

FILM, CZYLI OPOWIEŚĆ NAJPRAWDZIWSZA

Nie doceniamy roli filmu w badaniach nad ludową kulturą artystyczną, wciąż bowiem widzimy film, zwłaszcza dokumentalny, jako fakt jednorazowy, jako przypadek, nie zawsze pożądanego towarzysza długiego metrażu. Zresztą gdzie można określić dokument zobaczyć? Gdzie można tak z niego korzystać, jak z książki czy materiałów naukowych? Przecież nie na sporadycznych przeglądach w różnych miastach kraju...

Nie wytworzyliśmy jeszcze nawyku korzystania z filmu jako dokumentu, nie mamy czytników filmowych w bibliotekach, pracowniach muzealnych, a nawet Instytutu Sztuki. Instytucje te nie mają zresztą swoich specjalistycznych filmotek, stąd dotarcie do pożądanego tytułu nie jest łatwe. Można jednak być pewnym, że wkrótce sytuacja zmieni się radykalnie za sprawą nowych zdobyczy techniki (videofony kasetowe) i ugruntowania się w świadomości powszechnej roli filmu jako dokumentu naukowego, a nawet pozycji badawczej. Dlatego wydaje się słuszne dostrzec na tych łamach film jako sojusznika. Film, który niekiedy mówi więcej o sytuacji kulturowej niż artykuł, a w każdym razie mówi inaczej, ogólniej, sprzęgając ze sobą różne fakty, na pozór nieważne, a przecież tworzące klimat rzeczywistości.

Artykuł bowiem wyjaśnia, informuje o pewnym ciągu „liniowym” faktów. Film może być „polifoniczny”. Artykuł daje ocenę — film sytuację, z której widz sam wyciąga wnioski, czasem bardziej nawet bogate niż te, jakie może zainspirować tekst pisany. A przy tym film działa skrótem, kondensacją, każąc odbierać różne myśli, różne aspekty zjawiska jednocześnie, tak jak to się dzieje w życiu, podczas gdy artykuł, nawet reportaż, atakuje różne elementy rzeczywistości po kolei.

Nie przypadkiem padło tu słowo „reportaż”. Bo film dokumentalny bywa często najbliższy technice reportażu i chyba jest to forma już wysoce ukształtowana, podczas gdy film jako propozycja spojrzenia na pewną dziedzinę sztuki czy nawet na człowieka-twórcę, nie wypracował jeszcze koncepcji równie dojrzałej i atrakcyjnej.

Nie ograniczam zresztą roli filmu do dokumentu, reportażu z rzeczywistości. Mamy filmy, które docierają do istoty zjawiska kulturowego i wyjaśniają je tak, jak nie czyni tego literatura naukowa. A dzieje się to przez selekcję faktów, które widziane uruchamiają w naszej wyobraźni bodźce analogiczne do tych, które działają w rzeczywistej sytuacji. Film przy tym dać może widzowi obok treści poznawczych również i przeżycie artystyczne.

Wreszcie sprawa roli filmu jako dokumentu czasu minionego. Mało o tym myślimy, a rzecz jest ważna, może i najważniejsza. Film dzieje się na naszych oczach, rejestruje zjawiska nam współczesne. Nie doceniamy jednak tego, że daje nam najpełniejszy obraz obrzędu, obyczajów, zjawisk kultury. Ale za lat kilkadziesiąt, ba, kilkanaście, tylko film pokaże, jak wyglądały w pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych latach pielgrzymki do Kalwarii Zebrzydowskiej czy Częstochowy. Jakie były jarmarki, odpusty, zabawy, jaki był rzeczywisty ich koloryt. Proszę pomyśleć — mamy mnóstwo przekazów pisanych, literackich np. o końcu XIX w., choćby o Cha-

łubińskim i jego wyprawach w Tatry. Tworzymy z sumy informacji swoje wyobrażenie, imaginujemy sobie — ale co? na ile trafnie? Czy gdyby istniał dokument filmowy, nie wniósłby on korektury, pogłębienia obrazu, który nam się jawi, gdy sobie wyobrażamy przeszłość?

Oczywiście: Marek Nowakowski, Dymny, Głowacki, Himmelsbach — wszyscy oni dają dużo z aury folkloru przedmieść, bazaru Różyckiego czy odpustu. Ale nasi wnukowie będą mieli pełniejszy obraz tego odpustu z filmów Skórzewskiego, Hoffmana czy Grabowskiego, mimo że literatura może im dawać większe i inne satysfakcje estetyczne.

Szanujmy więc film jako dokument poznawczy, bo nic go nie zastąpi. I twierdzę, wszystkie te filmy, przeplatujące dziś bez ładu i składu przez ekrany, dopiero za lat ileś tam staną się naprawdę ważne. Będą nieocenionym dokumentem czasu minionego, tak jak już teraz takim dokumentem są sekwencje kręcone w czasie powstania warszawskiego. A więc dwa postulaty:

1 — te filmy nie powinny ulec zniszczeniu, odkształceniu, zwłaszcza barwa, która w dokumentach, o jakie nam chodzi, gra rolę kapitalną, a deformuje się przeraźliwie szybko. Problem konserwacji wybranych filmów i zabezpieczenia przed zniszczeniem materiałów kręconych do kronik filmowych, telewizyjnych — jest więc zadaniem wielkiej wagi;

2 — powinniśmy szerzej wykorzystywać film w działalności filmowo-dokumentacyjnej. Podsuwać tematy, dbać o ich rzetelność informacyjną. Skoro nie możemy sami kręcić w terenie, zadajmy o to, aby stworzyć katalog proponowanych tematów, które należałoby sugerować filmowcom. I tym w wytwórniach, i tym z telewizji, i amatorom, którzy kręcą przecież coraz lepsze i ciekawsze filmy.

Filmy, które omawiam, dotyczą tematyki goszczącej na łamach naszego pisma. W większości pochodzą z ostatnich lat i należą do bardziej reprezentatywnych pozycji¹. Pomijam w tym przeglądzie tematy z Kroniki Filmowej, filmy telewizyjne oraz filmy kręcone przez instytucje naukowe, Domy Kultury i amatorów.

Może mnie spotkać zarzut, że oceniam tu filmy powstałe w różnym czasie, że ani Makarczyński, ani Karabas tak już dziś nie tworzą. To prawda, ale chodzi mi nie o analizę twórczości tego czy innego reżysera, lecz o spojrzenie na całokształt istniejącego dorobku, gdyż filmy, o których tu piszę, są przecież dokumentem swego czasu. I tak je widzę.

Pierwszą grupę stanowią dokumenty, chciałoby się powiedzieć — dokumenty autentyczne, jako że bywają również „dokumenty” inscenizowane. Dokument wierny, to taki, który rejestruje stan rzeczywisty, obraz kultury, elementów zarówno reliktowych, jak nowych, występujących w danym czasie. Jest podpatrzeniem życia, wydarzenia — które ma miejsce i które rozgrywa się nie sprowokowane przez ekipę filmową, a więc bez jej interweniującego udziału. Filmy takie — o dużej randze poznawczej, nieocenione jako świadectwo historyczne pewnych form naszej obyczajowości i zarazem zrealizowane z dużą kulturą artystyczną, to przede wszyst-

kim *Karuzela łowicka* Hoffmana i Skórzewskiego, *Do Studziannej* Grabowskiego, *Jarmark cudów* Hoffmana.

Karuzela łowicka daje obraz odpustu Bożego Ciała w Łowiczu. To nie jakiś abstrakcyjny obraz weselącego się ludu, uśmiechniętego, w strojach jak spod igły, nie reklamowy plakat turystyczny, ale reportaż dokumentujący Boże Ciało w 1959 r., a więc z kobietami odzianymi w ludowy strój, tyle że już w miejskich pantoflach, z torebką, no i na rowerze, a nawet motocyklu. Realizatorzy punktuja to wszystko, co istotne jest dla tego widowiska — tłum, stragany zalane różnokolorowymi gipsami, typy sprzedawców, kupujących, zabawy i limuzyny turystów krajowych i zagranicznych, zwabionych sławą odpustu. I oni należą przecież do obrazu tego zjawiska. A wszystko to podane dowcipnie, z doskonałym wyczuciem czasu, bez znużenia widza. Zresztą tempo, rytm filmu mają tu znaczenie szczególne, szybki montaż ujęć stwarza bowiem filmowy ekwiwalent kalejdoskopowej zmienności wrażeń, jakich doznajemy w kolorowym zgiełku odpustów i zabaw ludowych. Dużą zaletą filmu jest dobry kolor, szczególnie istotny przy tym temacie, dobra fotografia, podkład dźwiękowy.

Do Studziannej jest rzetelnie przygotowanym reportażem z jarmarku i odpustu. Realizator kładzie większy nacisk na szczegół etnograficzny, pokazuje zanikające rzemiosła, ostatnie już chyba pokolenie stolarzy, umiających tak toczyć kołowrotki. Grabowski, nazwisko niedocenione wśród twórców dokumentu, dał film bez zarzutu, ciekawy, prawdziwy obraz współczesnej kultury regionu opoczyńskiego, bez lukrowania „na ludowo”, a za to ze świetnym wydobyciem folkloru jarmarcznych sprzedawców.

Jarmark cudów podejmuje temat podobny, mniej etnograficznie, za to ze znakomitą nerwem reportażysty. Hoffman daje nie tyle dokument konkretnego jarmarku czy odpustu, co uogólniony w swej typowości, a zarazem świetnie podpatrzony świat sprzedawców-psy-

chologów, aktorów, umiających przykuć uwagę widza, panujących nad nim jak hipnotyzer nad tłumem.

