



AUTOBIOGRAFIA nr 2 (9) 2017 s. 107–120
ISSN 2353-8694
DOI: 10.18276/au.2017.2.9-09

ROZBIORY

JAKUB PAPUCZYS*
Uniwersytet Jagielloński

Między uległością a buntem – bokerskie biografie w PRL na przykładzie filmu *Bokser* Juliana Dziedziny

Streszczenie

W artykule autor dokonuje analizy polskich narracji bokerskich z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz wpisanego w nie skomplikowanego układu polityki oraz społecznych relacji. Skupiwszy się na filmie *Bokser* w reżyserii Juliana Dziedziny, dowodzi, że mimo silnej propagandy biografie bokerskie tego okresu ukazują drzemiącą w tym sporcie subwersywną moc oporu wobec politycznej instrumentalizacji.

Słowa kluczowe

boks, sport, polityka, kulturowe reprezentacje, komunizm, propaganda

Gdyby za najważniejszą cechę sportu uznać rywalizację, to boks byłby esencją przedstawienia sportowego. Walka, agon, dramatyczne starcie ze sobą dwóch przeciwników na niewielkim kwadracie wydzielonej przestrzeni symbolizują jednak nie tyle istotę sportu, ile – zdaniem znawców boksu – fundament człowieczeństwa i ludzkiej natury. Jak pisał w *Kalendarzu i klepsydry* Tadeusz Konwicki:

* Kontakt z autorem: kpapuczys@gmail.com

Każdy na sali bokserskiej wie, że tu nie odbywa się walka ambicji, walka intryg czy walka układów towarzyskich. Każdy wie, że tu walczą ludzie, i walka tych ludzi wydaje się jakimś świętym, archetypowym ceremoniałem, i ta walka dwóch ludzi, która toczy się od jaskiń aż do Madison Square Garden, budzi w uczestnikach i obserwatorach jakąś prawie mistyczną grozę i prawie religijną pokorę¹.

Jak widać z opisu Konwickiego, boks stanowi dyscyplinę niezwykle podatną na ujmowanie jej w metaforyczne ramy, poddawanie procesom symbolizacji, przedstawianie poprzez boks kluczowych toposów i kulturowych archetypów. Według ustaleń Kasi Boddy, autorki kulturowej historii tej dyscypliny:

Konflikty dramatyzowane poprzez współczesny boks to starcie fundamentalnych opozycji towarzyszących ludzkiej kulturze niemal od początku jej istnienia: siła fizyczna kontra rozum, skromność kontra pycha, młodość kontra doświadczenie².

Odpowiedzi na pytanie, dlaczego to właśnie boks ma tak dużą zdolność absorpcji społecznych i kulturowych wyobrażeń, poświęcić należałoby osobny artykuł. Mocno upraszczając, dyscyplina ta stanowi unikalne połączenie przedstawienia brutalnej siły i fizycznej walki z niezwykle techniką, zręcznością i inteligencją. W boksie bowiem kondycja i moc fizyczna są równie ważne jak zdolność szybkiego myślenia i spryt. Feliks Stamm – najwybitniejszy trener w historii polskiego pięściarstwa – zwierzał się w swoich pamiętnikach, że:

Biorąc ogólnie, taktyka ringowa oznacza możliwie jak najszybsze rozpoznanie zalet i wad zastosowanego przez przeciwnika systemu walki, jego ulubionej metody atakowania, wreszcie ogólnych cech obrony. Oznacza ona zapoznanie się z poruszeniami przeciwnika, z synchronizacją jego ciosów i całym stylem walki; zorientowanie się, jaki styl mu najmniej odpowiada, jak zmęczyć go i udaremnić jego ataki. Aby jednak taktyka ringowa była owocna, musi być uwarunkowana dużym zasobem posiadanych wiadomości, wysoką techniką, doskonałą kondycją fizyczną i bogatym doświadczeniem³.

Tak rozumiany boks idealnie nadaje się również do opanowywania i nadawania kierunku jednostkowej albo zbiorowej agresji. Jak chciałbym pokazać, to właśnie te walory boksu

¹ Tadeusz Konwicki, *Kalendarz i klepsydra* (Warszawa: Czytelnik, 2005), 320.

² Kasia Boddy, *Boxing. A Cultural History* (London: Reaktion Books, 2008), 7.

³ Feliks Stamm, *Pamiętnik* (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1954), 98.

przyczyniły się do ogromnego zainteresowania boksem władz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Sport ten był dla ludowej władzy idealnym wręcz narzędziem społecznego wychowania, kanalizowania rozbudzonych podczas wojny gwałtownych zbiorowych afektów, a przede wszystkim środkiem do walki z falą powojennego chuligaństwa. Boks mógł i miał nauczyć powojenną młodzież, że bić się zawsze trzeba o coś, a walczyć należy tylko rozsądnie i według ściśle określonych zasad. Miał przyczynić się do wychowania socjalistycznego „nowego człowieka”⁴. „Sztandar Ludu” głosił, że „Życie sportowe daje wielkie pole do kształtowania charakteru, lecz tylko wtedy, gdy sport jest umiejętnie uprawiany”⁵. Mariusz Mazur podkreśla, że człowiek socjalistyczny miał być zdrowy, wysportowany, przestrzegać zasad duchowej i cielesnej higieny. Wprowadzenie tych zasad w życie i uwewnętrznienie ich w zbiorowości narodu było tym bardziej istotne w czasach powojennego chaosu:

Już od 1945 r. wskazywano na konieczność podniesienia za pomocą sportu zdegenerowanego pod okupacją zdrowia fizycznego i moralnego narodu, co w konsekwencji skutkowało zwiększoną produktywnością przy odbudowie kraju, przedstawianą jako wartość priorytetowa⁶.

