języków obcych, za granicą był tylko w NRD, a gdy udaje się na wyjazd służbowy do Budapesztu, to jest tam nieustannie onieśmielony i zdradza swoje nieobycie.

sugerować, że liczą na osiągnięcie w nim dominacji. Jak sugerują autorzy filmu, mają pozycje pewniejsze i na dłuższą metę wyższe nawet od nomenklatury, reprezentowanej w filmie między innymi przez dyrektorów Powroźnego czy Wolice albo wiceministrów, Zawodnego, a później Zwiastowicza, którzy zbyt jednostronnie, jak sugerują autorzy filmu, opierają swoje pozycje na kapitale politycznym. Choć w danym momencie Nowowiejscy nie wydają się z nimi skonfliktowani, żyją raczej w symbiozie.

Podobne miejsce w polu władzy — dominujące, według wizji autorów filmu — zajmuje znany kardiolog profesor Zuber. Z kontekstu dowiadujemy się, że pochodzi z przedwojennej warszawskiej rodziny kuśnierzy, dokonał więc pewnego awansu, który jest jednak na tyle odległy i następował ze względnie dobrych pozycji, że nie stanowi już w zasadzie żadnego obciążenia. Zuber to lekarz humanista „starej szkoły”, erudyta, także zorientowany w kulturze klasycznej, znający języki, innymi słowy — klasyczny ordynator-inteligent, którego autorzy filmu, podobnie jak Nowowiejskich, obdarzają swoistym społecznym blaskiem, by nie powiedzieć metaforycznie — aureolą. Raczej udziela mądrości życiowych, niż w sposób dosłowny leczy i widać, że mądrości te ma zinternacjonalizowane rodzinnie. Podobnie jak Nowowiejscy żyje w symbiozie z nomenklaturą, co pokazano nawet bardziej jednoznacznie w jego rozmowie z dyrektorem Powroźnym. Do Karwowskiego mówi z wyższościową ironią (określa go z pobłażliwym uśmiechem mianem „inteligencji technicznej”), zapytawszy go wcześniej wprost czy jest inteligentem. Zuber to jednocześnie dobry fachowiec i światowiec. Śledzi na bieżąco zachodnią literaturę: zna na przykład teorię męskiej menopauzy kanadyjskiego badacza Elliota Jacques’a. Wśród innych bohaterów górujących nad Karwowskimi kapitałem kulturowym i wyraźnie cieszących się sympatią narratorów wymienić można między innymi pana Waldka, instruktora narciarskiego, kolejnego światowca znającego języki i „najnowsze śmigi alpejskie”, romansującego w Szwajcarii. Pojawia się też wzmianka o ojcu jednego z kolegów syna Karwowskich Marka, który powołując się na niego tłumaczy, że „nie chodzi się do operetki”, lecz słucha się von Karajana. W pewnym zakresie wyższym statusowo od Czterdziestolatka inteligentem jest także inżynier Małkiewicz — innowator, nowoczesny umysł. To jednocześnie inteligent odrzucający sektor prywatny, można tu notabene przypomnieć że i inż. Karwowski nie ulega jego pokusom w formie oferty pracy od brata żony — Antka. Małkiewicz to człowiek i nowoczesny, i znający klasykę, czujemy, że choć zostaje podwładnym Czterdziestolatka, statusowo — według sugestii autorów — sytuuje się wyżej do swego szefa.

Specyficzną postacią o cechach wybitnie inteligenckich jest wspomniana już koleżanka Magdy z pracy, starsza dystygowana „dama” mgr Ryszarda Puciata. Wywodzi się z przedwojennej inteligencji mającej kontakt z ziemiaństwem, co można z łatwością rozpoznać, gdy mowa o polowaniach, w których brała udział jako młoda kobieta. Odziedziczyła wyraźny elitarny habitus inteligencji, zderzenie z nim podkreśla braki u głównych bohaterów. Puciata uczy na przykład Magdę Karwowską reguł zachowania „w towarzystwie”, zna z domu francuski i niemiecki. Jednak względnie nisko społecznie i zawodowo umiejscowiona w stosunku do swego pochodzenia wydaje się wręcz śmieszna. Można spekulować, że zapewne nie była zdolna zreprodukować pozycji społecznej swych rodziców, co czyni zabawnymi jej odwołania do świata społecznego dzieciństwa. W trajektorii swojej deklasacji wydaje się podobna do Kobiety Pracującej, która też robi wrażenie osoby urodzonej w rodzinie inteligenckiej. Jednak grana przez Kwiatkowską bohaterka jest bardziej zaradna, a także przenikliwa. Puciata gra swoim kapitałem kulturowym, ale brak jej inteligencji sytuacyjnej, swoistej bystrości, a opowieści o jej znajomościach to zwykle historie sprzed wojny. Wyjątkiem jest bankiet w Pałacu w Jabłonie, gdzie odnajduje się lepiej niż inni jego uczestnicy, ale może dlatego, że jest to niejako sytuacja archaiczna — salonowej gry w przedwojennym stylu. Można sądzić, że rysując tę postać, autorzy filmu pośrednio sugerują, iż są świadomi zmiany społecznej, która historyczne formy kapitału kulturowego, a także społecznego, znacząco zdekapitalizowała, i wyłączne opieranie się na nich nie jest drogą do pozycji dominujących.