Fascynujący są ci bezimienni aktorzy — bo przecież to jest współczesna estrada ludowa, to jest widowisko, które ma swych bohaterów, które trzyma w napięciu, nie pozwala odejść, póki oni — sprzedający miksturę przeciw odciskom, płyn na porost włosów czy cudowne wynalazki ułatwiające cerowanie skarpetek — póki oni nie uczynią wam tej niezwyklej łaski i nie pozwolą skorzystać z nadzwyczajnej okazji. To jest inny, odchodzący świat: aktorów, mistrzów swego rzemiosła, psychologów, umiających grać na instynktach tłumu, pokonać nieufność i skąpstwo wiejskich gospodyń, przeciwnie — dać im złudną chwilę nadziei, że robią z łoty interes.

Nasi sprzedawcy z MHD czy GS nie ryzykują, nie męczą się, chcesz — to kupujesz, nie — to nie. A tu, na jarmarku sprzedaje mistrz, on wie, kiedy podnieść głos, kiedy zrobić efektowną pauzę. Rzuca w tłum alpakowe medaliki, za darmo, jest przez chwil kilka dobroczyńcą, ryzykuje, rozdaje, uśmiecha się — aby potem pokryć sobie wszystko „groszami” za łańcuszki, lub „co kto da”, bo to na biedne dzieci.

Hoffman umie przekazać ten cudowny świat błyskotek, ludzkich namiętności i wirtuozerii, folklor przedmieścia, jarmarku, odpustu.

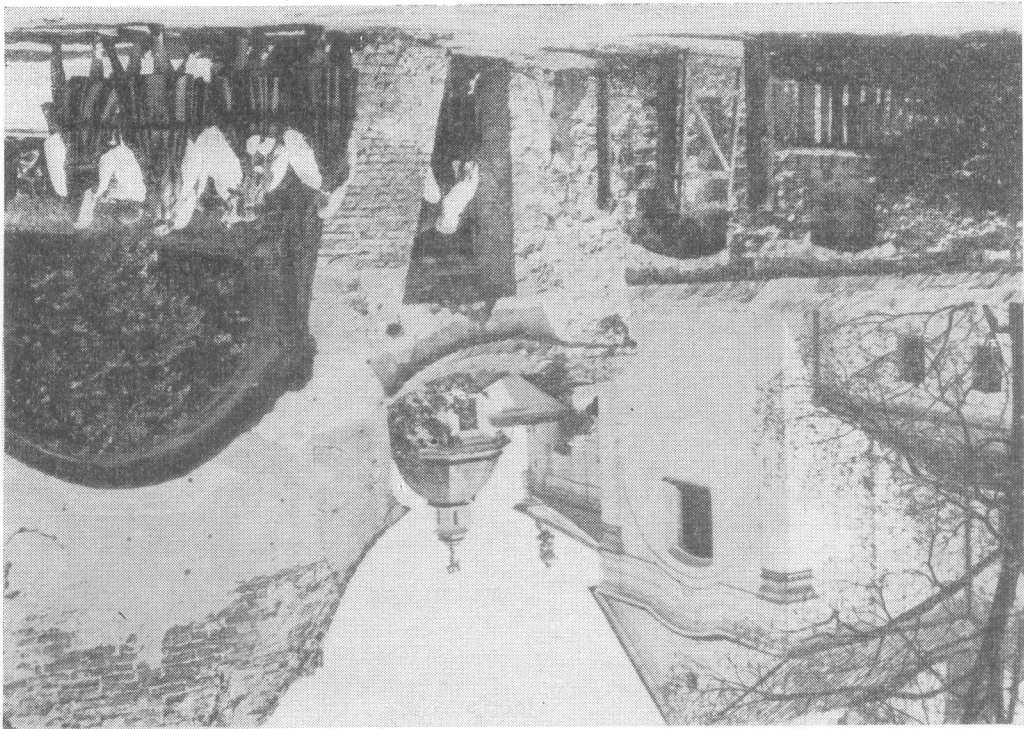
Dlatego piszę o tym temacie. Ponieważ jest to też pewien aspekt ludowej kultury artystycznej, klimat widowiska, jakim poza wszystkim innym jest jarmark czy odpust. I jest tu teatr, a w każdym razie pewna jego pierwotna forma. Teatr, z którego wyrasta i Siemion, i *Zielona Gęś* mistrza Ildefonsa. Teatr, w którym istnieje i scenariusz, i wykonanie, teatr uprawiany z dnia na dzień, coraz to udoskonalany, jak numery w dawnych trupach cyrkowych, tradycyjne i stale wzbo-
gacane w szczególe.

Il. 1. Kadr z filmu *Karuzela łowicka*.





Il. 2, 3. Kadry z filmu *Do Studzianny*.





4

Myślę, że warto zrobić bardziej pogłębiony portret takiego sprzedawcy cudowności. Pokazać, jaki jest „na codzień” i w swojej „sztuce”. Co mówi o swoich klientach? Pokazać aktorstwo tego handlowego procederu.

Ale wróćmy do filmów. Do dokumentu życia sztuki ludowej w naszych dniach. Taką rzetelną, mądrze przygotowaną relacją z Zalipia jest film Witolda Żukowskiego powstały przy współudziale dr Zofii Szyfelbejn *Kwiaty z Zalipia*. Film pokazuje piękno malowanych domów, już tych nielicznych, ostatnich. Pokazuje, dzięki czemu udało się zachować przy życiu te niezwykle malowane zagrody, pokazuje rolę zapalonych artystek, takich jak Curyłowa, i rolę opiekunów tej sztuki, rolę konkursów, bez których dawno by już tradycja zamarła.

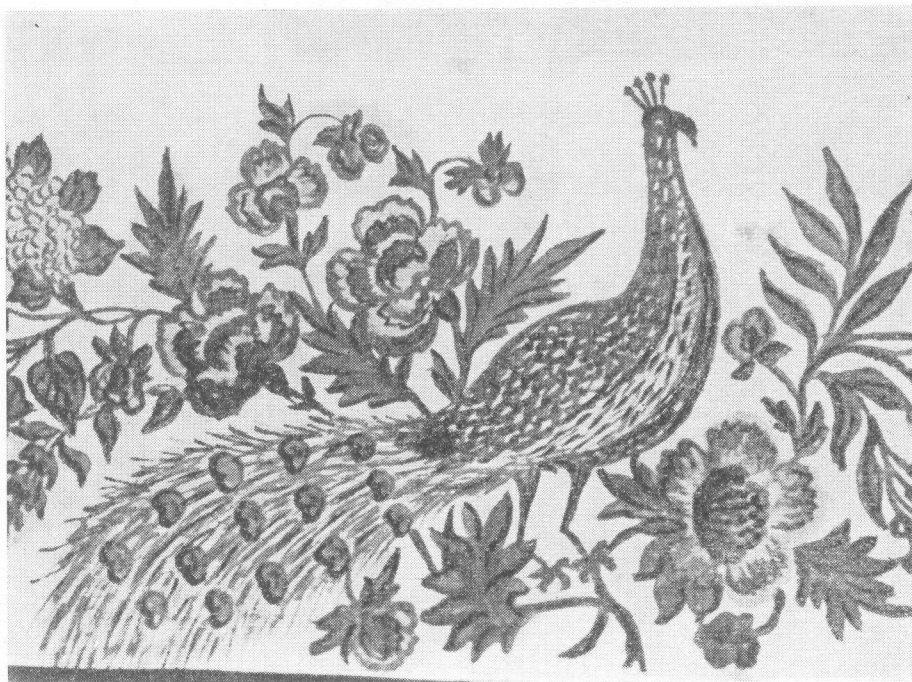
Film jest piękny i smutny, tak jak smutne jest poczucie nieuchronności śmierci... Może chciałbym wiedzieć w nim pełniej zasięg tego malowania, bo jest w tym coś urzekającego, że człowiek kwiatami pięknie zdobi nie tylko swoją białą izbę i ściany domu, ale i sionkę, oborę, chlew, budę psa. Że chce mieć to swoje piękno wszędzie dokoła (nasuwa się luźne skojarzenie, że kiedyś podniszczone drzeworyty święte przenoszono z izby do obory, przypomina stosunek do „bydełka”, którego legenda kazała mówić w noc wigilijną...).

Chciałbym ponadto zobaczyć, jak „sztuka ludowa” stała się źródłem utrzymania, jak też Curyłowa z Zalipia zdobi krzykliwe i przeładowane ornamentyką gorsety, które wysyła do „Ameryki”, jak produkują we wsi

malowanki dla Cepelii, te miłe jeszcze, ale właściwie już jakieś żalosne ślady dawnej i pięknej sztuki. Uwagi te nie obniżają jednak wartości filmu, ładnie zrobionego, dość wiernego w kolorze.

