

GRZEGORZ PEŁCZYŃSKI

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM, Poznań

KULTURA LUDOWA W FILMIE POLSKIM
LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH

W ciągu stuletnich dziejów kinematografii polskiej nakręcono mnóstwo filmów, których akcja toczy się na wsi, głównymi bohaterami są chłopci i które poruszają problemy tej właśnie klasy społecznej. W takich filmach ze zrozumiałych powodów ukazywane są elementy kultury ludowej. Twórcy filmowi przedstawiają je bardzo różnie.

Film fabularny nie jest jedyną dziedziną artystycznej działalności, w której wykorzystuje się kulturę ludową. Czyni się to z powodzeniem w literaturze, sztukach plastycznych, muzyce bądź w rozmaitych widowiskach scenicznych. Trudno nie zauważyć, że w dziełach literatów, plastyków, muzyków, a także w występach zespołów folklorystycznych jedynie przetwarza się wybrane elementy kultury ludowej. Podobnie bywa niekiedy w filmach. Ale ich twórcy mogą też – co zresztą czynią najczęściej – zrekonstruować kulturę ludową mniej czy bardziej konkretnego regionu i okresu historycznego. Dlatego więc na ekranie wydaje się ona bliższa autentykowi aniżeli na przykład w powieści.

Badacze chłopskiej kultury częstokroć interesowali się zagadnieniem wykorzystywania jej przez twórców kultury narodowej. Praktykę tę na ogół określali mianem folkloryzmu (por. Burszta 1985, s. 298–304; Smolińska 1995). Zdumiewa jednak fakt, iż prawie wcale nie zainteresowali się dokonaniem filmowców, pozostawiając je krytykom i filmoznawcom. A przecież ostatnie dwa pokolenia Polaków poznały kulturę ludową raczej tylko w takiej postaci, w jakiej odtworzono ją na kinowym czy telewizyjnym ekranie. Jednak stary paradygmat uprawiania etnografii nie stwarzał odpowiednich możliwości badań nad filmem. Ale nawet kiedy w latach siedemdziesiątych zaczął się on zmieniać (Buchowski 1995, s. 40–43), kiedy zaczęła formować się antropologia filmu (zob. *Numer specjalny...*), kultura ludowa w filmie fabularnym nie stała się przedmiotem wnikliwych badań. A bez wątpienia, jak stwierdził znawca filmu etnograficznego, Maciej Łukowski, jest „to także obszar do szczegółowego omówienia” (Łukowski 1987, s. 125). Jak na razie leży on odłogi.

Porównując wizerunki kultury ludowej w filmach fabularnych z kolejnych epok polskiego kina, dostrzega się mnóstwo różnic pomiędzy nimi. Nic w tym dziwnego, bo przecież wyobrażają one kulturę ludową z rozmaitych

jej okresów, a także regionów. Ale najbardziej interesujące są chyba nie te różnice, które wynikają z czasu i miejsca akcji, lecz te, których źródło znajduje się w założeniach ideologicznych i artystycznych twórcy danego filmu, na ogół zgodnych z etosem jego epoki (por. Skotarczak 1996). Należy więc w pełni zgodzić się z Ryszardem Kantorem, który pisał, że „problematyka wiejska w polskim filmie fabularnym [...] to temat, który nie może być traktowany autonomicznie, w oderwaniu od zjawisk społecznych i politycznych, od przemian cywilizacyjnych i mentalnych, od kondycji polskiej literatury, polskiego teatru, sztuk plastycznych itd...” (Kantor 1991, s. 42).

Przed II wojną światową filmy o chłopach, filmy ukazujące kulturę chłopską, kręcono sporadycznie. Ich liczba wyraźnie wzrosła w kinematografii powojennej, co było podyktowane w dużej mierze względami politycznymi. Władza, określająca się chętnie jako „ludowa”, niejako sprzyjała ludowej tematyce w dziełach artystycznych. Jednakże jej poruszanie nie mogło być sprzeczne z aktualnie obowiązującą ideologią.