W konfrontacji ze wszystkimi wymienionymi wyżej postaciami Karwowsky jawią się jako stojący niżej w hierarchii społecznej. Osoby, dla których niedostępne są sfery wyższej inteligencji, w tym w szczególności tzw. wielki świat, w który — jak widać dobrze w filmie — znacznie lepiej wpisuje się inteligencja wielopokoleniowa. Karwowsky, mimo że formalnie skończyli studia, dostali „dobre posady” i uczciwie pracują, ciągle czują się niepewnie. Film wydaje się więc delikatną polemiką z wizją udanego awansu społecznego wykształconych po wojnie pokoleń nowej inteligencji. Maciej Gdula natomiast widzi w nim uznanie tej wizji. Twierdzi mianowicie, że z filmu wyraźnie wynika, iż droga do inteligencji dopiero od lat siedemdziesiątych wiodła przez wyższe studia. Autorzy *Czterdziestolatka* zaś zakładają, jak sądzimy, że zawsze był to warunek konieczny, kiedyś prawie wystarczający, przynajmniej formalnego dołączenia do inteligencji. Dziś już zupełnie nim nie jest, ale ciągle w praktyce pozostaje warunkiem koniecznym (z wyjątkiem małej części środowisk elitarnych,

którym albo wystarcza tytuł inteligencki z urodzenia, gdy z różnych powodów nie są w stanie skończyć studiów, na przykład politycznych, albo sprzyja nagła kariera artystyczna). Gdula pisze jednocześnie o roli w inteligenckiej dystynkcji „specyficznego stylu życia, czytania książek, dyskusowania o nich, muzyki”. Ma oczywiście rację na poziomie ideałów tradycyjnej inteligencji, ale nie w odniesieniu do głównego bohatera filmu. Warto bowiem zwrócić uwagę choćby na odcinek *Nowy zastępca, czyli meteor* (odcinek 12), w którym przedmiotem dyskusji jest właśnie księgozbiór bohatera (przy okazji badana jest przez inż. Nowowiejską także porcelana Karwowskich). Okazuje się, że jest on niezwykle skromny, składa się nań kilka zawodowych, technicznych książek i powieści z młodości. Nowowiejska, wydająca się w tym kontekście rzecznikiem autorów filmu, mówi Karwowskiemu wprost, że „na nim daleko nie zajędzie”. Chodzi przy tym o coś szerszego — skromniutki księgozbiór Karwowskich ma demaskować ich ogromny deficyt kapitału kulturowego, pomimo posiadania dyplomów studiów wyższych (i ambicji Magdy w zakresie doktoryzowania się z hydrologii). Ten brak ma być obciążeniem, z którego sami sobie nie zdają sprawy.

NOMENKLATURA

Film dobrze pokazuje wykształcanie się w latach siedemdziesiątych przestrzeni środka — „neutralnej” części pola władzy, w której równożą się zasoby kluczowych typów kapitału. Należą do niej członkowie wyższej nomenklatury o istotnych zasobach kapitału kulturowego. Pokazani zostali dość życzliwie, prawdopodobnie również ze względu na położenie w polu władzy autorów filmu, który powstaje na podstawie osobistej zgody prezesa Szczepańskiego. Jako niejednoznaczne, sugerujące pewne elementy zbliżenia, ale i zawoalowanej konfrontacji, można odczytywać przedstawione w filmie relacje progresywnej, technokratycznej nomenklatury z pragmatyczną częścią starej inteligencji, czego wiele poszlak znajdujemy w filmie. Sztandarowym przedstawicielem elity nomenklaturowej jest dyrektor Mieczysław (Mietek) Powroźny wraz z żoną Celiną. W ich filmowym portrecie wyraźny jest wątek uzupełnienia kapitału politycznego kapitałem kulturowym, co jawić się może jako wyraz legitymizacji tego pierwszego przez zasoby symboliczne. Mieszkanie urzędnika Powroźnym — jak wynika z kontekstu, za duże pieniądze — znany z telewizji scenograf Iwo Czarnecki. Jest ono pełne obiektów kulturowych przywiezionych przez nich zza granicy („kontrakt” w Indiach). W mieszkaniu i życiu Powroźnych delikatnie przebłyскуje zamoż-

ność¹². Na bezpośredniej służbie nomenklaturze widzimy też szersze grono ludzi sztuki i telewizji (szczególnie film *Motyłem jestem*). Tych ostatnich, nowoczesnych mistrzów spektaklu, technokratycznych inteligentów, najbardziej wyraziście ucieleśnia redaktor Oswald z TVP, grany przez Wojciecha Pszoniaka. Podobnie jak scenograf Iwo należy on wyraźnie do sfery „neutralnej”, łączy bowiem zasoby wszystkich typów. Ludzie mediów to inteligenci, w większości wyższej próby, pewni siebie, wyraźnie górują nad bohaterem filmu, znają świat i języki. Irena Orska manipuluje wręcz Czterdziestolatkiem, choć to może element celebryctwa i romansu. Artyści budzą u Karwowskich onieśmienie, choć są też lekko zabawni. Podobnie jak członkowie nomenklatury, których zasoby nie są już tak zrównoważone, w szczególności wysocy aparatczycy, jak wiceministrowie Zawodny oraz Zwiastowicz, a zwłaszcza, grany przez Jana Pietrzaka tow. Iwanicki (z Wydziału Kadr PZPR), wydają się w wizji autorów filmu osobami już spoza obszaru pola „neutralnego”, wychyleni są w kierunku bieguna czystego kapitału politycznego. Oparta przede wszystkim na funkcji partyjnej pozycja Iwanickiego przybiera lekko groteskowe barwy. Wiceminister Zwiastowicz, grany przez Jerzego Ofierskiego, według Grzegorza Łęcickiego (2014) przypomina jakoby samego Edwarda Gierka. Łęcicki zwraca jednak uwagę, że portrety państwowych, i w domyśle partyjnych, notabli pokazane przez Gruzę i Toeplitza są wprawdzie nieco karykaturalne, ale jednocześnie sympatyczne, łagodne, niezłośliwe, bardziej komediowe niż groteskowe. Można więc mówić o lekkich formach deprecjonowania pozycji obiektywnie dominujących frakcji klasy wyższej, zwłaszcza tych z przewagą kapitału politycznego, ale i o pewnej życzliwości w ich przedstawieniu, co być może wynika z uwarunkowań, w jakich działali autorzy filmu.

PRZEDSIĘBIORCY

Innym typem bohaterów, którym autorzy serialu delikatnie wypominają asymetryczne struktury zasobów, są przedsiębiorcy. Szczególnie barwnym przedstawicielem tej grupy jest Antek brat Magdy — żony Karwowskiego. Jest już dość nowoczesnym przedsiębiorcą, jednocześnie cytuje

¹² Warto zwrócić uwagę, że krytyka owego bogactwa, w szczególności nabywanego nie do końca legalnie, a także ostentacyjnej konsumpcji części bogacącej się w latach siedemdziesiątych nomenklatury staje się potem paliwem legitymizacyjnym ekipy Jaruzelskiego (Szumski 2018). Symbolem ówczesnej kampanii staje się nagonka na politycznego patrona produkcji serialu — prezesa Radiokomiteu Macieja Szczepańskiego.