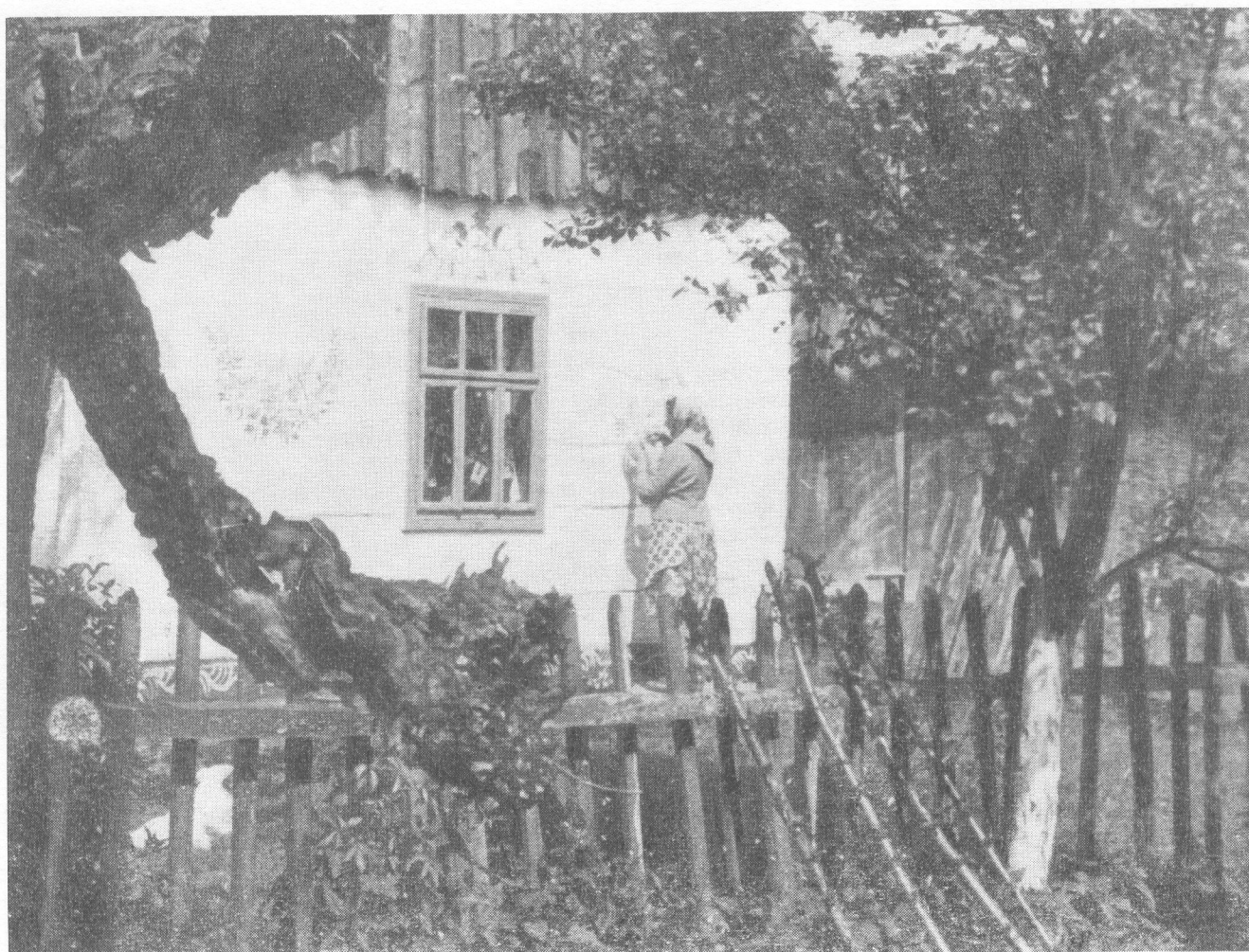
Inny film pokazujący współczesną rolę sztuki ludowej to *Świetlica w Kcyni*. Film ogląda się z ochotą, jest sympatyczny, pokazuje świetlicę w miasteczku, ale świetlicę jedyną w swoim rodzaju. Widzimy tu razem ludzi starych i młodzież, dzieci. Wszystko w atmosferze „opowiadań babuni”. Wnuczęta kochają babcie i dziadków, ci ochoczo przy wtórce kapeli pokazuja dawne tańce, uczą haftów, koronek — a młodzi grzecznie uczą się dawnych technik, i gdy się tak patrzy, prawie uwierzyć można, że jutro ci młodzi przejmą wiedzę i upodobania starych i sztuka ludowa w Kcyni nie zaginie. Na eksport ładny to obrazek, choć w fatalnym kolorze zrobiony. Gorzej, gdy chce się na podstawie takiego filmu zdać sobie sprawę, jak to jest naprawdę.

Chodzi mi o to, że film tego rodzaju musi być jakimś dokumentem socjologicznym, dokumentem wiarygodnym, pokazującym zasięg zjawiska, jego uwikłanie w życie. Pod koniec filmu kamera pokazuje jednak obraz miasteczka. Niewiele tam wprawdzie widać, ale jest miasto, a więc kilka, może kilkanaście tysięcy ludzi, las masztów antenowych na dachach... No i po filmie zaczynają nurtować pytania: a jak to wygląda naprawdę? Czy tak jest codziennie, czy tylko przed obiektyw kamery sproszono tych wszystkich miłych ludzi? Kim są? Stałymi gośćmi czy aktorami odgrywającymi z góry napisany scenariusz?



5

Il. 4. Kadr z filmu *Jarmark cudów*. Il. 5, 6. Kadry z filmu *Kwiaty z Zalipia*.



6



7

W poprzednio omawianym filmie nikt nie ukrywał, że mówi do ekipy realizatorów, cały czas jako widz wiedziałem, że to reportaż filmowy. Tu wszystko się dzieje niby zdjęte ukrytą kamerą, a przecież czuje się sztuczność, niemożliwość tej czapki niewidki. Więc jednak grali?

I pytanie — założmy, że naprawdę tak to wygląda w świetlicy, ale co to znaczy w skali miasteczka? Jaki to ma rezonans społeczny, kulturowy? Oczywiście myślę tu o filmowym ustawieniu problemu, przez skrót, skojarzenie, aluzję.

Chodzi mi o to, aby film pokazywał sytuację rzeczywistą, a nie mniej czy więcej urojoną. A Kcynia jest tematem, istnieje tu przecież wśród grupy miejscowych działaczy wyjątkowo głęboki patriotyzm lokalny, przywiązanie do miejscowej, ludowej tradycji. Mamy tu do czynienia z regionalizmem ze wszystkimi plusami i minusami tego zjawiska. I na tym tle trzeba przecież widzieć *Świetlicę w Kcyni*.

Twórca filmu, podobnie jak dziennikarz, powinien mieć też określony stosunek do zjawisk artystycznych, które pokazuje. Wiedzieć, co warto popularyzować i dlaczego. Bo przecież nie wszystko, co nosi etykietkę „ludowe”, jest artystycznie dojrzałe, zwłaszcza gdy chodzi o „ludowość” świeżej daty. Niestety, w oczach wielu miłośników swojszczyzny, piękne jest wszystko, co „ludowe”, tak jakbyśmy dlatego cenili wysoko dawną rzeźbę, obrazy, hafty czy wycinanki, że stworzyła je dłoń ludu pracującego.

Sztukę ludową jako wartość w naszej kulturze ceniśmy jednak przede wszystkim dlatego, że jest artystycznie dojrzała i piękna. Toteż musimy przykładać do niej te same kryteria co do każdej innej sztuki. A co

dopiero mówić, gdy chodzi o twórczość raczej amatorską, jaką są rzeźby i wycinanki Klary Prillowej, osoby dla Kcyni niezwykle zasłużonej. To, że uczy ona rzeźbić i wycinać grupę dzieci, jest faktem i nic strasznego się przez to nie dzieje, zapewne ma to i swoje dobre strony. Ale, na miły Bóg, jak można pokazywać te dość nieporadne figurki z gliny jako „sztukę ludową nieskażoną w formie i treści”? (Czy zresztą w ogóle może coś takiego dziś powstawać? Przecież to będą albo kopie dawnych rzeczy, albo będzie to znaczyło, że zachowały się jeszcze nie zmienione dawne warunki egzystencji, kultury...) Zwłaszcza, że ani wycinanki, ani figurki Prillowej nie są „dawną sztuką ludową”. Owszem, tworzy się na Pałukach pewna tradycja, której punktem wyjścia jest działalność twórcza Klary Prillowej, ale nie jest to przecież tradycja ludowa... To też jest problem, ale trzeba go dostrzec i jakoś się do niego ustosunkować.

Z kolei przejdźmy do grupy filmów, które mają ambicje dokumentalno-oświatowe i pełnią podobną rolę, jak ekspozycja muzealna, która pokazuje obraz zamierchłej przeszłości. Tyle, że nie są to rekonstrukcje archeologiczno-historyczne, a rodzaj dokumentu, odtwarzającego widowisko czy obrzęd zachowany w pamięci starszego pokolenia, a częściowo nawet jeszcze żywy. Są to wszystko inscenizacje filmowe nadzorowane przez specjalistów-etnografów, którzy są też przeważnie autorami scenariuszy. Dodajmy tu jeszcze *licentia poetica* realizatora, który stara się o możliwie dużą efektywność ujęć, o malownicze tło — i jasne się staje, że film taki nie jest odtworzeniem konkretnego, żywego widowiska czy obrzędu, ale uładzoną, nieco abstrakcyjną jego wersją sceniczną.

Te różne „wesela” tak się bowiem mają do autentycznych wesel jak rzeczywista izba wiejska do umow-



Il. 7, 8. Kadry z filmu
Świetlica w Kcyni.

8

nej izby-makiety z etnograficznego muzeum. Prawdziwe wesele ma swoje cechy typowe, tradycyjny scenariusz obrzędowy, wypełniony jednak zawsze nieco inną treścią. Wesele, to zarazem i widowisko, i okazja do „pokazania się”, to miejsce, gdzie ujawniają się ślady rozwarstwienia społecznego, różne konflikty, systemy ocen, wzorce zachowań, gdzie spotykają się ludzie z miasta i wsi, starzy i młodzi.

Ale *Wesele na Kurpiach*, *Wesele Łowickie* czy *Wesele na Bukowinie* — to widowiska inscenizowane, to folklor teatralizowany, życie sprowadzone do sterylnej schematu obrzędu. O ileż bardziej bogate poznawczo jest Marii Dąbrowskiej *Wesele na wsi*; o ileż więcej mówi o ludowo-młodopolskiej kulturze *Wesele* Wyspiańskiego, tętniące życiem, konfliktami, spięciami. Przesadzam? Tylko trochę, zdaję sobie przecież sprawę z tego, że widowiska oświatowo-dydaktyczne na temat folkloru mają swój sens i wdzięczną publiczność, ja tylko twierdzę, że nie mogą one zastąpić autentycznego reportażu z „żywego” wesela, dokumentu kulturoznawczego, a nie tylko tradycyjno-folklorystycznego.