W okresie panowania kanonów socrealistycznych w sztuce, a więc mniej więcej od końca lat czterdziestych do połowy pięćdziesiątych, obraz kultury ludowej rekonstruowano w takich między innymi filmach jak „Jasne Łany” (1947) w reżyserii Eugeniusza Cękalskiego, „Gromadzie” (1952) Jerzego Kawalerowicza i Kazimierza Sumerskiego czy „Pożegnaniu z diabłem” (1957) Wandy Jakubowskiej. Starano się w nich skupić uwagę na tradycyjnych stosunkach ekonomicznych na wsi, które ukazywano jednoznacznie jako niesprawiedliwe, co miało tłumaczyć nieuchronną konieczność ich zmiany. Z kolei w innych filmach, w „Warszawskiej premierze” (1951) w reżyserii Jana Rybkowskiego i „Młodości Chopina” (1952) Aleksandra Forda udowodniano ludową proveniencję kultury narodowej.

W filmach okresu „małej stabilizacji”, czyli realizowanych od końca lat pięćdziesiątych do końca sześćdziesiątych, charakteryzujących się większą swobodą twórczą, kultura ludowa jawiła się zazwyczaj jako przejaw zacofania. W takich filmach jak „Mój drugi ożenek” (1964) Zbigniewa Kuźmińskiego czy „Wiano” (1964) Jana Łomnickiego szokuje prymitywna, wiejska obyczajowość.

Najwybitniejszymi filmami o tematyce wiejskiej, jakie powstały w latach sześćdziesiątych, są bezsprzecznie „Sami swoi” (1967) Sylwestra Chęcińskiego oraz „Słońce wschodzi raz na dzień” (1967, premiera 1972) Henryka Kluby. Ten pierwszy w komediowej formie ukazuje zderzenie kultur, a także zderzenie różnych charakterów, które nastąpiło tuż po wojnie na Ziemiach Odzyskanych. W pierwszych latach powojennych dzieje się również akcja filmu Kluby, który w sposób wielce wyrafinowany posłużył się w nim poetyką mitu.

Ten artykuł poświęcony jest wizerunkom kultury ludowej w filmach fabularnych lat siedemdziesiątych opowiadających o chłopstwie – wyjątkowo licznych i różnorodnych w tym okresie. Badając te wizerunki, trzeba się przede wszystkim zastanowić nad sposobami ich kreacji, a także nad ich funkcją w dziele filmowym.

* * *

Lata siedemdziesiąte, kojarzące się z rządami Edwarda Gierka, to kolejna epoka w dziejach Polski Ludowej, liberalniejsza od poprzedniej, pełna złudzeń co do znaczenia kraju w świecie. Niewątpliwie dla sztuki to okres nie najgorszy, powstało wszak wtedy sporo wybitnych dzieł. Produkcja filmowa była wówczas stosunkowo duża i bardzo zróżnicowana. Kręcono giganty historyczne przypominające o dawnej wielkości Rzeczypospolitej, rozwijało się kino moralnego niepokoju usiłujące krytykować niesprawiedliwe układy społeczne, powstawały też filmy eksperymentalne.

W tej dekadzie nakręcono najwięcej filmów o chłopach¹, filmów wykorzystujących kulturę ludową. „Jeżeli w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – pisał Czesław Dondziło – tradycyjna kultura wiejska kojarzyła się twórcom z anachronizmem i zacofaniem, które zlikwidować trzeba jak najszybciej, o tyle młode kino [...] lat siedemdziesiątych w umierającej tradycji kultury chłopskiej zaczęło dostrzegać wartości godne ocalenia” (Dondziło 1985, s. 37). Przekonano się bowiem, że odrzucenie tych wartości było zbyt pochopne. Nie tylko zresztą ze względów moralnych, lecz także artystycznych.

Trudno wyobrazić sobie większy hołd złożony tradycyjnym wartościom moralnym, obejrzawszy telewizyjny film Jerzego Zaorskiego pod tytułem „Chleba naszego powszedniego” (1974). Bohater tego filmu, starszy mężczyzna ze wsi pracujący w Warszawie (Bolesław Płotnicki) w najprostszych czynnościach nieomal celebrował owe wartości, niespotykane już zresztą u mieszczuchów. Znamienne jest to, iż uosabia je człowiek pochodzący właśnie ze środowiska wiejskiego.

Wyrazem fascynacji kulturą wiejską w kinie lat siedemdziesiątych jest przede wszystkim szereg filmów, których akcja dzieje się w okresie zaborów, kiedy to kultura ta przeżywała największy rozkwit. Niewątpliwie wizja bogatej i pełnej siły kultury ludowej ukazywana w tych filmach mogła być szczególnie pożądana przez ówczesne władze.