Norwida, a więc jednak, w jakimś sensie, jest też inteligentem, choć momentami bywa chamski. Umie czerpać radość życia, ma atrakcyjną, ambitną żonę. Jednocześnie nie wie do końca, jak wydawać pieniądze (giełda samochodowa, rolex zastawiony pod Złotym Linem), które są dla niego nowe — nie ma więc do nich dystansu klasy wyższej dysponującej pieniędzmi odziedziczonymi. Antek wydaje się jednak gotowy na nadejście kapitalizmu. Iście prorocza sugestia autorów, że kapitalizm nadejdzie, jest w filmie wyraźna. „Rok 2000 za pasem”, warto inwestować w działki — mówi mimochodem Kobieta Pracująca w odcinku 19 pod znamienym tytułem *Z dala od ludzi, czyli coś swojego*. Wydaje się jednak, że nowobogactwo Antka wyklucza go — w inteligenckiej optyce autorów filmu — ze wspomnianej sfery „neutralnej”. Jego zasoby kapitału ekonomicznego zbyt jednostronnie górują nad zasobami kapitału kulturowego, choć w tym zakresie lokuje się on jednak znacznie wyżej od innego przedsiębiorcy ukazanego w filmie — producenta pustaków Kołodzieja. Temu ostatniemu brakuje jakichkolwiek inteligenckich przymiotów. Zgodnie ze wspomnianą optyką inteligenckiej projekcji należy więc on do bohaterów pokazanych w filmie zdecydowanie krytycznie. Na naszym schemacie „czyści” przedsiębiorcy czy handlarze, jak Kołodziej i Witek Walendziak, w większości lokują się w dolnej części, a więc mają ogólny status społeczny znacznie niższy niż Karwowski.

NIŻSZA INTELIGENCJA I ŚREDNIE KADRY TECHNICZNE

Położeni na wykresie poniżej głównego bohatera to jednak przede wszystkim groteskowi w optyce filmu niżsi inteligenci. Nie wydają się oni zagrożeniem dla Czterdziestolatka. Dla wyższej inteligencji, a więc i dla narratorów filmu, to są znaczący obcy, pokazano ich więc wybitnie złośliwie. W pierwszej kolejności to inżynier Gajny. Nieszczęsny błazen, z punktu widzenia inteligenckiej elity mający okropny gust: klasycznie drobnomieszkański. Gajny lubi na przykład operetkę (a wypada słuchać opery w wykonaniu von Karajana, jak suflują autorzy), ekscytuje się przy tym w sposób niesmaczny nogami tancerek. Gajny jest wiecznie sfrustrowany, to nieudacznik pod każdym względem, co bardzo kontrastuje z lekkością stylu życia wyższej inteligencji, zajmującej stabilne pozycje (bądź będącej na trajektorii wznoszącej). To także intrygant i klasyczny „wynawca teorii spiskowych”, co jest generalną cechą drobnomieszkaństwa schyłkowego bądź społecznie „zablokowanego”. Jest bowiem inteligentem z awansu, którego wysokie ambicje rozchodzą się z obiektywnymi szansami. Jego kariera jest wyraźnie zablokowana, a pozycja niepewna na skutek

ekspansji inteligencji dysponującej cenniejszymi atutami¹³. W interesującym nas serialu także nauczyciele szkoły podstawowej, jak się wydaje, mają podobny status: są operetkowi, chamscy, przejawiają wysoki poziom frustracji. Z inteligenckiej perspektywy razi prymitywny cynizm nauczyciela próbującego sobie załatwić materiały budowlane.

Tymczasem sam Czterdziestolatek nie jest cynikiem, co ma go lokować jednak nieco wyżej niż bohaterów w rodzaju Gajnego, znajdujących się na samym dole inteligenckiej hierarchii. Naiwnie wierzy w wiele wartości, w szczególności w hasła o modernizacji i postępie cywilizacyjnym. Jego optymizm i wiara w przyszłość (w każdym sensie tego słowa) wynikają, jak wolno sądzić, z wyraźnie wznoszącej trajektorii jego statusu społecznego. Obrazuje on przy tym całą powojenną formację społeczną, nie tylko polską, ludzi awansujących dzięki możliwości akumulacji szkolnego kapitału kulturowego, która to formacja znajduje swoją formę symboliczną we wszystkim, co podówczas jawiło się jako przyszłościowe (tak jak nachylenie ich trajektorii) — na przykład modernizm w architekturze — a przez to „optymistyczne”. Jednak w sensie politycznym czyni go to — tak jak całą tę grupę — śmiesznym. Jest to oczywiste z dzisiejszej perspektywy, ale w szerszym planie wydaje się dowartościowywać jego postać. Jego „niedzielskość”, choć właściwie w filmie wypominana, która może się jawić jako naiwność i niezaradność, to jednak plus, doceniany przez autorów-inteligentów. Bo „prawdziwy inteligent”, a więc zakorzeniony i mający zinternalizowane kluczowe wartości swojej grupy, dzieli z Czterdziestolatkiem postawę bycia w jakimś stopniu człowiekiem zderzającym się dominującymi cynizmami.