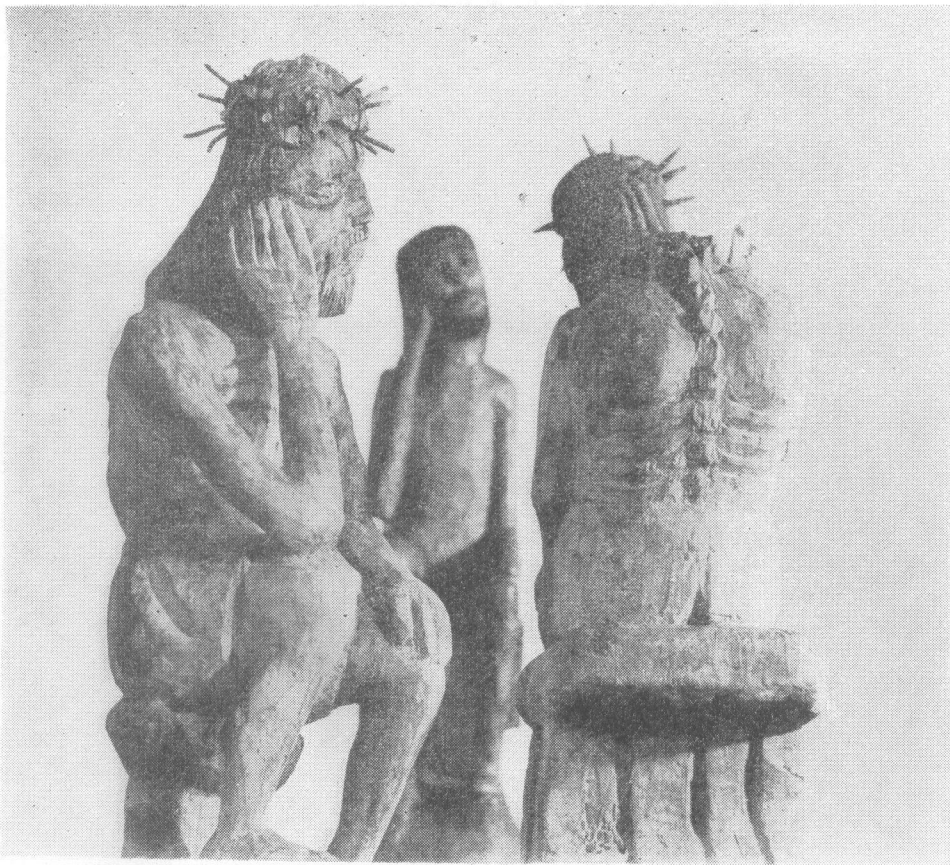
Takiego autentycznego wesela nikt za nas nie nakręci. Chyba, że poczekamy aż folklorysty za lat kilkadziesiąt spróbują odtworzyć obraz dzisiejszych czasów... A warto naprawdę. Weźmy chociażby Podhalę, to zderzenie kultur, współżycie form dawnych i nowych, relikty tradycyjne i nowe nawarstwienia. Ot, choćby niedawne weselisko góralskiej córki Biernacikówny z Andrzejem Zielińskim, tym ze „Skaldów”. Ponad 200 osób, sławne osobistości z filmu, estrady, i górale. Big-bit i góralska muzyka. Przecież to też jest folklor, fascynująca zbitka różnych nawarstwień kultury, przegląd typów, sytuacji.

W filmie natomiast inscenizującym przeszłość obchodzi nas, na ile jest on wierny etnograficznie, co jest

w nim prawdą, a co dopowiedzeniem lub wtrętem realizatorów. Wolę więc *Wesele na Bukowinie* od *Wesela Łowickiego*, ponieważ w pierwszym mam jeszcze ludzi, nawykłych do noszenia góralskiego stroju, niejedną raz uczestniczących w prawdziwych weseliskach, w Łowickim natomiast czuje się już „mundurki”, zespół przebrany w stroje, takie lokalne „Mazowsze”, odgrywające czyjś scenariusz.

Tam, gdzie tradycja ludowych weselisk jest jeszcze żywa, ludzie, zwłaszcza starsze pokolenie, odgrywają je z wielkim zapalem, wręcz zapamiętaniem, jakby to się działo na serio. Można to było obserwować przed rokiem w Krakowskim, gdzie inscenizowano z wielką troską o wierność etnograficzną takie widowiska. Ciekaw jestem, na ile obecność kamer uszlachetnia nastrój, przywołuje do rzeczywistości, jaką jest gra. Warto to obserwować... Sądząc po filmie *O tym jak dziadek od Jasinków w górach Tatrach skarbów szukał* górale są kapitalnymi, samorodnymi aktorami. Przez cały czas nie mogłem uwierzyć, że to wszystko dzieje się o krok od reflektorów, terkoczącej kamery, kabli, realizatorów, tak naturalny był dziadek — Stanisław Stopka-Jasinek. Jeśli już o tym filmie mowa, to obok świetnych powieści i obserwacji starego gawędziarza („Szczęście musi być zarobione jak nie siekierką to nogami”) i zabawnej sytuacji wyjściowej — szukanie zakopanego skarbu — całość okazała się przydługa, zbyt rozwlekła. Za to zdjęcia, głos — doskonałe.

„Wesela” czy też inne filmy rejestrujące jakiś aspekt ludowej kultury (np. *Zapusty* Z. Raplewskiego czy *Pasterska opowieść* Z. Bochenka) stoją na pograniczu dokumentu i filmu oświatowego, poglądowego. Film taki stanowi jakby poszerzenie programu działalności etnograficznego muzeum.



Il. 9, 10. Kadry z filmu
Frasobliwy.

9

Są jednak i takie filmy, które wręcz zastępują wizytę w muzeum czy na wystawie, odwracając sytuację — nie widz idzie do muzeum, ale ono przychodzi do niego. Jest to najczęściej stosowana formuła filmu o sztuce, filmu, który musi najpierw zjednać sobie przypadkowego przecież widza, zaintrygować go, wciągnąć w temat, zbliżyć do pokazanych dzieł i dać pewną podstawową sumę informacji.

Od czego zależy sukces takich filmów? Od zdolności pozyskania widza dla tematu (a więc od stopnia atrakcyjności obiektów, kadrów, zestawień, sposobu realizacji, komentarza) i od prawidłowej informacji. Pierwsze — jest trudne, filmy o sztuce przeważnie są rozwlekłe, nudne, męczące, równie schematyczne jak pily krajozwo-przyrodnicze, zaczynające się od słońca, które wschodzi (powoli, powoli, przy wtórze muzyki Czajkowskiego czy Noskowskiego), a kończy zachodem tego słońca i westchnieniem ulgi widza. Drugi postulat — prawidłowej informacji — w zasadzie nie powinien stwarzać problemów. I w dokumencie o sztuce „wielkiej” nie stwarza, gdyż dobrą tradycją naszej kinematografii jest przyciąganie do współpracy wybitnych specjalistów.

A jak jest w filmach o sztuce ludowej z tym postulatem? O *Kwiatach z Zalipia* już mówiłem. Filmem o świątkach jest *Frasobliwy*. Nie jestem entuzjastą tego dzieła, przeszkadzają mi w nim ciągle najazdy kamera, niewydobycie horyzontu pokazywanych rzeźb, zestawienie ich bezsensowne, na zasadzie, że są i takie, i takie... zestawienie, które nic nie mówi, bo rzeźby są z różnego czasu i warsztatu. Zestawienie niedobre od strony formalnej, ponieważ rzeźby w różnej skali wzajemnie się „niszczą”.

Film jest pomyślany ambitnie, na pewno jest pozycją pożyteczną, choć zarzucam mu, że nie umiał wydobyc w pełni niezwyklej ekspresji ludowych rzeźb, nie

potrafił narzucić przekonania, że to jedna z najbardziej oryginalnych i wybitnych pozycji w naszym dorobku artystycznym. Komentarz grzeszy pewną egzaltacją, niepotrzebną, bo niedobrą poetyckością („Ręka pradiada, gdy nie stało jej siły, by trzymać topór”...). Trudno mówić przecież, że w tych rzeźbach jest „obraz swoich czasów”, bo to przesada. Film eksponuje zabytki z muzeów etnograficznych w Warszawie i Krakowie oraz z Muzeum Miejskiego w Bochni (zbiory Fischera), obiekty rzeźwiście należące do najlepszych. Pięknie i prawdziwie kończy się film wierszem ludowego poety Dionizego Maliszewskiego o *Frasobliwym*.

Nie z Maryi się począł
lecz z czułości ludzkiej dłoni
z bukowego drewna
z biedy i troski.

Polski Drzeworyt Ludowy. Film oparty o wystawę zorganizowaną przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie (1970 r.). Ekspozycje świetne, doskonale dobrane i to jest największa wartość filmu, cała reszta niestety gorsza... Film jest bowiem po prostu nudny, ogląda się go ciężko, piękno drzeworytów nie dochodzi do widza, bo też trzeba je uprzednio znać, aby smakować detale, pokazane w nadmiarze, tak że w ciągłym kadrowaniu gubi się architektonika całości, a więc to, co jest wielką siłą tych dzieł.