Kaszubska kultura ludowa zauroczyła Ryszarda Bera, który w 1971 r. nakręcił „Kaszebe”. Jego konsultantem do spraw etnograficznych i zarazem odtwórcą jednej z głównych ról był znany pisarz kaszubski, Jan Piepka. W filmie wyróżnić można dwa wątki fabularne: pierwszy opowiada o dziewczynie, która nie może pogodzić się ze śmiercią ukochanego, drugi o walce rybaków kaszubskich (polskich) z niemieckimi. Twórcy filmu częstokroć koncentrują uwagę na osobliwościach etnograficznych Kaszub. Z wielką dokładnością zrekonstruowano tutaj wszystko to, co składało się na kulturę Kaszubów u schyłku XIX w. Nawet większość dialogów toczy się w języku kaszubskim, raczej niezrozumiałym dla widza. Niektóre, dość obszerne partie „Kaszebe” przypominają film etnograficzny. Pewnie dlatego krytycy zarzucili filmowi nadmiar ludowości (np. Eberhardt 1971).

¹ Jednakże wciąż narzekano na małą liczbę filmów o tematyce wiejskiej: Gałaj (1974); *Dlaczego nieobecni?* (1979); Wójcik (1983).

Swoją fascynację kulturą ludową potwierdza Ber następnym filmem pod tytułem „Przez dziewięć mostów” (TVP 1973). Scenariusz na podstawie własnej powieści zatytułowanej „Nagi sad” napisał Wiesław Myśliwski. Film opowiada o ojcu (Franciszek Pieczka), który musi przez dziewięć mostów przeprowadzić swą żonę wraz z chorym dzieckiem, by dziecko ozdrowiało. Reżyser próbuje zrozumieć, co kryje się w umysłach ludzi, którzy wierzą w skuteczność takich właśnie zabiegów. Jest to dość trudne zadanie. Z pewnością proza Myśliwskiego, znawcy chłopskiej mentalności, pomogła się z nim uporać.

Klasyczne dzieła literackie – bardzo chętnie w latach siedemdziesiątych ekranizowane – bywały nieraz pierwowzorami filmów w taki czy inny sposób związanych z kulturą ludową. Przykładem może być „Wesele” w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1973 r. Na pewno ekranowa wersja dramatu Stanisława Wyspiańskiego, w którym tak wielu jest chłopskich bohaterów, dała większą możliwość wykorzystania kultury ludowej, niż przedstawienie sceniczne. Nieprzypadkowo w czołówce filmu wymieniono Zdzisława Szewczyka z Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Film mógł przybliżyć rozmaite elementy kultury podkrakowskiego chłopstwa, wydobyć z nich więcej znaczeń. Nade wszystko zaś wprowadzić w samo centrum obrzędu. Na tyle pozwalał pierwowzór mający od dziesięć lat ustalone miejsce w polskiej kulturze i w świadomości narodowej Polaków.

Przedsięwzięciem nie mającym precedensu w dotychczasowej produkcji filmowej byli „Chłopi” (1973), trzynastoodcinkowy serial telewizyjny (zrealizowano też dwuczęściową wersję dla kin) Jana Rybkowskiego, według powieści Władysława Reymonta. Konsultantem filmu był Mieczysław Róg-Świostek, komunistyczny działacz polityczny i publicysta zajmujący się sprawami chłopskimi. Wyjątkowość tej ekranizacji polega właśnie na jej rozmiarach: przez trzynaście godzin pokazuje się życie powłaszczeniowych chłopów z zamożnej łowickiej wioski. Taki metraż pozwala na ukazanie tego życia w niezwykle dokładnie odtworzonym kontekście kulturowym. Część krytyków (Mruklik 1974, s. 5; Łużyńska-Doroba 1991, s. 120–121) uważała, że twórcy filmu poświęcają temu kontekstowi zbyt dużo uwagi. Niewątpliwie kultura ludowa jest w tym serialu wciąż obecna, ale nie cierpi na tym fabuła rozwinięta w kilka wzajemnie powiązanych wątków. Z pewnością Rybkowskiemu nie można postawić takich samych zarzutów, jak twórcy „Kaszebe”. Chyba jedynie dziewiąty odcinek serialu, zatytułowany „Wielkanoc”, w nadmiarze wypełniają scenki niczym z filmu etnograficznego. Ponieważ akcja serialu dzieje się w ciągu jednego roku można było w nim ukazać kulturę ludową zgodnie z jej naturalnym rytmem, wyznaczającym jej periodyczną zmienność. Dało to sposobność do ukazania poszczególnych stadiów obrzędowości dorocznej. Ale także te składniki, które temu rytmowi nie podlegają znalazły się w niektórych odcinkach. Przykładów dostarcza wiele scen obrazujących codzienną egzystencję bohaterów. Niewątpliwie serial Rybkowskiego zawiera bardzo dokładny opis kultury łowickiej ostatniej ćwierci XIX w. Poszczególnym elementom kultury ludowej nie nadano jednak jakichś znaczeń dodatkowych. Na nic więcej nie pozwalały ramy