Przykładem cynika jest sąsiad Karwowskich z góry — pan Stasiek, ojciec Zosi, koleżanki córki Czterdziestolatka. Ale to także jednoznaczny „cham”, a więc postać negatywna. Podobnie weteran handlu zagranicznego — Bliniak, zbyt jednostronnie jak na inteligenta skupiony na swym materialnym dobrobycie, choć obiektywnie, jak się wydaje, lokowałby się on względnie wysoko w hierarchiach społecznych swej epoki, gdy wszyscy mający swobodę podróży na Zachód należeli do wąskiej grupy wybrańców. Jeszcze niżej w przedstawionej przez autorów filmu hierarchii stoją kadrowiec Łysiak — stereotypowy aparatczyk niższego szczebla. W tej postaci widać wyraźną krytykę, a więc próbę delegitymizacji „czystego” kapitału politycznego. Jednak również nisko lokuje się też przedstawiciel „prywatnej inicjatywy”, producent pustaków — Kołodziej, którego postać kolejny

¹³ Wcielenia podobnej postaci, niekiedy grane również przez Wojciecha Pokorę, pojawiają się w innych filmach. Jest to przede wszystkim docent Furman z serialu *Alternatywy 4*.

raz można odczytywać jako deprecjację strategii opartych na „czystej” logice ekonomicznej. Pod nimi lokuje się kierowca Marian, podobnie jak Łysiak demonstrujący „ludowe” asekuranctwo, które może być postrzegane jako przeciwieństwo inteligenckiej odwagi odwołującej się do cnót rycerskich.

Podobne ludowe cechy, rażące dla inteligenta swoją egoistyczną naturą, mają przedstawiciele pogranicza klasy niższej i średniej, a w szczególności aspirująca do inteligenckości kadra techniczna. To osoby stojące w hierarchii społecznej wyraźnie niżej niż bohater filmu, a więc między kadrą inżynierską a robotnikami. W szczególności w relacji inżyniera Karwowskiego z technikiem Maliniakiem jest wiele interesujących emocji. Ma ona ważny wymiar pęknięcia klasowego. Wpisuje się mocno w logikę hierarchii pańsko-chamskiej, w której Maliniak to wyraźnie cham, momentami panoszący się, ale ostatecznie zawsze stawiany na swoje, czyli niższe, miejsce. Robotnicy w filmie są już jakby pogodzeni ze swoim podporządkowanym miejscem w strukturze klasowej i przedstawiani bez wcześniej wymaganego doktrynalnie szacunku dla ich teoretycznie rządzącej klasy społecznej. Zauważył to Maciej Gdula (2015a). Maliniak, technik ze średnim wykształceniem, choć bez dyplomu uczelni, ma jeszcze jakieś nadzieje na awans, w dużym stopniu w odwołaniu do dawnych komunistycznych haseł o wiodącej roli klasy robotniczej. W jednym z odcinków w osiągnięciu przewagi nad inżynierem na krótko pomaga mu wojsko — najtwardsza z instytucji komunistycznego państwa, w filmie zarysowana z wyraźną ironią. Innym razem Maliniak mobilizuje grupę robotników, którzy podpisują petycję z żądaniem awansowania go na stanowisko kierownika odcinka budowy. Karwowski łatwo neutralizuje ten atak, używając niepodważalnego argumentu o konieczności posiadania na tym stanowisku wyższego wykształcenia. To oczywiście moment, w którym dyplom wyższej uczelni jawi się jako waluta kluczowa w procesie awansu zawodowego i społecznego. Można więc powiedzieć, że twórcy serialu pokazują symboliczną siłę barier klasowych, co w latach siedemdziesiątych współgra z sytuacją realną — rosnącym rozwarstwieniem i malejącą możliwością awansu. Inny bohater filmu podobny do Maliniaka to chłopo-robotnik, gospodarz, hodowca bassetów mieszkający obok działki rekreacyjnej zakupionej przez Karwowskich. Jest równie chamski i bezczelny co pewny siebie i zaradny. Analogiczną i znacznie obszerniejszą rolę w filmie gra gospodarz domu Karwowskich — dozorca Tosiek Walendziak. To umiejący sprawnie odnaleźć się w nieformalnych relacjach pragmatyk o wyraźnie proletariackim habitusie. Choć *per saldo* sympatyczny, tak naprawdę irytuje Karwowskiego nie tylko swoim wścibstwem i cwaniactwem, ale i sukcesami, które odnosi

mimo wyraźnie niższego statusu. Ani Maliniak, ani Walendziak nie zagrażają statusowo głównym bohaterom jako stojący w hierarchii społecznej niżej, jednoznaczne „chamy”, zarówno ze względu na brak dyplomów, jak i kulturowej ogłady.

Warto jednak zwrócić uwagę na ważną ambiwalencję. *De facto* codzienne obcowanie Czterdziestolatka z Maliniakiem, a także regularne konfrontacje z Walendziakiem mają dla inżyniera Karwowskiego dwuznaczny charakter, bo choć posiada nad nimi przewagę niemalże w każdym sensie, to kontakty z osobą o znacząco niższym statusie kulturowym deprecjonują jednak jego pozycję. W dodatku konfrontacje nie zawsze kończą się dla inżyniera sukcesem. Co więcej, Maliniak i jemu podobni nierzadko skutecznie Czterdziestolatka poniżają, sytuacyjnie „ogrywają”. Ostatecznie Karwowski zawsze przywołuje Maliniaka „do porządku”, ale czasem kosztuje go to sporo wysiłku i jest upokarzające. Musi bowiem zniżyć się do jego poziomu i odczuwa to jako problem. Maliniak jest dla niego „znaczącym obcym”, kluczowym niższym punktem odniesienia w przestrzeni społecznej — kimś, kto zajmuje bliskie miejsce, na które Karwowski nie może się dać zepchnąć, choć wyraźnie w tym kierunku działają siły tradycyjnego kapitału kulturowego. Jest to więc miejsce „znaczące” symbolicznie w strukturze społecznej¹⁴. Ta najsilniej wybijająca się i dostrzegana przez widza perspektywa walki między Czterdziestolatkiem a Maliniakiem w rzeczywistości jest zatem pochodną niewidzialnych struktur społecznych i walki o wiele wyższą stawkę — między „starą” i „nową” inteligencją. To, co potocznie postrzega się jako pionową „walkę klas”, w rzeczywistości jest efektem znaczenia bardziej istotnych „walk pałacowych” — w gronie samych elit.