Niestety w filmie widać tylko dobry smak realizatorów, gorzej z rzetelnością informacji. Pokazuje się więc drzeworyty w sytuacji nieprawdziwej, powieszone na ścianach obok obrazów na szkło, choć poprzedzały przecież etap obrazów (weszyły one właśnie w miejsce drzeworytów zastępując je wizerunkiem bardziej barwnym, efektownym i trwałym). Później znów widać drzeworyt zawieszony na skrzyni ludowej (!). Po co to? dla jakiego efektu?

Komentarz napisany ładnie, coś z tego, skoro zawiera poważne błędy rzeczowe, np. wiąże rozwój drzeworytów z kontrreformacją, nieprawdziwie informuje o kołtrinach, twierdzi, że drzeworyt ludowy jest odbiciem świata i przeżył ludu, co jest oczywistym nonsensem, jako że w odróżnieniu od popularnych drzeworytów niemieckich, francuskich czy rosyjskich (tubok), w naszym drzeworycie ślady odbicia rzeczywistości są znikome, jest to bowiem w przytłaczającej większości drzeworyt o charakterze religijnym, podejmujący wątki ikonograficzne powszechnie występujące.

Szkoda, że w filmach o sztuce ludowej nie wykorzystuje się wiedzy specjalistów, tak jak w filmach o sztuce „uczonej”.

Szklane obrazki — chodzi tu o współczesne malarstwo na szkle, inspirowane ludowym. I znów film zbudowany na doświadczeniach wystawy, zorganizowanej przez Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem. Wiele ładnych obrazków, ale przy tym temacie chyba nie tylko o to chodzi, nasuwa się bowiem pytanie zasadnicze: kto i po co te obrazki dziś maluje? Film odpowiedzi nie daje, a szkoda... Kontekst kulturowo-ekonomiczny w takim filmie wydaje się niezbędny (choćby w komentarzu), inaczej gubi się właściwa perspektywa, a przecież odmienne były motywy, dla których malowali Kietlicz-Rayski, Skoczylas, Miklaszewski, Roj-Ciaptakowa czy Jachimiak.

Są zresztą w filmie i inne miejsca niezbyt jasne, trochę sztuczne. Inscenizacja malowania w sali muzealnej, a potem malowanie w kostiumie góralskim. Przecież nikt w kostiumie paradnym nie maluje, nawet Salvador Dali! Ale utarła się sztampa, jak z reklamowych turystycznych plakatów, że wycinankarkę pokazuje się w izbie, w czółku na głowie, w pełnej gali odświętnego stroju, jakby to nie była praca, a święto — więc film też pokazuje malowanie na szkle jako ceremonię folklorystyczną. Owszem, tak się robi na pokaz dla turystów, w skansenach czy na pokazach sztuki ludowej, ale po co to w filmie?

Szkoda, że z dzieła nie wynika, jaka jest perspektywa wskrzeszania dziś tych szklanych obrazków, co się dalej dzieje z tymi dziełami z Harendy. Uczą się malować, bardzo to pięknie — ale co dalej? Malują po szkole, czy nie? A jeśli tak, to „dla siebie” czy na sprzedaż?

Znów temat nie wykorzystany, a przecież szkoda... Film robi wrażenie, jakby najpierw trochę dość przypadkowych obrazków sfotografowano, a potem do tego dorobiono teksty, bo jak inaczej wytłumaczyć sobie brak w tej panoramie takich nazwisk, jak Gałek i Płonkowska, bardzo słabe pokazanie Jachimiaka. Niestety, wina leży tu w samym ujęciu tematu, w braku ambitniejszej koncepcji scenariusza.

O tym, że wiedza i postawienie problemu nie muszą umniejszać atrakcyjności filmu świadczą liczne tego przykłady. Choćby *Kolekcja Marii Kwiatkowskiej*, opowieść rzeczowa i ładna o zbiorze powozów w Łańcucie ze świetną muzyką Kisielewskiego oraz fachowym i aż epatującym w swej osobistej nucie (ale w tym przypadku doskonale pasującym) komentarzem Waldorffa, czytany przez niego samego. Efekt doskonały...

A z interesującej nas tutaj tematyki — *Karczmy i zajązdy*, dobry i rzetelny film, o fachowym komentarzu, przemyślanym scenariuszu. I doskonały film problemowy *Drewno i beton*, dający w atrakcyjnej formie historię i obraz współczesny budownictwa góralskiego w stylu podhalańskim.

Film mądry, potrzebny, liczący się jako głos w dyskusji o budownictwie regionalnym, cenny jako dokument naszej kultury, a przy tym zrobiony bez zarzutu, ciekawy. No tak, ale znów spotykamy się tu z nazwis-



10

kiem Stanisława Grabowskiego, realizatora, który zna — jak widać — problemy kultury ludowej i jej przemiany współczesne, który umie korzystać z pomocy specjalisty wysokiej klasy (film oparty jest na materiałach naukowych dra Tadeusza Chrzanowskiego). Bo nie wystarczy znaleźć dobrego konsultanta czy autora komentarza, jeśli się nie umie wykorzystać jego wiedzy, jeśli się stawia go w sytuacji przymusowej, pokazuje już gotowy i trudny do uzupełnienia materiał.

Mówiłem na początku o filmach, które nie tylko ilustrują problem, ale wyjaśniają go nawet lepiej, niż to może uczynić literatura naukowa, ponieważ posługują się innymi środkami. O filmach, które są dziełami sztuki same w sobie, a przy tym podsuwają nam takie sytuacje, w których rysuje się złożony, bogaty obraz zjawiska, tak że śledząc tok narracji sami wyciągamy wnioski, zaczynamy rozumieć pobudki emocjonalne, a więc to, co jest tak ważne w twórczości artystycznej, co stanowi jej esencję. Chcę tu mówić o trzech filmach: *Kidawy*, *Karabasza* i *Łomnickiego*.

Opowieść najprawdziwsza o herodach, diabłach i diadach żyjących jeszcze na świecie jest dla mnie filmem znakomitym, opowiada o Janie Dormanie, dyrektorce Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie, twórcy i organizatorze dorocznych przeglądów zespołów herodowych na scenie swojego teatru, o poszukiwaniu przez niego autentycznych jeszcze grup, odtwarzających te widowiska; pokazuje z ludowej tradycji wyrosłe zespoły na ulicach centrum Katowic, rozbawione, dokazujące, wciągające w ogólną zabawę statecznych obywateli miasta, a potem odgrywające swoje kwestie na scenie; pokazuje bohaterów widowiska „po cywilnemu”, przy kieliszku zasłużonej strawy po występie, w garderobie.

Ale rzecz cała polega na tym, że film daje znacznie więcej, że wciąga w istotę samego faktu kulturowego,

jakim są widowiska herodowe zderzone ze współczesną cywilizacją, że ujawnia potrzebę gry, maski, kostiumu, istotną potrzebę transformacji artystycznej człowieka, który cały rok jest niczym, spracowanym starcem, a teraz, w ciągu tych kilku dni jest królem, Herodem, i dźwiga ze śmiertelną powagą brzemie swego dostojenstwa, gorzką świadomość, że jest już ostatnim z „dynastii” wielkich Herodów.

Czy film jest dokumentem? I tak i nie. Nie jest na pewno wiernym przekazem tego, jak Dorman wyszukuje zespoły, jakie są, jak grają na scenie. Kidawa posługuje się środkami filmowymi, tworzy sytuacje, które mogłyby być, a nie tylko filmuje to, co widzi. Stwarza środkami artystycznymi dokument innego rodzaju, imaginowany w pewnej mierze, ale docierający do głębszych pokładów, ujawniający źródła zjawiska.

Dormanowi film Kidawy nie podoba się, Dorman twierdzi, że nigdy nie jeździ saniami szukać herodowych przebierańców, Dorman sam chce nakręcić film — prawdziwszy. Bardzo się z tego cieszę, choć nie wiem, czy film Dormana będzie lepszy, ale ma on prawo chcieć jako artysta, który wywarł przecież wielki wpływ na kształt całej imprezy, pokazać swoje ujęcie, swoją twórczą wizję. Wracając do filmu Kidawy, nie mnie oczywiście jako widza nie obchodzi, czy Dorman jeździ saniami i czy pije po imprezie z góralami. W filmie ma to swoje uzasadnienie — jest skrótem, który mówi dużo.

Kidawa filmuje kapitalnie² sceny uliczne, reakcję ludzi na rozwrzeszczanych przebierańców, diabłów goniących dziewczyny, kłujących widłami napotkane osoby, wciągane wbrew własnej woli w ogólną zabawę.

Tu dygresja — proszę zwrócić uwagę, ile wolno przebierańcowi. Może pocałować, klepnąć, uszczypnąć każdą kobietę, od której po cywilnemu dostałby niechybnie po twarzy, a tu tylko ogólna radość (to samo można zauważyć na Krupówkach czy na Gubałówce, gdzie „nie-dźwiedziowi” ulicznego fotografa na więcej się pozwala niż komukolwiek innemu). Bo przebieraniec, to nie „człowiek”. On jest na innych prawach, należy do innej sfery. Potężna jest wewnętrzna potrzeba gry w człowieku, potrzeba teatru, jaka tkwi w nas wszystkich, w naszej podświadomości. Teatru jako sfery „sacrum”, innego kodeksu praw, wyzwolenia z norm codzienności.

Kidawa pokazuje to zakomicie na przykładzie ostatniego Heroda, starca, który w przydługim, steranym płaszczu królewskim, ze skrzypeczkami w rękę błądzi po brudach ośnieżonych pól, jak Król Lir, pełen dumnej godności w swym osamotnieniu.