gatunkowe – „Chłopi” bowiem są serialem obyczajowym. W role stosunkowo licznych bohaterów tego serialu wcielili się popularni aktorzy. Kreując daną postać, każdy z nich prócz cech charakteru musiał uwzględnić jej miejsce w społeczności lokalnej, a w związku z tym jej specyfikę kulturową. W wyniku ich pracy powstał szereg wyrazistych i mocno zapadających w pamięć postaci chłopskich, wśród których wyróżniają się zwłaszcza: Boryna (Władysław Hańcza), Jagna (Emilia Krakowska), Dominikowa (Jadwiga Chojnacka) czy Kuba (Tadeusz Fijewski).

Kolejnym ludowym serialem telewizyjnym, a także filmem kinowym, był „Janosik” (1974) Jerzego Passendorfera. Nie jest to adaptacja żadnego z licznych utworów literackich o słynnym słowackim rozbójniku. W Czechosłowacji powstały o nim trzy filmy, z których najbardziej znany jest „Janosik” Martina Frica z 1936 r. (Karcz 1973, s. 136–138). Wszystkie, łącznie z „Janosikiem” Passendorfera, są odmianą gatunku określanego mianem „filmów płaszcza i szpady”. Jak wiadomo, akcja takich filmów dzieć się musi w czasach historycznych i obfitować w mnóstwo nieprawdopodobnych awantur. Nie brak w nich wątków romansowych, a także komicznych. Akcja polskiego „Janosika” toczy się w ciągu kilku lat pierwszej połowy XIX w. na Podhalu, aczkolwiek jego twórcy nie zadali sobie trudu, ażeby zrekonstruować jakąś konkretną epokę. Taka dezynwoltura wobec historii w „filmach płaszcza i szpady” jest najzupełniej dopuszczalna. Tytułowy bohater omawianego filmu (Marek Perepeczko) jest rozbójnikiem, jego profesja implikuje więc żywot pełen przygód. Spośród jego kamratów wyróżnia się Pyzdra (Witold Pyrkosz) i Kwiczół (Bogusz Bilewski), a ich błazeńskie kłótnie wprowadzają sporo humoru. Janosik ma oczywiście ukochaną, która jednak wbrew legendzie nie przyznia się do jego zguby.

Ukazane w filmie elementy kultury góralskiej, takie jak stroje, architektura czy muzyka, mają za zadanie tworzyć jedynie tło dla zbójceckich przygód. Gwara, a właściwie pewne jej składniki: intonacja i niektóre słowa, niekiedy służy do wzmacniania efektów komicznych. Porównując „Janosika” z „Chłopami” zauważa się, iż jego twórcy niewiele w nim zaprezentowali kultury ludowej. Jednakże na więcej chyba nie zezwoliła konwencja filmu.

Przeciwnieństwem „Janosika” zdaje się być „Ród Gąsieniców” (1979), serial telewizyjny zrealizowany przez Kondrada Nałęckiego, według powieści Józefa Kapenika. Więcej w nim bowiem dbałości o realia historyczne, a przede wszystkim kulturowe. W czołówce wymienionych zostało aż kilku konsultantów: Aleksandra Bogucka, Andrzej Kapeniak, Bolesław Karpień, Leon Niedzielski, Józef Pitoń, Tadeusz Szczepanek i Zdzisław Szewczyk.