Co ciekawe, inżynier Maliniak, podobnie jak dozorca Walendziak, mimo że zwykle przegrywają ze środowiskiem inżynierskim, przejawiają niekiedy więcej oznak mądrości życiowej niż Czterdziestolatek, który jest częściowo wykorzenionym człowiekiem z awansu. Podobnie jego żona Magda, choć czasem odwołuje się do tzw. życiowych mądrości wyniesionych z domu rodzinnego, które w największym stopniu przywołuje jej ojciec, przyjeżdżający w odwiedziny z Hajnówki. Te kontrasty w zamierzeniu autorów mają wskazywać na istotne w ich przekonaniu słabości osób na ścieżkach względnie szybkiego awansu społecznego.

¹⁴ Badania Jana Hosera (1974) wskazują na społeczną bliskość inżynierów z awansu i środowiska robotniczego oraz oddalenie tego ostatniego od inżynierów wywodzących się z inteligencji. Jednocześnie różnice te znajdowały wyraz w pewnym społecznym rozdzielaniu środowiska inżynierskiego według linii pochodzenia.

KONKLUZJA: KTO DO KOGO „MÓWI CZTERDZIESTOLATKIEM”?

Podsumowując rozważania chcielibyśmy wrócić do kwestii zasadniczego przekazu filmu. Zwróćmy uwagę, że tytułowy bohater, choć jest traktowany przez autorów/narratorów ze znaczną pobłażliwością, wydaje się jednak obdarzany przez nich pewną sympatią. Można sądzić, że żywią oni szacunek dla jego środowiska i wielu wyznawanych przez nie wartości, na czele z wiarą w wartość pracy i etos profesjonalizmu. W rzeczywistości jednak pod przykrywką życzliwej ironii film jest próbą zdeprecjonowania nadziei umacniającej się nowej inteligencji. Kpi z niej w sposób niekiedy szyderczy i w żadnym wypadku, co wydaje się szczególnie ważne, nie czyni z niej wzorca osobowego. Pokazuje raczej jej naiwność, zarówno w wymiarze społecznym, jak i politycznym (wiary w ustrój „socjalistyczny” i jego projekt modernizacyjny). Potwierdza to według nas, że film kręcony jest nie z pozycji „klasy średniej”, jak twierdzi Maciej Gdula, ale z pozycji starej, wielopokoleniowej inteligencji próbującej projektować swoją postulowaną wizję hierarchii społecznych i względnych wartości poszczególnych typów i subtypów kapitału. Nie ma również pełnej racji Monika Talarczyk-Gubała (2007), która w klasycznym opracowaniu na temat komedii filmowej okresu PRL twierdzi, że Stefan Karwowski stanowi wcielenie socjalistycznego ideału, swoisty „socjalistyczny wzorzec osobowy”, w którym uwidaczniał się nacisk kładziony przez propagandę na solidną pracę i wykształcenie. Co prawda, Talarczyk-Gubała zauważa jednocześnie, iż *Czterdziestolatek* to „satyra na mieszczaństwo epoki Gierka”, ale twierdzi też, że „obiekt śmiechu stał się obiektem identyfikacji”. Argumentuje ona również, że „komicznym rysem osobowości Karwowskiego była spora dora naiwności, która sprawiała, że widz mógł spoglądać na niego z odrobiną wyższości, jednocześnie identyfikując się z człowiekiem, podobnie jak on nie do końca radzącym sobie z otaczającymi go karierowiczami i niespodziewanym awansem” (Talarczyk-Gubała 2007, s. 100). Twierdzi też, że w serialu, „sfery elit technicznych otaczała aura prestiżu i luksusu, doszło do mitologizacji pewnych obszarów życia społecznego”. Jednocześnie — jakby w sprzeczności z powyższym — pisze o „odmalowaniu rzeczywistych, raczej skromnych standardów życia rodziny głównego bohatera, które dla wielu pozostawały wciąż trudnym do osiągnięcia celem” (Talarczyk-Gubała 2007, s. 100). Podobnie Krzysztof Mętrak wskazywał na rzekomo „dydaktyczny walor” filmu, który według niego „maskowany był zrećnie ironią i humorem. Jawnie krytykując kołtuństwo, autorzy potrafili przy tym zgodzić potrzebę awansu z potrzebą stabilizacji [...] jest to sukces pewnej wykalkulowanej recepty pomysłowych manipulatorów

emocjami widzów” (Mętrak 1977; cyt za: Talarczyk-Gubała 2007, s. 100). Serial jawi się więc w takich ujęciach przede wszystkim, przy całej swojej ironiczności, jako *de facto* dzieło dydaktyczne, jeśli nie propagandowe, jako jedno z wielu narzędzi promowania przez ówczesne władze nowych wzorów osobowych.

Z powyższymi diagnozami trudno się zgodzić. Trzeba bowiem zwrócić uwagę, że w filmie pojawia się też bardzo wyraźna satyra na ówczesną propagandę. Odnosi się to do kwestii promowania głównego bohatera filmu na wzorec osobowy ówczesnych czasów. Wspomnieć tu można trzy epizody promowania w mediach Karowskiego jako rzekomo postaci wzorcowej. W szczególności epizod, gdy brygada Karwowskiego pojawia się na pierwszej stronie „Życia Warszawy” jako „ludzie wielkiej budowy”, lub odcinek, w którym rodzina Karwowskich jest nagrywana do audycji radiowej, oraz wątek z filmu *Motylem jestem*, gdy Karowski zostaje gwiazdą w programie telewizyjnym *Człowiek Miesiąca*. Za każdym razem są to parodie. Z promocji tych śmieją się inteligenci stojący wyżej w hierarchii od głównego bohatera (np. dr Stelmach), a z szacunkiem traktują je tylko znajdujący się niżej, przez autorów filmu uznawani za naiwnych czy wręcz prostaków (np. nauczyciel w szkole Marka). We wszystkich tych epizodach pojawiają się dość ironiczne i *de facto* krytyczne portrety artystów czy dziennikarzy, którzy okazują się cynikami, co można też odczytać jako krytykę części własnego środowiska ze strony twórców filmu. Można tu wręcz odnaleźć zawoalowany odpowiednik „kina moralnego niepokoju”. Krytyka ta najwyraźniejsza jest w *Motylem jestem*, gdzie pokazana jest chałtura w najbardziej klasycznych formach, występów z deficytem snu w nędznym i powtarzającym się repertuarze. Ten odcinek pod pewnymi aspektami zbliżony jest do o wiele bardziej gorzkiego *Wodzireja* Feliksa Falka, z tego samego 1977 roku. W obu filmach estrada jawi się jako miejsce moralnego upadku inteligencji. W *Czterdziestolatku* problem ujęty jest zdecydowanie łżej, ale można odnaleźć pogłos podobnego tragizmu. Dla nas ważniejsze jest jednak to, że autorzy filmu drwią w tych epizodach ostentacyjnie z idei promowania Karowskich na wzorec osobowy w duchu gierkowskiej propagandy. Sądzymy więc, iż twierdzenia, że film jest elementem promocji takich właśnie wzorców, dowartościowania inteligencji technicznej itp., są całkiem nieuzasadnione.