Akcentując tę postać filmu, Kidawa mówi zarazem o świecie, który się kończy, i o wielkiej roli sztuki w życiu człowieka, o sztuce, która jest marzeniem i rekompensatą, która nadaje sens życiu. I patrząc na odchodzącego w dal króla pomyślałem mimo woli o wielkiej kreacji Warneckiego w *Mistrzu Skowrońskiego*, o potrzebie sztuki i utajonej jej mocy, zdolnej podporządkować sobie całe życie człowieka, niezależnie od tego, czy będzie to sztuka podbudowana wiedzą i studiami, czy tylko z wewnętrznej potrzeby wyrosła.

I oto problem następnego filmu, o którym mogę mówić tylko z najwyższym uznaniem i wdzięcznością, ponieważ pokazał to, co chciałem a nie umiałem z taką jasnością wyrazić. Mówię o *Muzykantach* Karabasza i o istocie twórczości amatorskiej, o istocie przeżycia sztuki przez amatora.

II. 11. Kadr z filmu *Opowieść najprawdziwsza o królach, diabłach i dziadach żyjących jeszcze na świecie*.





Il. 12. Kadr z filmu *Muzykanci*.

Karabasza pokazuje właściwie niewiele, oto zajezdnia, starzy tramwajarze powoli idą na próbę, niosą dęte instrumenty. Ukryta kamera pokazuje próbę, dyrygent udziela ostatnich wskazówek, twarze muzyków porysowane bruzdami zmarszczek, tu i ówdzie druciane okulary na nosie... I oto dyrygent unosi pałeczkę. Skupienie — i już grają. Dmą w trąby i trąbki, flety i oboje. Melodia? taka z repertuaru dętych orkiestr, z uzdrowiskowych muszli koncertowych, właściwie okropna, ale oni to grają z przejęciem ogromnym, czelużą frazę, śledzą każdy ruch dyrygenta i grają ze wzruszeniem takim, jakby to była *Dziwiewięta* Beethovena.

I to wszystko. I tu jest właśnie cała wielkość sztuki Karabasza, że umiał dostrzec i pokazać tę transformację zmęczonych życiem starych robotników w artystów, i że czujemy w tym graniu wzruszenie wielkiej sprawy, sztukę — i że jest ona nie w tandetnej melodii, lecz w nich, w ludziach, artystach.

Gdyby Karabasza pokazał orkiestrę amatorską dobrze wykonującą Haendla czy Beethovena, byłby to po prostu dość dobry koncert, czyli właściwie żaden (ponieważ wówczas liczyłaby się już tylko jakość wykonania).

Ale Karabasza nie pokazuje muzyki, wcale nam nie chce udowodnić, że ci ludzie znakomicie grają, przeciwnie — akcentuje kontrast między tym, co my słyszymy — obiektywnie, a tym co czują oni — grający.

A to właśnie jest istotą, sensem i pięknem amatorskiego uprawiania sztuki. Świadomość współuczestniczenia w powstawaniu dzieła, satysfakcja aktu twórczego (pozbawiona jeszcze goryczy, którą daje wiedza i świadomość...).

Film Karabasza jest krótki, skromny, bez ornamentyki, bez słowa komentarza. Mądry, piękny film.

Jan Łomnicki zrealizował reportaż o górniku — malarzu, a właściwie malarzach — amatorach, ponieważ

film relacjonuje dyskusję w Klubie Plastyków Amatorów przy kopalni „Wieczorek”. Paweł Wróbel nie jest więc opowieścią o twórcy, nie mówi, jak i czemu Wróbel zaczął malować. Pokazuje — sprowokowaną przez realizatora — sytuację konfliktową: malarza, o którym można powiedzieć „naiwny”, „inny”, a w pewnym sensie i „ludowy”, malarza o własnym sposobie interpretacji świata w ostrej konfrontacji z ocenami amatorów realistów.

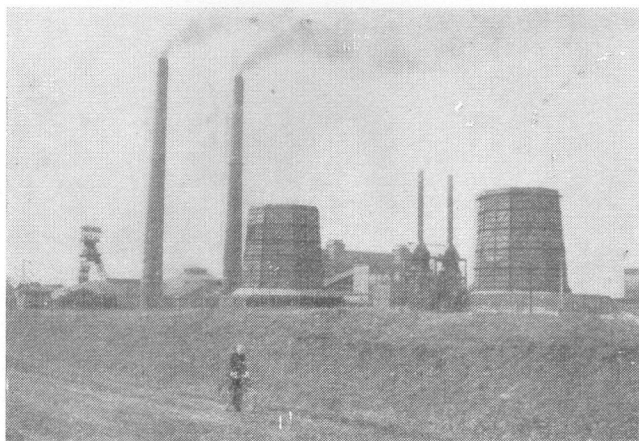
Z sympatią patrzyłem na zdenerwowanego malarza, rozumiałem jego racje, byłem po jego stronie. Nie, oni nie mogli się dogadać, Wróbel ma swój własny świat — tamci, też zresztą dobrzy jako malarze (zwłaszcza Sówka i Gawlik, których obrazy widnieją w tle filmu), zbyt silnie tkwią w innej konwencji, aby w sztuce Wróbla dostrzec wartości malarskie, odmienne od przyjętego przez nich systemu ocen. W prostej, nieco naiwnej formie mamy więc powtórzony motyw dramatu krytykowanego artysty, uparcie walczącego o swoje racje. A Wróbel jest górnikiem, do rozmów salonowych nie nawykły, więc odciąć się potrafił dosadnie, choć czasem argument kolegów budził refleksję („Przysroł mi!”).

Film, dobry w kolorze, pokazuje obrazy Wróbla ze zbiorów Muzeum w Zabrzu. Reakcje samego malarza, to, co mówi o sobie i swojej twórczości, choć sformułowane w ferworze ostrej polemiki, określa go chyba celniej, niżby to mógł uczynić niejeden komentarz. Łomnicki niczego nie tuszuje, nie wmawia, że jego bohater jest Nikiforem, nie zajmuje roli arbitra w toczącym się sporze — uczciwie i z sympatią przedstawia zarówno Wróbla, jak i jego oponentów. Film ma dobre tempo, montaż, zdjęcia, jest życzliwy, ciepły i prawdziwy.

Paweł Wróbel należy do dosyć licznych w naszej kinematografii filmów o twórcach ludowych, naiwnych, „innych”. Słyszysz się ostatnio głosy, że za dużo tych fil-



13



14

mów. Myślę, że za dużo może być tylko filmów słabych, schematycznych, nic nie wnoszących. Sam oglądając z zawodowym przecież zaciekawieniem różne sylwetki twórców w telewizji czy kinie — umieram często z nudów, bo i „sztuka” sama nie zawsze warta jest pokazywania, i nic się właściwie z filmu nie dowiaduję ani o środowisku, ani o problemach twórczości. A jakże często czuję fałsz, reżyser „kupuje” bez zmrużenia oka to, co opowiadają domorośli artyści, lub sam ich szminkuje na „łzawo” lub na „folklorystycznie”. Po prostu łatwy temat, zawsze coś się da wyciągnąć, a nie ma obawy, że się ktoś połapie w prymitywizmie takiego reportażu kamery.

Albo jeszcze gorzej — robi się „wernisaż” pod jabłonią, przywozi autobusami towarzystwo ze Spatifu czy Sarpu, dyskutuje się obrazy (omal że nie zapomniano przy okazji o niby-bohaterze tego spektaklu), potem wszyscy się rozjeżdżają zadowoleni, że było „draczenie”, a dziewczyna-malarka zostaje z goryczą, z zakłóconym życiem, z poczuciem, że coś dla niej bardzo ważnego i intymnego zostało wystawione na pokaz, skrytykowane. Ale reportaż „w środowisku” się podobał, był zabawny, niecodzienny (mówię o reportażu TV *Wernisaż pod jabłonią* zrealizowanym przez E. Pacha).

Z „ludowymi” można robić wszystko, nikt się za nimi nie ujmie. Zakres ingerencji realizatora jest tu znacznie większy niż przy filmowaniu artysty-plastyka. Wyobrażam sobie, jaki by się podniósł szum, gdyby reżyser kręcąc film o Dunikowskim dowolnie pozostawiał różne jego rzeźby w cykle wymyślone przez siebie, zrobił z *Brzemienych* i *Ew* malownicze kompozycje à la *Mieszczanie w Calais*. Ale w *Kantyczce z drewna* Makarczyński rzeźby Kudły potraktował w ten właśnie sposób,

doskonale pokazał piękną twarz tego wielkiego rzeźbiarza, jego pracę, ale rzeźby sprowadził do roli figurek, statystów w wielkim przedstawieniu, które sam wymyślił. Bardzo to było ładne, nagrodzone za granicą, i nic dziwnego — Kudła jako typ wspaniały, Makarczyński jako reżyser bardzo sprawny, ale prawdy tam było niewiele, a co gorsza z filmu wcale nie wynikało, że Kudła był najlepszym ludowym i naiwnym rzeźbiarzem ostatniego ćwierćwiecza.

Ten sam reżyser dał natomiast doskonały portret Ociepki w *Spotkaniu z Teofilem Ociepką*. Film bez zarzutu, świetnie pomyślany, zaczyna się w tonacji czarno-białej. Na tle dymów, zapylonych hałd, jedzie na rowerze Ociepka. Przychodzi do domu, bierze pędzel do ręki — i zaczyna się orgia kolorów, bujny świat Ociepkowych dżungli i dziwów. Bez słowa, środkami filmowymi pokazał Makarczyński swoją wizję malarza Ociepki.