W sposób złożony i artystycznie dopracowany ten status sportu i boksu przedstawia film *Bokser*, wyreżyserowany przez Juliana Dziedzinę w 1966 roku. W granych przez Daniela Olbrychskiego Tolku Szczepaniaku nietrudno było dostrzec Mariana Kasprzyka – rzeczywistego boksera, zdobywcę złotego medalu w wadze półśredniej na olimpiadzie w Tokio. Podobnie jak bohater filmu Dziedziny, Kasprzyk został skazany i osadzony w więzieniu za udział w bójce. Za ten czyn Polski Związek Bokserski ukarał go dożywotnią dyskwalifikacją, która ostatecznie została zniesiona przed olimpiadą w 1964 roku, na którą Kasprzyk pojechał, pokonując w reprezentacyjnych kwalifikacjach Leszka Drogosza. Kasprzyk w Tokio ostatecznie wywalczył złoto, pokonując w finale reprezentującego ZSRR litewskiego boksera Ričardasa Tamulisa. Dodatkowo w filmie w postać Jarka Walczaka, zawodnika, z którym Szczepaniak bezpośrednio rywalizuje o miejsce w reprezentacji, wcielił się sam Drogosz. Dziedzina nie pozostawił więc żadnych wątpliwości, że jego film stanowi fabularne przetworzenie historii

⁴ Zob. Marta Kurkowska-Budzan, Marcin Stasiak, *Stadion na peryferiach* (Kraków: Universitas, 2016), 224–237.

⁵ „Sport i jego znaczenie wychowawcze”, *Sztandar Ludu*, 19.11.1945.

⁶ Mariusz Mazur, *O człowieku tendencyjnym... Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL 1944–1956* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009), 530. Na temat polityzacji ciała w PRL zob. także: Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej*, tłum. Anna Dzierżowska (Warszawa: W.A.B., 2015), 263–313; Hubert Wilk, *Kto wyrąbie więcej ode mnie? Współzawodnictwo pracy robotników w Polsce w latach 1947–1955* (Warszawa: Trio, 2011), 248–253.

Kasprzyka. Choć w *Bokserze* znalazły się tylko dwie sceny przedstawiające ringowe starcia (finałowa walka olimpijska i kwalifikacyjny pojedynek między Szczepaniakiem a Walczakiem), reżyser zadbał o uzyskanie efektu realizmu w prezentowanych w filmie bokserskich pojedynkach. Stąd sekwencja finałowej walki między Szczepaniakiem a Bielkinem, reprezentantem ZSRR, ukazuje pierwszorundowe ostrożne, techniczne wymiany kolejnych uderzeń, defensywną pracę nóg umożliwiającą kolejne uniki, taktyczne odskoki i walkę w półdystansie. Grany przez Olbrychskiego bohater realizuje strategię przygotowaną przez trenera Zgodę (wyraźnie stylizowanego na Feliksa Stamma), który każe mu najpierw wybać przeciwnika, poczekać na jego ruch, sprowokować go do ataku, a następnie wyprowadzić skuteczne kontrę. Jest to niemal dosłowne odwzorowanie podstawowego stylu tzw. polskiej szkoły boks, wymyślonej przez Stamma:

Uderzaj, kiedy przeciwnik znajduje się w zasięgu twoich ramion, w przeciwnym bowiem wypadku sam spotkasz się z ciosem [...]. Uderzaj tylko wtedy, kiedy przeciwnik się odsoni, a nigdy nie wyprowadzaj ciosu bez celu [...]. Najbardziej niebezpieczny jest jednak w każdym wypadku bokser kontrujący, obraca on zawsze siłę ciosów atakującego przeciwko niemu samemu i wyciąga korzyści z walki ofensywnej swego przeciwnika. A więc takich bokserów nie należy atakować, a przede wszystkim nie rozpoczynać natarcia ciosami, których się spodziewa⁷.