Maciej Gdula postrzegał *Czterdziestolatka* podobnie — jako film o kształtowaniu się nowych relacji społecznych i renegocjacji miejsca inteligencji, ale wskazywał też na zupełnie nowe tropy, widząc go przede wszystkim jako film „bardzo współczesny” (Błędowska, Gdula 2014). Twierdził, że „w odróżnieniu na przykład od *Wojny domowej* z lat sześć-

dziesiątych, *Czterdziestolatek* mógłby być wyprodukowany dzisiaj”. Gdula stawia tezę, że w świetle *Czterdziestolatka* PRL lat siedemdziesiątych jawi się jako społeczeństwo klasy średniej i że w tym zakresie „zaszła jakaś radykalna zmiana, która sprawia, że możemy mówić o latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku jako o współczesności”. Innymi słowy twierdzi, iż lata siedemdziesiąte były, jeśli chodzi o hierarchie społeczne, jakościowo odmienne od lat sześćdziesiątych. Zawarta w tym stwierdzeniu sugestia, że epoka Gomułki była okresem szczególnego egalitaryzmu, wydaje się przekonująca. Co ważniejsze, Gdula twierdzi, jak już wspominaliśmy, że *Czterdziestolatek* to „serial o inteligencji technicznej, pisany z perspektywy klasy średniej”, co wydaje się tezą szczególnie kontrowersyjną, z którą polemizujemy. Nie znaczy to, że nie podzielamy wielu interpretacji Gduli co do innych aspektów hierarchii społecznej uwidaczniających się w filmie. Trafnie w naszym przekonaniu zauważa on na przykład, że w filmie „robotnicy są przedstawieni w sympatyczny sposób, ale jako nierozgarnięci. Trzeba nimi kierować, nie mają własnych pomysłów, kiedy mogą, to uchylają się od pracy” (Błęadowska, Gdula 2014). Takie ujęcie pracowników fizycznych to znaczące odejście od wcześniej obowiązującej ramy szacunku dla przedstawicieli „klasy robotniczej”, przedstawianej w PRL, przynajmniej formalnie, jako klasa symbolicznie dowartościowana. Trudno też nie zgodzić się z nim, gdy pisze o wyraźnie wyłaniającym się w filmie klasowym pęknięciu między kadrą inżynierską a klasą robotniczą. Zasadniczym novum epoki lat siedemdziesiątych wydaje się jednak nie samo pojawienie się nierówności, ale sposób przedstawienia robotników, którzy przestają być idealizowani jako „siła przewodnia” społeczeństwa, a zaczynają być odmalowywani ironicznie, a okazyjnie nawet pogardliwie. Możliwe jest to dzięki stopniowemu zastępowaniu tradycyjnej ideologii komunistycznej nową ideologią nowoczesności, która przychodzi powoli z krajów Zachodu w zdepolityzowanych formach nowych teorii zarządzania i szerzej — nowej teorii społecznej. W tym sensie rację ma Gdula, wskazując na przemiany wartości, których elementem są też nauki społeczne, w tym socjologia i psychologia. W filmie pokazano wiele przykładów tej tendencji, takich jak nowe metody zarządzania, których przykładem był wybór tytułowego bohatera na stanowisko dyrektora za pomocą komputera, a więc jakoby w ramach odpersonalizowanych i zoptymalizowanych metod naukowych.

Warto zwrócić uwagę, że analizowany serial pokazuje Polskę jako kraj, w którym Zachód, z jego nowoczesnymi wartościami i technologiami, jest już obecny, a przynajmniej doskonale znany elicie. Na przykład inżynier Urszula Nowowiejska jest po stażu w Japonii, sąsiad doktor Karol zaczytuje się niemieckimi pismami, Irena Orska jeździ prosche. Zachód jest tym

magicznym „lepszym światem”, na tle którego komunistyczna rzeczywistość jawi się dość szaro. Wspomnijmy choćby żarty o Japończyku, który zarabia w dewizach. Do Polski przychodzi też już zmiana ideologii zachodząca na Zachodzie, a więc nowa filozofia władzy przez Michela Foucaulta nazywana „rządomyślnością” (Rose 1990). Na przykład Nowowiejska opowiada o nowince przywiezionej z Japonii — „5 minut współuczestnictwa” w firmie MitsukoSuki. Wzór współuczestnictwa w zarządzaniu i dziś zresztą brzmi nowocześnie jako nie w pełni jeszcze wdrożony ideał (formą jego promocji są na przykład „budżety partycypacyjne/obywatelskie”). Tak czy inaczej Gdula (2015b) słusznie zauważa, że „zarówno władza, jak i opozycja zaczęły wówczas mówić nowym językiem; pojawiły się hasła o aktywnych jednostkach i aktywnym społeczeństwie. Nieprzypadkowo oglądając dziś *Czterdziestolatka* nie mamy problemu ze zrozumieniem czy utożsamieniem się z problemami inżyniera Karwowskiego i jego rodziny. W tym kontekście okres rządów Gierka to preludium czasów nam współczesnych”. Gdula łączy następnie tę obserwację ze swoim współczesnym projektem sojuszu klasy wyższej z klasą średnią, przeciw klasie ludowej.