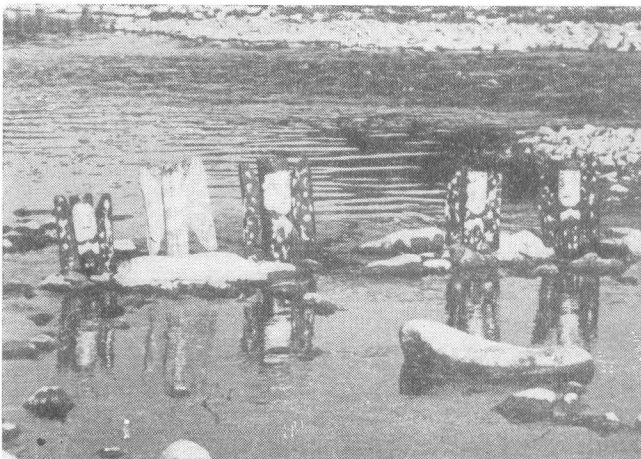
Z filmów, jakie powstały ostatnio, wyróżniłbym Mirosława Marcinkiewicza *Dziwni artyści po obu stronach Babiej Góry*. Jest w tym filmie rzetelność dokumentu i ciepły stosunek do dziwnych artystów. Jednym był Heródek, rzeźbiarz najbardziej chyba prymitywny, z uporem ciosający klockowe anioły i święte figury, których nikt poza nim nie chciał oglądać. Drugi — to żyjąca w Zawoi Dorota Lampart, ostatnia malarka ludowa, gorzka, zaszczuta i nawiedzona, o śladach dawnej piękności w twarzy.

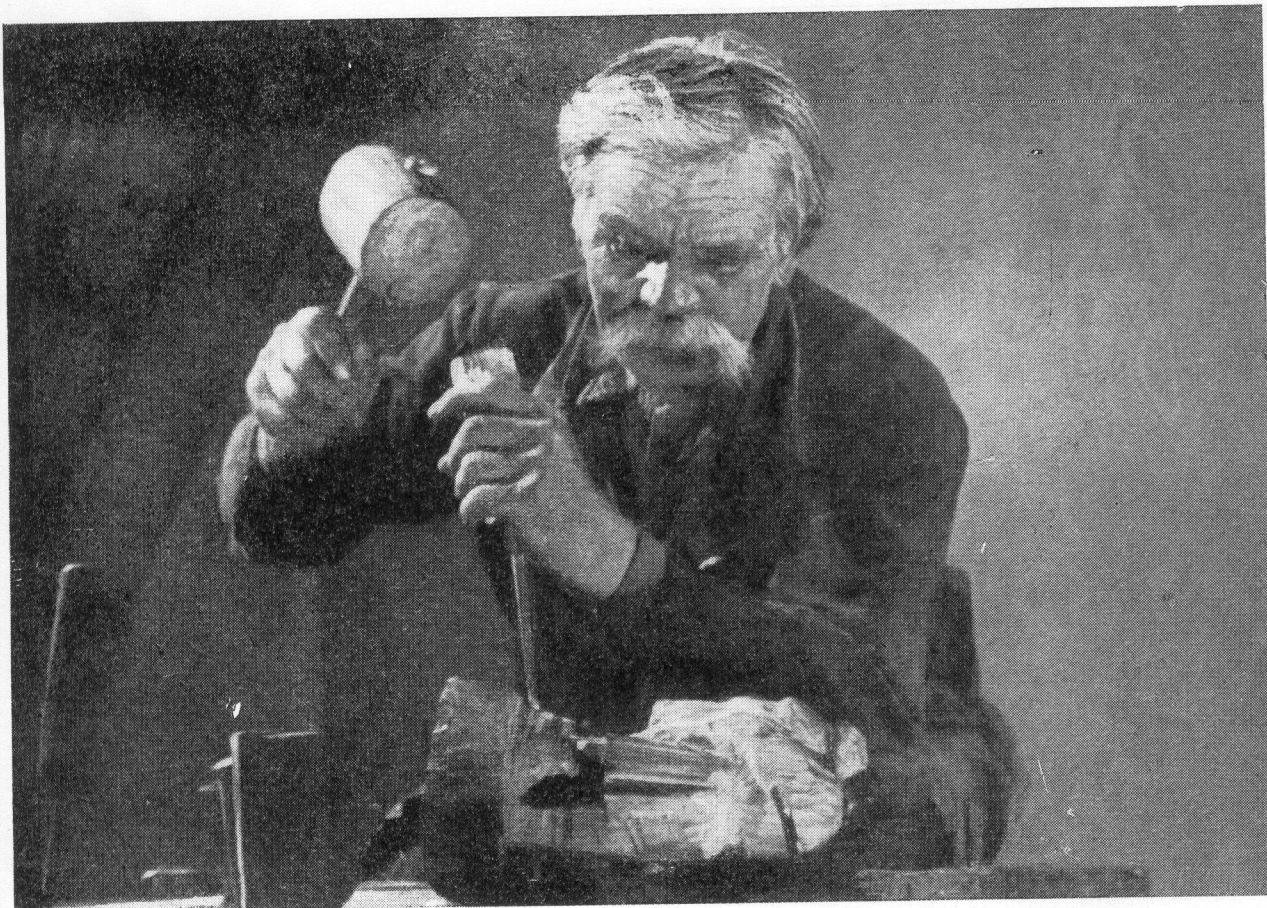
Marcinkiewiczowie dotarli do tych twórców w czasie letniej wędrowki po kraju. Mieli wówczas tylko aparat fotograficzny. Za rok, gdy powrócili z kamerą — Heródek już nie żył. Ale film o nim powstał z tych właśnie migawkowych zdjęć i rzeźb, ze śladów jego życia, w obejściu, izbie.

15



16





17

Kadry z filmów. Il. 13. Paweł Wróbel. Il. 14. Teofil Ociepka. Il. 15, 16. Dziwni artyści po obu stronach Babiej Góry.
Il. 17, 18. Kantyczka z drewna.

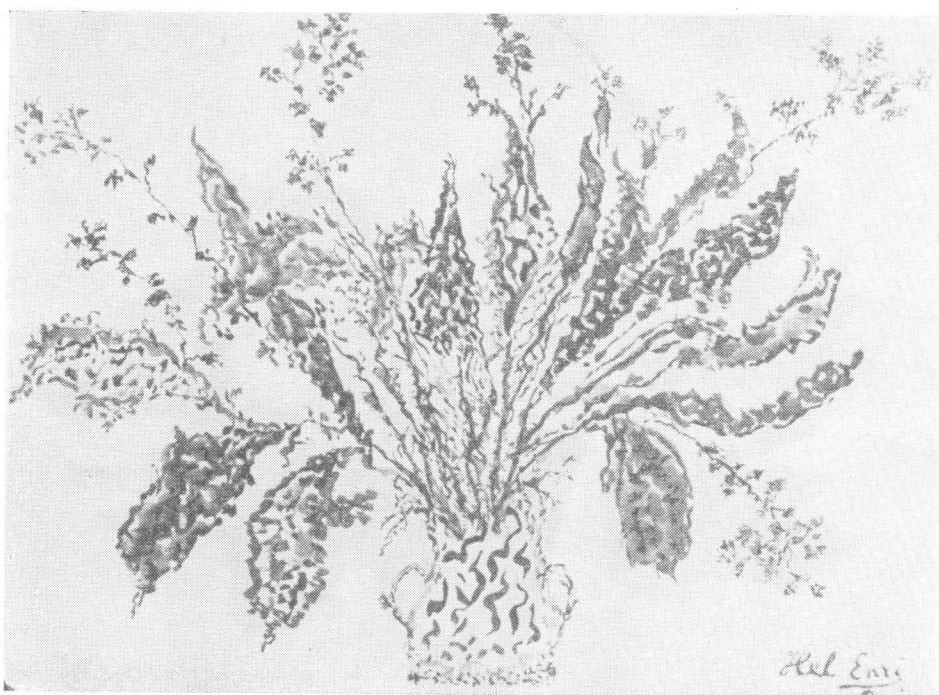


18



19

Il. 19, 20. Kadry z filmu *Kwiaty Hel-Enri*.



20

Realizatorka eksponuje rzeźby na tle strumienia, ustawione na kamieniach, w zieleni. A jednak tu mnie ten zabieg nie razi, bo Heródek robił figurki dla siebie, chciał, aby były wokół niego. „Weselej mi jak na nie patrzę” — mówił. Takie więc usytuowanie nie powoduje fałszu. Ma uzasadnienie nie tylko estetyczne, ale i rzeczowe. Heródek mógł je tak pokazywać.

Film zrealizowany jest bardzo taktownie, pokazuje artystów dziwnych, nie zrozumianych przez otoczenie, żyjących nawet — jak Dorota Lampart — w swoistej izolacji społecznej. Film jest o konkretnych ludziach, ale i o czymś więcej, o potrzebie sztuki, o różnych jej źródłach, o twórczości, która mając przymioty „ludowej”, nie została przez środowisko przyjęta i uznana za swoją.

Na uwagę zasługują piękne zdjęcia, znakomicie dobrane podkład muzyczny (Bach) stwarzający nastrój szlachetnej powagi — i w tym nastroju odbiera się tych nawiedzonych, kalekich ludzi — dziwnych i prawdziwych artystów. Tekst towarzyszący Jana Bujaka ładny i dający sporo informacji. W ogóle film wnosi do naszej wiedzy o tych artystach istotne elementy, pokazuje np. drewnianą Heródkę, oklejaną zdjęciami z tygodników, z wielką reprodukcją *Trójcy* Rublowa... Dowiadujemy się też, że Heródek rzeźby swe malował m. in. własną krwią...

Innego ludowego świątkarza, jednego już z ostatnich, Józefa Piłata, pokazuje Konstanty Gordon w swoim tryptyku *Nieoficjalni*. I dobrze, że udało się jeszcze reżyserowi dotrzeć na czas do starego rzeźbiarza, dziś już nieżyjącego. A postać to piękna, jakby przeniesiona sprzed kilkudziesięciu lat...