Ta dokładność w odtworzeniu istoty bokserskiej walki oraz dokumentalny charakter przedstawienia prowadzonych na ringu pojedynków mogą wydawać się zaskakujące w kontekście tego, że *Bokser* bardzo odbiega od typowego filmu o sporcie, co zauważył choćby Stanisław Dygat:

Co do mnie – sprawa wydała mi się nadzwyczaj prosta i jasna, kiedy zdałem sobie sprawę, że *Boksera* nie należy oceniać jako filmu o sporcie. Dziedzina wykorzystał po prostu tematykę sportową dla zrobienia filmu. Jest to coś innego niż robienie filmu o tematyce sportowej [...]. Istotne jest, że pokazał człowieka, który oczekuje na decydującą w swoim życiu walkę, a oczekując przypomina sobie wszystko, co do tego decydującego momentu doprowadziło go [...] nastrój tego boksera oczekującego na walkę jest czymś zrozumiałym i bliskim tak samo dla każdego wybitnego sportowca, jak i dla najbardziej przeciętnej łamagi, nie mającej nic wspólnego ze sportem, ale zaangażowanej w zawiłe walki powszednich i niezwykłych zdarzeń życia⁸.

⁷ Stamm, *Pamiętnik*, 98–99.

⁸ Stanisław Dygat, „Pojawił się ktoś ważny”, w: Stanisław Dygat, *Koło notatnik* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984), 112–113.

Zdaniem Dygata *Bokser* mówi o istocie ludzkiej egzystencji, której podstawą jest ciągle mierzenie się z przeznaczeniem i napierającą na jednostkę nieprzyjazną rzeczywistością. Walka na ringu staje się metaforą wewnętrznych zmaganiań o własną tożsamość, toczona jest w imię zbudowania integralnej osobowości; „daje prawdziwe tło rozważaniom na temat ludzkich zmaganiań z losem”⁹. Nie sposób odmówić Dygatowi racji. Historia Szczepaniaka toczy się na dwóch planach: pierwszy z nich stanowi filmową terażniejszość, czyli ostatnie godziny boksera przed finałową olimpijską walką, drugi na zasadzie retrospekcji przywołuje kluczowe wydarzenia, które doprowadziły zawodnika do tego miejsca. Oba plany znacznie odbiegają od realistycznej konwencji. Plan retrospekcyjny budują krótkie, urwane sceny – bardziej chaotyczne impresje niż logiczny ciąg zdarzeń. Warstwę terażniejszą konstruuje zaś ekspresjonistyczne ujęcia albo skupione na twarzy głównego bohatera, albo powolnym ruchem kamery odsłaniające otoczenie, w którym się znajduje. Wrażenia nierzeczywistości przedstawionego świata dopełnia sceneria. Szczepaniak na walkę czeka w dusznym, pogrążonym w półmroku pomieszczeniu i choć w tle widzi słyszy i obserwuje trenerską krzątanicę, to kamera skupia się raczej na nieistotnych dla samej walki szczegółach. Miarowo przesuwający się wiatrak sufitowego wentylatora czy siedzący na dziedzińcu półnagi staruszek, którego bohater długo obserwuje przez okno, nie tyle tworzą zewnętrzny obraz świata, ile stanowią emanację wewnętrznych odczuć kreowanej przez Olbrychskiego postaci. Wejście na olimpijski ring poprzedza zaś prowadzona w przytłaczającej ciszy, powolna wędrówka ciągiem długich, sterylnych, kafkowskich korytarzy. Boks wraz z jego wspomnianą przez Konwickiego „archetypicznością” doskonale wpisuje się w estetyczny zamysł reżysera:

Te sekwencje nie są ani trochę nudne i stanowią organiczną całość filmu. Wprowadzają od razu ten duszny, niezwykły i choć zawsze taki sam, niepowtarzalny nastrój: nastrój hali sportowej i tych, którzy staną się jej bohaterami, nastrój przed wielkim spotkaniem. Dziedzina umiał w tych scenach, tak samo zresztą jak i wielu innych, ukazać piękno i niezwykłość życia ludzi, którzy walczą¹⁰.

Skoro Dziedzina nie chciał zrobić filmu sportowego, ale ekspresjonistyczny dramat ze sportem w tle, nasuwa się pytanie, dlaczego posłużył się tak dokładnie odwzorowaną prawdziwą historią? Tym bardziej że oparta na faktach fabuła oraz konkretność związanych z nią realiów stanowiły główny zarzut wobec filmu, skazując go na odbiór bardzo doraźny i polityczny.

⁹ Tamże, 113.

¹⁰ Tamże.

Wystarczy przytoczyć tylko niektóre głosy z krótkiej ankiety zamieszczonej w majowym numerze miesięcznika „Kino” z 1967 roku:

Jerzy Zmarzlik, zastępca redaktora naczelnego „Przeglądu Sportowego”: Czyżbyśmy mieli do czynienia z filmem demaskatorskim? Sądzę, że tak. Ten film, bardzo dobry pod względem reżyserskim, mający wspaniałe partie sportowe, jeszcze raz zdemaskował prawdę, że nie umiemy robić filmów sportowych, z których byłaby jakaś pociecha, które by mówiły, a nawet krzyczały, że ruch sportowy to bardzo pożyteczna dziedzina życia. [...] Andrzej Lewandowski, dziennikarz sportowy: według niego największym błędem twórców filmowych i literackich jest traktowanie zawodnika jak worka mięśni, do którego wrzuca się problem wyników i to właśnie dehumanizuje sport [...]. Tutaj ta dehumanizacja nie jest tak daleko posunięta. Film odślania elementy przeżyć zawodnika, choć są to przeżycia dość ograniczone [...]. Maria Maleszewska-Kwaśniewska, Polski Komitet Olimpijski: Nie muszę powtarzać pochwał za realizację i wykonawstwo tego filmu. Główny bohater gra rzeczywiście świetnie. Ale z pojęć pedagogicznych czy psychologicznych w sprawach typowo wychowawczych sportu powstał w tym filmie chaos. Skrzywia on obraz wartości sportu; zastanawiam się, jak odbierze taki film młodzież? Na pewno negatywnie¹¹.