Serial opowiada o kilku pokoleniach góralskiego rodu Gąsieniców od początku XIX w. do 1918 r. Twórcy chcą pokazać, w jaki sposób ich dzieje łączą się z dziejami regionu i całej Polski. Gąsienicowie z początku XIX w. to rozbójnicy mający tylko świadomość przynależności do społeczności lokalnej, względnie regionalnej, a ich potomkowie z początku następnego stulecia czują się już Polakami. Poszczególne etapy procesu ich unaradawiania, w każdym

z sześciu odcinków komentuje głos zza kadru. Nade wszystko zaś proces ten ukazuje zawiłą historię rodu.

W omawianym serialu z ogromnym pietyzmem odtworzono kulturę góralską. Nie jest to abstrakcyjna góralszczyzna z „Janosika”, ale w miarę pełny obraz kultury mieszkańców Podhala danego okresu historycznego. Podobną dbałość w odtwarzaniu kultury ludowej wykazali jedynie twórcy „Kaszebe”. Wziąwszy pod uwagę choćby tylko materialne składniki kultury, które dość łatwo ukazać na ekranie, dojdzie się do konkluzji, iż nie spełniają one wyłącznie funkcji dekoracji filmowej, lecz przyczyniają się do zaistnienia przestrzeni, w której mogą dziać się losy poszczególnych osób. Z nie mniejszą skrupulatnością przedstawiono inne sfery kultury ludowej. Bohaterowie „Rodu Gąsieniców” mówią gwarą góralską, niestety nie zawsze zrozumiałą dla ceprów. Nierzadko śpiewają czy grają, ale zawsze jest to uzasadnione akcją. Ich obyczaje zdumiewają surowością, umotywowaną jednakże trudnymi warunkami życia.

W serialu Nałęckiego występuje bardzo wiele postaci, brak tu bohatera, którego się pamięta, może poza Mariką (Hanna Skarżanka). Widz zapamiętuje raczej całą społeczność złożoną z ludzi partycypujących w tej samej kulturze, aniżeli pojedyncze postacie. Ci ludzie cenią sobie osobistą niezależność, są częstokroć skrajnymi indywidualistami. Ale wielką wartością jest też dla nich grupa, do której należą, dlatego mogą uczynić wiele, by zachować jej odrębność.

W latach zaborów i także w początkowym okresie pierwszej wojny światowej dzieje się akcja filmu Tadeusza Kijańskiego „...Cóżes ty za pani” (1979). Jego scenariusz został zainspirowany motywami powieści Tadeusza Nowaka „Obcoplemienna ballada”. Jest to film o skomplikowanych stosunkach międzyzaborowych, a zarazem o rodzącej się świadomości narodowej chłopów polskich i o krwawej ofierze, jaką muszą oni złożyć, żeby ich ojczyzna mogła cieszyć się wolnością. Podejmując tę niełatwą tematykę reżyser posługuje się bardzo często niejednoznacznymi sposobami filmowego wyrazu, do czego niewątpliwie skłaniała proza Nowaka, a ponadto określona tradycja mówienia o sprawach narodowych. Już samo miejsce akcji filmu Kijańskiego daje się rozmaicie interpretować, jest nim bowiem wioska położona na granicy zaboru rosyjskiego i austriackiego. Po obu stronach zaborczego kordonu pojawia się wielce alegoryczna postać – karuzelnik. Treści patriotyczne wyrażone są w tym filmie także poprzez rozmaite elementy kultury ludowej, wszak jego głównymi bohaterami są chłopci. Jeden z nich jest rzeźbiarzem wyrabiającym figurki orłów (Łużyńska-Doroba 1991, s. 165–174).