Ważne dla odczytania wskazywanej przez nas złożoności filmu jest dostrzeżenie stosowanego w nim tzw. wielokrotnego kodowania. Prosty dowcipom sytuacyjnym towarzyszą wyrafinowane żarty odnoszące się do bardzo szczegółowych akademickich kwestii, a czasem się z nimi przenikając. Przypomnijmy Kobiety Pracującej „popłuczyny po Veblenie” podczas sprzątania w Instytucie Socjologii UW czy cytowaną przez prof. Zubera teorię kryzysu wieku średniego (męskiej menopauzy) Elliotta Jacques’a. W takiej grze przejawia się, w naszym przekonaniu, zawołowana krytyka oponentów i pretendentów do własnego grona, czemu towarzyszą pozory schlebiana niższym gustom. „Klasa ludowa” na pewno dzięki tej wielowymiarowości filmu rzeczywiście częściowo przyjmowała *Czterdziestolatka* życzliwie, w szczególności mogła brać głównego bohatera za wzorzec pod pewnymi względami. Innymi słowy, w jakimś zakresie mógł być odbierany przez publiczność na niższych poziomach hierarchii społecznej jako wzór osobowy. Dowodem jest rozpowszechnienie się mody na tzw. łuk Karwowskiego (Kaźmierczak 1991).

Jednak kluczowy przekaz filmu był w naszym przekonaniu wyrazem zmiany względnej pozycji kulturowej frakcji klasy wyższej i aspirujących do dalszego awansu frakcji innych klas społecznych. Do dobrze ugruntowanej inteligencji skierowana była w szczególności brutalna niekiedy satyra na nową (awansującą) inteligencję i sygnały o nieprawomocności jej roszczeń statusowych, na co wskazywaliśmy w powyższej analizie. Film pokazuje więc narastające napięcie, którego aspektem jest wizja przestrze-

ni społecznej w latach siedemdziesiątych. Próbuje zasugerować — nawet wbrew obiektywnemu stanowi rzeczy — dominującą rolę starej inteligencji i jej rzekomą przewagę nad nowo awansującymi. Szczególną stawką w grze jest kształtowanie się „neutralnej” części pola władzy i legitymizacja władzy politycznej przez szkolny kapitał kulturowy. W zamyśle autorów filmu należne zajęcie w nim kluczowych pozycji uczyniłoby inteligencją hegemonię w pełni znaturalizowaną. Próbują więc swym dziełem osłabiać ciągle jeszcze dominujące pozycje nomenklatury, a przede wszystkim pozycje mających ją legitymizować nowych elit technokratycznych.

Próbowaliśmy tu pokazać te intencje autorów filmu przez zrekonstruowanie przestrzeni społecznej projektowanej przez nich za pomocą świata bohaterów filmu. Wskazywaliśmy jednocześnie na niepełne przystawanie tej ich wizji do bardziej zobiektywizowanego obrazu rzeczywistej struktury przestrzeni społecznej połowy lat siedemdziesiątych. Jak sądzimy, taka próba odczytania przesłania dzieła artystycznego jako głosu na rzecz zmian hierarchii społecznych, dokonana przez zestawienie struktur ukazywanych w filmie z realnymi strukturami społecznymi w sposób inspirowany cytowaną na wstępie pracą Georgakakisa i Lebarona, może służyć za model podobnych analiz socjologicznych powstających w określonym kontekście obrazów świata społecznego.

Warto podkreślić, że w naszej analizie odwołaliśmy się do przestrzennej, relacyjnej czy też topologicznej wizji świata społecznego, która ma tę zaletę, że zrywa z wizją personalną czy jedynie interakcyjną (w rozumieniu „kto kogo”), tak częstą dla analiz narracji artystycznych. Bez zastosowania takiego ujęcia nie byłoby możliwe zarówno ukazanie mniej oczywistych, poziomych konfliktów społecznych między frakcjami klasowymi, jak i zawołowanej krytyki awansującej inteligencji (ukrytej w polifoniczności przekazu). Pokazanie przestrzennie wielości obiektywnych relacji społecznych, w które uwikłani są bohaterzy serialu, a dalej, w domyśle, jego twórcy, pozwoliło nam na zinterpretowanie nie tyle ich artystycznego zamysłu, ile przede wszystkim postulatów wysuwanych w imieniu własnej klasy społecznej.

Konkludując, omawiana przez nas frakcja „starej inteligencji” za pomocą filmu przypuszcza, jak się wydaje, atak na konkurentów do najważniejszych pozycji w nowym centrum pola władzy. Czyni to w koalicji z częścią „nowoczesnej” nomenklatury, jednak — jak wiemy już z późniejszego biegu wydarzeń — upadek komunizmu przesuwają dużą część dawnej nomenklatury na pozycje słabsze wobec elity inteligenckiej¹⁵ i wizja po-

¹⁵ Mamy tu w szczególności na myśli badania z początku lat dziewięćdziesiątych, które pokazały, że tylko część dawnej nomenklatury zdołała utrzymać uprzywilejowane pozycje