Choć wypada sprostować, że Dziedzina wprost krytykuje raczej instytucjonalne uwarunkowania socjalistycznego sportu, małostkowość, merkantylizm i głupotę związkowych działaczy niż samą ideę sportu jako mechanizmu służącego wychowaniu oraz scalaniu rozbitego społeczeństwa, to jednak rzeczywiście na pierwszy rzut oka umieszczenie w filmie tak dosłownie społeczno-środowiskowego kontekstu może dziwić. Zwłaszcza że reżyser wręcz mnoży kolejne szczegóły tak, żebyśmy nie mieli wątpliwości, że chodzi o historię Kasprzyka (jak choćby kontuzja kciuka, której doznaje bohater w olimpijskim finale). Za największą dosłowność można zresztą uznać zaangażowanie do filmu wspomnianego wcześniej Leszka Drogosza, który na ekranie właściwie powtarza swoją historię. Jak pisał na łamach trzydziestego numeru „Filmu” z 26 marca 1967 roku Jerzy Peltz:

Jest to tzw. film z kluczem – i każdy jako tako obeznany kibic wie od pierwszych niemal kadrów, że za kanwę posłużyła tu kariera Mariana Kasprzyka, historia jego wieloletniej rywalizacji z Leszkiem Drogoszem (który notabene gra w filmie samego siebie), ukoronowana zdobyciem złotego medalu na Igrzyskach Olimpijskich w Tokio. [...] Film roztrząsa uniwersalny problem moralny, aktualny nie tylko w świecie sportowym. Czy człowiek, który popadł w konflikt z prawem, z obowiązującymi normami współzycia

¹¹ Zbigniew Klaczyński, „Bokser. Przed premierą”, *Kino* 5 (1967): 28–29.

społecznego – ma prawo do rehabilitacji? [...] Film wykazuje, że może, że ma prawo – i czerpie tę pewność z rzeczywistości, z owego autentycznego wydarzenia. W tym jego siła, ale chyba i słabość – sprawa była bowiem swego czasu bardzo głośna i szeroko dyskutowana¹².

Obecności Drogosza nie można raczej usprawiedliwić tylko dbałością o realia odwzorowania bokserskich walk. Choć realizm jest tutaj również gwarantem autentyczności nie tylko przedstawienia boksu, lecz także szczerości w przeżywaniu swojego życia wobec ograniczeń nadawanych przez warunki tamtych czasów. Dla pokolenia wchodzącego w dorosłe życie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych boks był nie tylko modą, ale jedną z form zbiorowej autoidentyfikacji. Podobno gdy aktor, reżyser, a wcześniej bokser, Jerzy Skolimowski przeczytał scenariusz Andrzeja Wajdy i Jerzego Andrzejewskiego do filmu o współczesnej młodzieży, nad którym wtedy pracowali, miał im z dezaprobatą wykrzyknąć: „to nie są prawdziwi młodzi ludzie, o czym wy piszecie [...] musi być boks, musi być jazz, musi być fajny facet, który ma skuter i spotyka fajne dziewczyny, udaje mu się albo i nie i do tego ma czasem refleksje”¹³. Tylko że w przypadku *Boksera* realizm zapewnia filmowi już sam Daniel Olbrychski, świetnie wypadający jako bokser po co prawda krótkim, acz intensywnym przygotowaniu i konsultacjach z obecnym na planie Feliksem Stammem. Co więcej, Olbrychski również uprawiał w młodości boks, poza tym w roli zarówno boksera, jak i lekkoatlety wystąpił wcześniej w *Jowicie* w reżyserii Janusza Morgensterna. Pomijając jednak nawet bokserską przeszłość Olbrychskiego, można do roli jego partnera było przecież zaangażować innego boksera (choć trzeba przyznać, że rola Drogosza aktorsko wypada znakomicie).