Pozostałe postacie tryptyku, to Jan Lada, tokarz z FSO, twórca ciekawych linorytów, amator o dużej sprawności a nawet wiedzy technicznej (wymyślił wałek do cieniowania kładzionej farby), o wyobraźni naiwnej, zafascynowany dawną historią Grecji, tematami z mitologii. Film kończy sylwetka Leokadii Płonkowej, malarki uroczych obrazów na szkło, artystki choć nieuczzonej, to jednak o dużej świadomości artystycznej i znakomitą, rzadko spotykaną uwrażliwieniu na kolor.

Brak mi jednak w tym filmie pełniejszej charakterystyki twórców, pokazanych trochę stereotypowe. A przecież każdy z nich to inny problem, inne środowisko, inny świat. I każdy tworzy z innych potrzeb. Zdjęcia słabe, kolor niedobry. Film bez tempa.

Znacznie lepszy jest inny dokument tegoż reżysera, *Kwiaty Hel-Enri*. Film pokazuje najstarszą malarzkę świata, 99-letnią obecnie Helenę Berlewi, urodzoną i wychowaną w Warszawie, matkę jednego z twórców naszej awangardy (autora koncepcji mechanofaktury) — Henryka Berlewiego. Hel-Enri zaczęła malować późno, w Paryżu. Film pokazuje pięknie jej najlepsze obrazy (przeważnie kwiaty mniej czy bardziej abstrakcyjnie ujęte), pokazuje matkę i syna. Hel-Enri uroczą, mądrą, ślicznie opowiada o swej sztuce. Film powstał w Warszawie, w czasie rocznego pobytu pp. Berlewich i bazuje na obrazach wystawianych w stolicy (a później na wystawach naszej sztuki naiwnej w Stuttgarcie, Neuchâtel i Londynie). Hel-Enri widziałem kilka miesięcy temu w Paryżu. Tęskni do Warszawy, ale po stracie syna nie wierzy już w to, aby mogła kiedyś przyjechać. Bardzo chce zobaczyć film o sobie. Wciąż jeszcze maluje, wierzy, że starczy jej sił i wzroku, aby dotrzeć do swego niecodziennego jubileuszu. Będzie on obchodzony w Paryżu bardzo uroczystie (wizyta u Prezydenta Republiki, wystawa etc.). Dobrze, że Gordonowi udało się zachować dla potomności tę nieprzeciętną postać i pełną naiwnego uroku malarzkę.

Przegląd filmów chcę zakończyć omówieniem pozycji, które powstały z inspiracji sztuki ludowej, a ściślej mówiąc — wycinanki. Jeden to *Trzy po trzy* Stanisława Janika, komponujący z animowanych wycinanek tańce ludowe, drugi — bardzo zabawny i świetnie podpatrujący konwencję łowickich wyklejanek (kodry), to *Za borem — za lasem* Władysława Nehrebeckiego. Kodra łowicka, zwłaszcza współczesna, jest zawsze tematyczna. Jest to obok malowanych kafli jedyna dziedzina ludowej twórczości, gdzie występują różne ilustracje z życia — jazda wozem, modlitwa, zabawa, oczepiny, zajęcia gospodarskie, elektryfikacja wsi, skup żywca, nauka w szkole itd. Nehrebecki idzie o krok dalej, ożywia te kodry, a robi

Il. 21. Kadr z filmu *Za borem, za lasem...*



to ze znakomitą wycuciem stylu i przednim poczuciem humoru. Film toczy się wartko, brawurowo, przy skocznych dźwiękach kapeli — świetny w pomyśle i realizacji. Bezbłędny stylistycznie.

Pominałem w tym przeglądzie filmy, do których nie udało mi się teraz dotrzeć, niektóre — jak pamiętam — zasługiwały na pewno na uwagę. Ale nawet z omówio-

nych tu pozycji wynika niezbicie, że film stał się poważnym naszym partnerem tak w dokumentacji, jak w popularyzacji twórczości ludowej i nieprofesjonalnej. Toteż dobrze by było, gdyby znalazł on należne miejsce na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej”. Może więc ten szkic da początek szerszej wymianie zdań na temat naszych filmów.

PRZYPISY

¹ Pragnę na tym miejscu podziękować p. doc. Zbigniewowi Czeczott-Gawrałowi, którego niewzruszona wiara w to, że film o sztuce jest najważniejszą rzeczą na świecie, udzieliła się — choć w części — i niżej podpisanemu. Dzięki pomocy p. Gawrała mogliśmy przedyskutować w zespole redakcyjnym omawiane tu filmy, a za dostarczenie kopii i zorganizowanie przeglądu bardzo dziękuję Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warsza-

wie (serdeczność p. Reklajtisa zasługuje na tym większy mój podziw, że oglądałem materiał filmowy w czasie remontu, powodując tym dodatkowe i niemałe zamieszanie). Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi oraz Centrali Filmów Oświatowych (Filmos) w Warszawie.

² Na szczególną uwagę zasługuje praca kamery, dobre kadry, kompozycja klatki, bogactwo odcieni bieli, szarości i czerni; zasługa to Ryszarda Golca.

Kadry z filmów udostępniły: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi — il. 2, 3, 5–10, 15, 16, 19, 20; Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie — il. 1, 4, 11–14, 17, 18; Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku Białej — il. 21.

Zestawienie omawianych filmów

Tytuł filmu	scenariusz	realizacja	zdjęcia	produkcja, rok	minut	taśma
1 Do Studziannej	Wacław Biliński	Stanisław Grabowski	Anatol Fidek	WFO Łódź, 1960	15	kolor.
2 Drewno i beton	Stanisław Grabowski	Stanisław Grabowski	Janusz Czecz	WFO Łódź, 1964	14	kolor.
3 Dziwni artyści po obu stronach Babiej Góry	Mirosława Marcinkiewicz	Mirosława Marcinkiewicz	Jerzy Mrożewski	WFO Łódź, 1970	14	kolor.
4 Frasośliwy	Halina Oleńska	Witold Żukowski	Stanisław Śliskowski	WFO Łódź, 1968	8	cz-biały
5 Jarmark cudów	Jerzy Hoffman	Jerzy Hoffman	Wacław Florkowski	WFD W-wa, 1966	8	cz-biały
6 Kantyczka z drewna	Tadeusz Makarczyński	Tadeusz Makarczyński	Władysław Forbert	WFD W-wa, 1958	12	kolor.
7 Karczmy i zajazdy	Edward Pałczyński	Edward Pałczyński	Zbigniew Sokalik	WFO Łódź, 1968	12	cz-biały
8 Karuzela łowicka	Jerzy Hoffman	Jerzy Hoffman	Stanisław Niedbałski	WFD W-wa, 1958	9	kolor.
	Edward Skórzewski	Edward Skórzewski	Antoni Staśkiewicz			
9 Kolekcja	Maria Kwiatkowska	Maria Kwiatkowska	Andrzej Wróblewski	WFD W-wa, 1967	11	kolor.
10 Kwiaty Hel-Enri	Konstanty Gordon	Konstanty Gordon	Wiktor Prejs	WFO Łódź, 1967	10	kolor.
11 Kwiaty z Zalipia	Zofia Szyfelbein	Witold Żukowski	Andrzej Walter	WFO Łódź, 1963	10	kolor.
12 Muzykanci	Witold Żukowski	Kazimierz Karabasz	Stanisław Niedbałski	WFD W-wa, 1960	9	cz-biały
	Kazimierz Karabasz		Wiktor Prejs	WFO Łódź, 1967	12	kolor.
13 Nieoficjalni	Konstanty Gordon	Konstanty Gordon	Ryszard Golc	WFD W-wa, 1969	14	cz-biały
14 Opowieść najprawdziwsza o królach, diabłach i dziadach żyjących jeszcze na świecie	Janusz Kidawa	Janusz Kidawa				
15 O tym jak dziadek od Jasinków w górach Tatrach skarbow szukał	Krystyna Procter	Irena Kamińska	Leszek Krzyżaniński	WFD W-wa, 1969	21	cz-biały
16 Paweł Wróbel	Jan Łomnicki	Jan Łomnicki	Edward Bryła	WFD W-wa, 1971	11	kolor.
17 Polski drzeworyt ludowy	Anna Micińska	Grzegorz Dubowski	Jerzy Gościak	WFO Łódź, 1970	20	kolor.
18 Spotkanie z Teofilem Ociepką	Grzegorz Dubowski	Tadeusz Makarczyński	Jerzy Chłuski	WFD W-wa, 1962	10	kolor.
19 Szlane obrazy	Grzegorz Dubowski	Grzegorz Dubowski	Wiktor Prejs	WFO Łódź, 1970	10	kolor.
20 Świątelnia w Kcyni	Wanda Rollny	Wanda Rollny	Bonawentura Szredel	WFO Łódź, 1968	10	kolor.
21 Trzy po trzy	Stefan Janik	Stefan Janik	Jan Tkaczyk	SMF W-wa, 1965	10	kolor.
22 Wesele łowickie	Roman Woźniakowski	Roman Woźniakowski	Kazimierz Mucha	WFO Łódź, 1961	21	kolor.
23 Wesele na Bukowinie	Józef Pitorak	Włodzimierz Borowik	Antoni Staśkiewicz	WFD W-wa, 1958	14	kolor.
24 Wesele na Kurpiach	Jerzy Gabryelski	Jerzy Gabryelski	Jerzy Stefanowski	WFO Łódź, 1949/57	26	cz-biały
25 Za borem za lasem	Władysław Nehrebecki	Władysław Nehrebecki		SFR, Bielsko-Biała, 1961	10	kolor.