la władzy przedstawiona przez Gruzę i Toepliza w kluczowych aspektach staje się faktem. Film jest więc w pewnym zakresie przepowiednią, która się spełniła, co czyni go tym bardziej fascynującym, ale i naraża jego interpretację na ryzyko prezentyzmu czy, szerzej, inteligencko-centricznego odczytania. Warto jednak pamiętać, że gdy serial powstawał, był nie tyle odzwierciedleniem ówczesnego świata społecznego, ile aktem walki o jego zmianę na korzyść określonych frakcji elity inteligenckiej.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Zygmunt, 1968, *O frustracji i kuglarzach*, „Kultura”, nr 12, s. 5–21.
- Błądowska Magdalena, Gdula Maciej, 2014, *Jak naród nie obalił komuny*, „Gazeta Wyborcza”, 13 czerwca (http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,16151162,Jak_narod_nie_obalil_komuny.html).
- Bourdieu Pierre, 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Bourdieu Pierre, 2006, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. Piotr Biłos, Scholar, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, Boltanski Luc, 2008, *La production de l'idéologie dominante*, Demopolis/Raisons d'agir, Paris.
- Bourdieu Pierre, 2012, *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989–1992*, Seuil.
- Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc J. D., 1993, *From Ruling Class to Field of Power: An Interview with Pierre Bourdieu on La Noblesse d'État*, „Theory, Culture & Society”, t. 10(3), s. 19–44 (DOI:10.1177/026327693010003002).
- Eisler Jerzy, 2006, *Marzec 1968: geneza, przebieg, konsekwencje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Eyal Gil, Szelényi Iván, Townsley Eleanor R., 1998, *Making Capitalism without Capitalists: Class Formation and Elite Struggles in Post-communist Central Europe*, Verso, London–New York.
- Gdula Maciej, 2015a, *Klasa średnia. Ktokolwiek widział, ktokolwiek wie?*, „Krytyka Polityczna”, nr 42, s. 42–56.
- Gdula Maciej, 2015b, „Nie tylko Czterdziestolatek. Przemiany kultury w latach 70. Lata 70. jako źródło współczesności”. Referat na Konferencji Naukowej „Lata 70. jako źródło nowoczesności”, 22–23 października 2015.
- Gdula Maciej, Sadura Przemysław, 2012, *Style życia jako rywalizujące uniwersalności*, w: Maciej Gdula, Przemysław Sadura (red.), *Style życia i porządek klasowy w Polsce*, Scholar, Warszawa, s. 15–70.
- Georgakakis Dider, Lebaron Frédéric, 2018, *Yanis (Varoufakis), the Minotaur, and the Field of Eurocracy*, „Historical Social Research / Historische Sozialforschung”, t. 43(3), s. 216–247.
- Hoser Jan, 1974, *Środowisko zawodowe inżynierów*, w: Jolanta Kulpińska (red.), *Socjologia przemysłu. Wybór tekstów*, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa.

społeczne po upadku komunizmu, a w szczególności efektywnie dokonać konwersji dawnego kapitału politycznego na ekonomiczny, i były to głównie osoby ze znacznymi zasobami kapitału kulturowego (Szelényi, Treiman, Wnuk-Lipiński 1995).

- Każmierczak Barbara, 1991, *Łuk Karwowskiego i kanapa Joan Collins*, „Media Reporter”, nr 6/7, s. 24–27.
- Łęcicki Grzegorz, 2014, *Karykaturalne wizerunki polityków w wybranych komediowych polskich serialach telewizyjnych oraz filmach fabularnych*, „Kultura–Media–Teologia”, nr 17, s. 22–41.
- Mętrak Krzysztof, 1977, *Zjawisko filmu telewizyjnego*, „Kultura”, nr 8.
- Rose Nikolas S., 1990, *Governing the Soul: The Shaping of the Private Self*, Routledge, London–New York.
- Szelényi Iván, 1988, *Socialist Entrepreneurs: Embourgeoisement in Rural Hungary*, University of Wisconsin Press, Madison, Wis.
- Szelényi, Ivan, Wnuk-Lipinski Edmund, Treiman Donald J., 1995, *Elity w Polsce, w Rosji i na Węgrzech: wymiana czy reprodukcja?*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa.
- Szumilo Mirosław, 2017, *Kierownictwo PZPR w latach 1971–1980*, w: Marcin Bukała, Dariusz Iwaneczko (red.), *PRL na pochylni (1975–1980)*, Instytut Pamięci Narodowej, Rzeszów.
- Szumski Jakub, 2018, *Rozliczenia z ekipą Gierka 1980–1984*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa.
- Smoczyński Rafał, Zarycki Tomasz, 2017, *Totem inteligencji. Arystokracja, szlachta i ziemiaństwo w polskiej przestrzeni społecznej*, Scholar, Warszawa.
- Talarczyk-Gubała Monika, 2007, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, Trio, Warszawa.
- Toeplitz Krzysztof T., 2004, *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*, Iskry, Warszawa.
- Varoufakis Yanis, 2017, *Adults in the Room: My Battle with Europe's Deep Establishment*, Random House, London–New York.
- Zarycki Tomasz, 2013, *Debating Soviet Imperialism in Contemporary Poland: On the Polish Uses of Post-Colonial Theory and Their Contexts*, w: Sanna Turoma, Maxim Waldstein (red.), *Empire De/Centered: New Spatial Histories of Russia and the Soviet Union*, Ashgate, Farnham, s. 191–215.
- Zarycki Tomasz, Warczok Tomasz, 2014, *Hegemonia inteligencji. Kapitał kulturowy we współczesnym polskim polu władzy — perspektywa „długiego trwania”*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 27–49.
- Zysiak Agata, 2016, *Punkty za pochodzenie: Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Nomos, Kraków.

BEING FORTY AFTER FORTY YEARS:
A PORTRAIT OF THE 1970S, OR AN INTELLIGENTSIA'S VOICE
IN THE STRUGGLE TO SHAPE THE FUTURE SPHERE OF POWER

Tomasz Zarycki (University of Warsaw & Swedish Collegium for Advanced Study), Tomasz Warczok (Pedagogical University of Krakow)

Abstract

This article is an attempt at a fairly detailed analysis of the TV series *Being Forty* in its first version of the 1970s. The text proposes an interpretation of the film from the perspective of Pierre Bourdieu's theory and in particular reconstructs the social sphere of the film's protagonists, which consists of the intelligentsia elite, the

nomenklatura, the lower intelligentsia, and medium-level technical personnel. In the picture produced by the filmmakers, the role of the intelligentsia, especially its multi-generational old elite, is dominant. This vision does not fully correspond with the real place of the intelligentsia in Poland during the Gierek era. The authors of the article thus interpret the film as the scriptwriters' appreciation of the intelligentsia, both in respect to its lower technical staff and to the part of the *nomenklatura* that was less rich in cultural capital. The interpretative framework proposed in the text seems useful for analyzing other works of art in order to reconstruct the social relations of the times in which they were created.

key words: 1970s in Poland, intelligentsia, sphere of power, *nomenklatura*, TV series

słowa kluczowe: lata siedemdziesiąte XX wieku w Polsce, inteligencja, pole władzy, *nomenklatura*, seriale telewizyjne