Być może dla Dziedziny, w kontekście wymowy całego filmu, ważniejsze od historii Kasprzyka były właśnie dzieje życia i skomplikowana kariera Drogosza? W filmie jest scena, kiedy do uradowanego nominacją olimpijską Szczepaniaka grany przez Drogosza Walczak mówi ze złością, że „strasznie go załatwili”. Z punktu widzenia fabuły to zdanie wydaje się kompletnie niezrozumiałe: Szczepaniak uzyskał prawo do startu na olimpiadzie po uczciwej, honorowej walce, której reguły obaj bokserzy znali znacznie wcześniej. Co jednak słowa Drogosza mogą znaczyć w szerszym, pozafilmowym kontekście? O ile historia Kasprzyka wpisuje się w propagandową i dydaktyczną wizję sportu w PRL, to stosunki Drogosza z aparatem socjalistycznego państwa, mającym wcielać tę wizję w życie, były o wiele bardziej skomplikowane. Najgłośniejszym tego przykładem była publicznie szeroko dyskutowana

¹² Jerzy Peltz, „Życie i ring”, *Film* 13 (1967): 4.

¹³ Cyt. za: Iwona Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969* (Izabelin: Świat Literacki, 2005), 74.

odmowa boksera wzięcia udziału w Mistrzostwach Polski we Wrocławiu w 1956 roku. Był to rok olimpiady w Melbourne, a zawodnik próbował wtedy łączyć ze sobą kontynuowanie przerwanej wcześniej licealnej nauki, pracę w hucie w Łąbędach oraz reprezentowanie barw ligowego klubu:

Umiejętnie godzi to wszystko, ale zapomina całkowicie o przygotowaniach olimpijskich. Chce skończyć przedostatnią klasę, przygotować się do startu w Melbourne podczas wakacji, stanąć tam do walki, wrócić i ukończyć liceum. Te plany zostają jednak zakłócone w kwietniu wezwaniem na mistrzostwa Polski do Wrocławia. Drogosz nie pojechał i cały kraj zatrzęsł się z oburzenia! Nie pojechał do Wrocławia, musi jednak jechać na przypominające sąd zebranie PZB do Warszawy. Towarzyszy mu dyrektor liceum, by bronić racji nauki. Drogosz zostaje skreślony z kadry olimpijskiej [...]. Leszek Drogosz nie chce być własnością ogółu. Nie chce podporządkowywać się dyrektywom Polskiego Związku Bokserskiego. Zaczyna się buntować przeciwko zasadzie gotowości w każdej chwili do reprezentowania barw narodowych w licznych meczach i turniejach, do obrony „honoru Polaków”¹⁴.

Olimpiada w Melbourne, również z powodu źle prowadzonych przygotowań, była dla zawodnika nieudana. Cztery lata później w Rzymie zdobył „tylko” brązowy medal, za co został skrytykowany. Rozgoryczony, postanowił przedwcześnie zakończyć karierę w 1963 roku, po to by jeszcze raz ją wznowić tuż przed Igrzyskami Olimpijskimi w Tokio w 1964. Pomimo dobrej formy i tego, że Drogosz był niewątpliwie bokserem wybitnym i sportowo niezwykle zasłużonym, na olimpiadę – to już wiemy z filmu – nie pojechał. Przez cały ten czas nie szczędził bokserskim władzom krytyki, skrzętnie nagłaśniając każde z licznych w tamtym okresie uchybień oraz krytykując sam system bokserskiego szkolenia i przygotowań na najważniejsze imprezy¹⁵.

Swoją indywidualność Drogosz zaznaczył więc zarówno na ringu, jak i poza nim, narażając się na nieustanne konflikty z władzą: „W 1962 roku zabiera głos w prowadzonej przez redakcję «Polityki» dyskusji. Wygarnia swoje żale. W ferworze polemiki używa ostrych, nieprzemysłanych słów”¹⁶. Można więc powiedzieć, że rewersem dydaktycznej i propagandowej historii Kasprzaka jest rzeczywista, pełna sprzeczności, ale dużo bliższa ówczesnym obywatelom opowieść o pokonywaniu codziennych przeszkód stawianych na każdym kroku przez

¹⁴ Tadeusz Olszański, *Została legenda. Rzecz o Feliksie Stammie* (Poznań: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989), 126–127.

¹⁵ Tadeusz Olszański, *Za metą i dalej* (Warszawa: Wydawnictwo Sport i Turystyka, 1973), 27.

¹⁶ Tamże, 29.

strukturę socjalistycznego systemu. Fizyczna obecność w filmie Drogosza być może miała na celu przywołanie tego buntowniczego gestu, który trzeba wykonać po to, żeby zyskać podmiotową autonomię. Taka interpretacja tego zabiegu zgadzałaby się z ogólnym napięciem i konfliktem obecnym w tym filmie. Jak zauważa Iwona Kurz:

Dramatyczna, niemal archetypowa opowieść została zmieniona w dydaktyczną opowieść o tym, jak być mężczyzną, ale mężczyzną bezpiecznym dla społeczeństwa. Odwołując się do tęsknot outsidera, trzeba powiedzieć, że nie ma tutaj szans na wolność rodzającą się z samokontroli, ponieważ zbyt silna jest kontrola zewnętrzna¹⁷.

Wydaje mi się jednak, że siła podmiotowości przedstawionych w filmie bokserów jest zdecydowanie bardziej wyrotowa, niż to by się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Tytułowy bohater przecież wcale swojej najważniejszej na ringu walki nie wygrywa, bo ta pozostaje nierozstrzygnięta. W urwanym kadrze po końcowym gongu widzimy tylko uśmiech i zadowolenie na twarzy Szczepaniaka w oczekiwaniu na werdykt. Walka była wyrównana, o wszystkim rozstrzygną więc punkty przyznawane przez sędziów. Bokser może być jednak usatysfakcjonowany nie tylko olimpijskim starciem, ale też sukcesem w budowaniu własnej tożsamości. Ostatecznie udało mu się wyrobić w sobie spokój, dyscyplinę, wewnętrzną siłę, co ujawnia się zarówno w toku doprowadzonych do końca przez bohatera retrospekcji, jak i w kadrach z finałowej walki. Szczepaniak panuje w niej ostatecznie nad swą wrodzoną pochopnością i agresją, walczy mądrze, ale także z ambicją i heroizmem (potrafi dotrzeć do końca starcia pomimo złamanego kciuka). Uświadamia sobie również, że walczy tylko dla siebie – nie daje już sobą instrumentalnie kierować. Tuż przed starciem wyrzuca za drzwi dziennikarza, który próbuje po raz kolejny zmanipulować jego historię i wpisać ją w gotowe, ideologiczne ramy. Warto być może jeszcze dodać, że akurat film sportowy realizowany w PRL w ramach państwowej kinematografii stał się w ogóle areną negocjacji między polityczną instrumentalizacją sportu ze strony władzy a jednostkowym oporem sportowców. Dobrym przykładem tego jest zarówno poprzedni sportowy film *Dziedziny*, czyli *Święta wojna*, jak i realizowane przez tego reżysera dokumenty, czy wiele innych filmów z tego gatunku, np. wspomniana już *Jowita*, *Trzy starty*, *Jutro Meksyk* czy *Walkower*¹⁸.

Wymowa i mechanizmy działania tego świadomie wkomponowanego do filmu autobiografizmu nie wyczerpują się całkowicie w warstwie symbolicznych znaczeń czy w warstwie

¹⁷ Kurz, *Twarze w tłumie*, 113.

¹⁸ Szerzej na temat krytycznej funkcji i subwersywnej niekiedy roli filmów stworzonych przez państwową kinematografię wobec władzy zob. Monika Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989* (Warszawa: Trio, 2007).

fabularnej. Zwrócić uwagę musi bowiem to, że realizm w filmie *Dziedziny* osiągnął tego rodzaju ekstremum, że normalnie praworęczny Olbrychski w filmie gra mańkuta, prawdopodobnie dlatego, że Kasprzyk także był leworęczny. Zmiana wegetatywnych ludzkich odruchów na potrzeby odtworzenia konkretnej postaci, a dokładniej odwzorowania sposobu prowadzenia przez nią walki, każe zapytać o rolę i sposób przedstawienia w filmie *Dziedziny* somatycznej warstwy boksu. Tym bardziej że kilkudziesięciosiekundowy, niezwykle nowatorski formalnie fragment finałowej olimpijskiej walki oglądany jest oczami głównego bohatera. Widz na chwilę dosłownie wciela się w walczące bokserkie ciało wraz z reprezentacją towarzyszących pojedynkowi doświadczeń i procesów psychofizycznych: zamglony, nieostry obraz, odgłosy przyspieszonego, ciężkiego oddechu czy przyjmowanych na gardę ciosów. Boks to przecież – pomimo wszystkich politycznych i kulturowych kontekstów, jakie wokół niego narosły – walka dwóch odpowiednio wytrenowanych ciał przebiegająca w rytmie konkretnych, wyuczonych odruchów, gestów i zachowań. Drogosz nie tylko więc wnosił do filmu swoją historię, ale potrafił zaprezentować przed kamerą odpowiedni dla trenującego od wielu lat zawodnika sposób wyprowadzania ciosów, uników, zinternalizowanych bokserkich ruchów. A jak powie po latach inny sławny reżyser, aktor i – jak już wspominałem – w młodości bokser, Jerzy Skolimowski:

Aktor, który nie był w ringu, nie jest w stanie boksera zagrać, to są ruchy nie do skopiowania. Układ stóp – przednia lekko skrzyżowana ku środkowi ciała, tylna idąca wprost, a nie równoległe. Układ rąk – łokciem trzeba zawsze blokować wątrobę. Moje role były przekonujące, bo było widać, że mam o boksie pojęcie¹⁹.

Dopiero więc połączenie sfery fizycznej i psychicznej pozwoliło uzyskać charakterystyczny dla zawodnika walczącego od lat na światowym poziomie sposób bycia. Jak wspomina współscenarzysta filmu Bohdan Tomaszewski:

Drogosz prowadzi rozmowę z zaskakującą naturalnością. Ba, w locie zmienia wyuczony dialog, dorzuca własne słowa, znakomicie pasujące, lepsze, bardziej właściwe. Tak, oczywiście tylko tak może odpowiedzieć bokser bokserowi w chwili, kiedy jeden przegrał olimpiadę, a drugi wie, że już na nią na pewno nie pojedzie [...]. Drogosz znów zmienia scenopis, odpowiada własnymi słowami. Na zakończenie krótkie i niespodziewane dla reżysera i dla nas: – eech! – i machnięcie ręką. Nie ma już co o tym mówić! W jednym

¹⁹ „Jerzy Skolimowski: «Nie wolno zamykać oczu». Rozmawiał Jan Pelczar”, *Przegląd Sportowy*, 23.10.2010, dostęp 5.12.2017, <http://www.przegladsportowy.pl/boks,jerzy-skolimowski-nie-wolno-zamykac-oczu,artykul,90184,1,290.html>.

geście zawarł całą sprawę, jednym ruchem scharakteryzował odtwarzaną przez siebie postać. Jakaś specyficzna godność wielkiego pięściarza, który jest przybity porażką, lecz umie się z nią pogodzić. A może nagle dojrzał w Olbrychskim – bokserze siebie? Kiedy był równie młody i dopiero zaczął przebijać się do olimpijskiej reprezentacji?²⁰

Ta swoista ucieleśniona rekonstrukcja przez Drogosza własnych doświadczeń była z kolei – jak zauważa Tomaszewski – ściśle powiązana z rolą Olbrychskiego. Tym bowiem, co odróżnia Olbrychskiego od Drogosza w początkowych partiach filmu, jest bokerska „surowość” Szczepaniaka, dobrze widoczna na tle prawdziwego zawodnika. Dzięki temu zabiegowi reżyser jest w stanie pokazać, że „stawanie się” bokserem to nabywanie somatycznych umiejętności i nawyków walczącego w ringu ciała. Widać to w finałowej, eliminacyjnej walce z Drogoszem, którą tym razem Szczepaniak wygrywa, ponieważ na ringu zachowuje się jak prawdziwy, dojrzały bokser. Zauważyć to można również w pieczołowicie sfilmowanej rozgrzewce przed olimpijskim starciem, w trakcie której Szczepaniak wykonuje wciąż te same sekwencje wyuczonych pięściarskich ruchów.

Dziedzina więc zdaje się mówić w swoim filmie, że stawanie się bokserem to tyleż nabywanie odpowiednich cech charakteru i osobowości, co konkretne trenowanie swojego ciała. O ile jednak zwykle w PRL dyscyplinowanie ciała i włączanie je w ramy produkcyjnych schematów oraz norm było narzędziem opresyjnej kontroli stosowanej przez władzę, o tyle sport, a zwłaszcza boks, stanowił paradoksalnie drogę do jednostkowej emancypacji²¹. Siedząc w więzieniu, Szczepaniak przełamuje opresyjny i dyscyplinujący charakter tej instytucji właśnie poprzez szczegółowo zaplanowany i systematycznie prowadzony w celi fizyczny, bokerski trening. Cieleśna dyscyplina więc w równym stopniu co psychiczna odporność, nieustępliwość, wewnętrzny opór przeciwko podporządkowaniu się decyzjom władzy pozwalają mu ostatecznie pojechać na olimpiadę. Trening i ukształtowane w jego rygorze jednostkowe ciało staje się więc w tym wypadku subwersywne wobec wszelkich strategii porządkujących, demaskując przy tym iluzoryczność kreowanych przez władzę społecznych i politycznych narracji.

Jak mi się wydaje, to specyficzne psychofizyczne ukształtowanie bokerskich osobowości polegające na łączeniu ze sobą bardzo ciężkiej, fizycznej pracy ze szlifowaniem opartej na zręczności inteligencji oraz wrodzonym talencie techniki sprawiło, że pięściarzy ostatecznie

²⁰ Edward Ałaszewski, Bohdan Tomaszewski, *Sławy sportu w karykaturze i wspomnieniu* (Warszawa: Wydawnictwo Sport i Turystyka, 1973), 260.

²¹ W dużo szerszy oraz bardziej złożony i zniuansowany sposób kwestie somatyczności bokserskiego treningu w kontekście głównych ideologicznych założeń PRL-owskich władz świetnie omawia Paweł Wolski. Zob. Paweł Wolski, „Jak boksowało robotnicze ciało? Somatyczna produktywność pracy sportowej w powieści socrealistycznej”, w: *Ekonomie w literaturze i kulturze*, red. Borys Cymbrowski, Paweł Tomczok (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017), 108–127.

bardzo trudno było wtłoczyć w sztywne ramy socjalistycznej ideologii i propagandy. W ten sam sposób powojenne przedstawienia i artystyczne reprezentacje boksu, oparte mniej lub bardziej wprost na życiorysach sportowców, choć dawały wpisac się w ideologiczny, polityczny schemat, jednocześnie subwersywnie go podważały. Cechy niezbędne dla ringowej kariery: dyscyplina, siła, twardość, inteligencja, woła walki, niezależność, sprawiały, że postawy i życie pięściarzy trudno było wtłoczyć w jakiegokolwiek sztywne ramy. Jak mówił dwukrotny mistrz polski w wadze lekkiej Stanisław Woźniakiewicz:

U podstaw skuteczności mojej pracy na pewno leżą cechy umocnione ongiś przez sport. Uczy on bowiem upartego dążenia do celu, systematycznej pracy – bo trening jest pracą i bez niego nie ma wyników, uczy sport umiejętności wyrzeczeń i poświęcenia spraw małych dla wielkich, wyrabia wreszcie siłę ducha i tężyznę ciała, stwarza wreszcie szansę obejrzenia świata, umożliwia przeprowadzanie porównań²².

I nie zawsze porównania te wypadały dla Polski, a zwłaszcza panujących w niej po wojnie stosunków między władzą a społeczeństwem, korzystnie. Ale choć dla ludzi budujących realny socjalizm w Polsce – jak starałem się pokazać – był to sport z propagandowego punktu widzenia niezwykle atrakcyjny i funkcjonalny, to jednocześnie łatwo wymykał się odgórnej kontroli. Dlatego strach przed jego „prywatnym”, taktycznym (w znaczeniu zaproponowanym przez Michela de Certeau) wykorzystaniem był ze strony władz tak wielki.

Bibliografia

- Ałaszewski, Edward, Bohdan Tomaszewski. *Sławy sportu w karykaturze i wspomnieniu*. Warszawa: Wydawnictwo Sport i Turystyka, 1973.
- Bittner Karolina, Dorota Skotarczak, red. *W kręgu kultury PRL. Sport*, Poznań: Wydawnictwo UAM, 2015.
- Boddy, Kasia. *Boxing. A Cultural History*. London: Reaktion Books, 2008.
- Dygat, Stanisław. „Pojawił się ktoś ważny”. W: Stanisław Dygat. *Kołonoatnik*, 110–114. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984.
- „Jerzy Skolimowski: «Nie wolno zamykać oczu». Rozmawiał Jan Pelczar”. *Przegląd Sportowy*, 23.10.2010. Dostęp 5.12.2017. <http://www.przegladsportowy.pl/boks,jerzy-skolimowski-nie-wolno-zamykac-oczu,artykul,90184,1,290.html>.
- Kenney, Padraic. *Budowanie Polski Ludowej*. Tłum. Anna Dzierzgowska. Warszawa: W.A.B., 2015.

²² Olszański, *Została Legenda*, 78.

- Klaczyński, Zbigniew. „Bokser. Przed premierą”. *Kino* 5 (1967): 27–30.
- Konwicki, Tadeusz. *Kalendarz i klepsydra*. Warszawa: Czytelnik, 2005.
- Kurkowska-Budzan, Marta, Marcin Stasiak. *Stadion na peryferiach*. Kraków: Universitas, 2016.
- Kurz, Iwona, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*. Izabelin: Świat Literacki, 2005.
- Mazur, Mariusz. *O człowieku tendencyjnym... Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL 1944–1956*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.
- Olszański, Tadeusz. *Za metą i dalej*. Warszawa: Wydawnictwo Sport i Turystyka, 1973.
- Olszański, Tadeusz. *Została Legenda. Rzecz o Feliksie Stammie*. Poznań: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989.
- Papuczys, Jakub. „Tyrmand i sport”. W: *Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda*, red. Agnieszka Karpowicz, Piotr Kubkowski, Włodzimierz K. Pessel, Igor Piotrowski, 180–204. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2015.
- Peltz, Jerzy. „Życie i ring”. *Film* 13 (1967): 4.
- Stamm, Feliks. *Pamiętnik*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1954.
- Talarczyk-Gubała, Monika. *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*. Warszawa: Trio, 2007.
- Tyrmand, Leopold. *Zwycięzca znaczy myśleć*. W: *Leopold Tyrmand, Opowiadania wszystkie*, 112–147. Warszawa: Wydawnictwo MG, 2012.
- Wilk, Hubert. *Kto wyrąbie więcej ode mnie? Współzawodnictwo pracy robotników w Polsce w latach 1947–1955*. Warszawa: Trio, 2011.
- Wolski, Paweł. „Jak boksowało robotnicze ciało? Somatyczna produktywność pracy sportowej w powieści socrealistycznej”. W: *Ekonomie w literaturze i kulturze*, red. Borys Cymbrowski, Paweł Tomczok, 108–127. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017.

Between Meek and Rebellious. Boxers' Biographies in Communist Poland on the Example of the Movie *Bokser* by Julian Dziedzina

Summary

The article examines boxing in Poland through its political history and cultural representations. The author focuses on boxing films and novels created in 1950s and 1960s and in particular Julian Dziedzina's fictional movie based on real boxer's (Marian Kasprzyk's) biography *Bokser*. The movie evidences the complex and complicated connections between boxing and sport politics as well



as the social background of that time. The article shows that despite the propaganda many Polish boxing biographies of that period show that sport is able to resist a simple instrumental use.

Keywords

boxing, sport, politics, cultural representations, communism, propaganda

Translated by Jakub Papuczys

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Jakub Papuczys, „Między uległością a buntem – bokserskie biografie w PRL na przykładzie filmu *Bokser Juliana Dziedziny*”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2017), 9: 107–120. DOI: 10.18276/au.2017.2.9-09