Z 1979 r. pochodzi też „Placówka” Zygmunta Skoniecznego, będąca ekranizacją znanej powieści Bolesława Prusa. „Placówka” mówi o walce chłopów polskiego z obcymi kolonistami, zatem jak „...Cóżes ty za pani” porusza istotne kwestie narodowe. Jednakże film Skoniecznego to dzieło realistyczne. Kultura ludowa jest w nim więc tym, czym jest w rzeczywistości. Warto zauważyć, że reżyser kreuje ją bardzo świadomie, choć nie całkiem zgodnie z literackim pierwowzorem. W wypowiedzi dla „Filmowego Serwisu Prasowego” mówił: „Wzorzec etnograficzny wskazuje na Lubelszczyznę, bo znał ją

Prus z dzieciństwa i swoich pobytów w Nałęczowie. Mnie bliskie jest Sieradzkie. Stąd kostium sieradzki. Nie jest on dosłowny, ale nosi jego cechy. Stąd też wzorzec budownictwa” (Skonieczny 1979). Taka zmiana była możliwa dlatego, że reżysera interesował głównie określony problem dotyczący w czasach zaborów większości chłopów polskich, niezależnie od regionu. Bez wątpienia za współtwórcę filmu uznać należy Franciszka Pieczkę. Grając Józefa Ślimaka musiał on ukazać ewolucję świadomościową tego bohatera, nie opuszczając przez cały czas jednego kontekstu kulturowego.

Bardzo interesującym przedsięwzięciem jest adaptacja „Chama” Elizy Orzeszkowej, dokonana przez Laco Adamika w 1979 r. W tym telewizyjnym filmie miasto zostało przeciwstawione wsi: ludzie z miasta są źli, wsiowi natomiast dobrzy. Pochodząca z miasta Franka, wychodząc za mąż za Pawła, przenosi się na wieś. Mimo iż chłopci, pośród których przebywa są łagodni i bardzo jej życzliwi, ona czyni im wiele złego, zwłaszcza swemu mężowi. Nie wynika to jedynie z jej charakteru. Franka, będąca do niedawna służącą we dworze, nie umie czy też nie chce dostosować się do życia na wsi. Nie potrafi zaakceptować własnej deklasacji, na którą się nieopatrznie zgodziła. Mąż wykazuje jednak dla niej wiele cierpliwości, jest nie tylko gotowy wykonywać kobiece prace, ale nawet przebaczać jej zdrady. Ten cham, jak też jego krewni, pełen jest ewangelicznych cnót, których mieszczenie w ogóle nie posiadają.

Osobną grupę stanowią filmy przedstawiające sytuację chłopów w pierwszych latach powojennych. Są wśród nich filmy opowiadające o zasiedlaniu wiosek na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych: „Południk zero” (1971) w reżyserii Waldemara Podgórskiego, „Przystań” (1971) Pawła Komorowskiego, „Grzech Antoniego Grudy” (1975) Jerzego Sztwiertni, a także mówiące o walkach z partyzantką niepodległościową: „Ciemna rzeka” (1974) Sylwestra Szyszy i „Opowieść w czerwieni” (1974) Henryka Kluby. Tematyka ta nie wymagała rekonstruowania zbyt wielu elementów kultury ludowej. W filmach o osadnikach widać ludzi z różnych regionów, a więc z odmiennych kultur lokalnych, którzy w nowym miejscu zaczynają tworzyć nową społeczność. Zanim ona powstanie, odmienne specyfiki kulturowe będą musiały się ze sobą zderzyć. Jednak wymienione filmy nie zajmują się tym zbyt. Ich twórcy interesują się przede wszystkim psychologicznymi konsekwencjami wynikłymi ze znalezienia się w niezwykle trudnych warunkach, jakie tuż po wojnie zaistniały w niektórych częściach kraju.

Realizowane w latach siedemdziesiątych filmy z chłopskimi bohaterami to oczywiście nie tylko filmy historyczne, akcja wielu z nich dzieje się na współczesnej wsi polskiej. Ich twórcy nie mogli nie przedstawić obrazu kultury wsi, o której opowiadali. Byli na szczęście świadomi, iż w ciągu ostatnich dziesięcioleci uległa ona gwałtownym przemianom.

Wieś lat siedemdziesiątych ukazano w „Nie ma mocnych” (1974) i „Kochaj albo rzuć” (1977) czyli w drugiej i trzeciej części komediowego tryptyku Sylwestra Chęcińskiego, który zapoczątkowali „Sami swoi” w 1967 r. Największą atrakcją

tych filmów są dwaj, nieustannie się wadzący główni bohaterowie: Pawlak (Wacław Kowalski) i Kargul (Władysław Hańcza). Znakomite dialogi przez nich wypowiedziane to dzieło scenarzysty, Andrzeja Mularczyka. W „Nie ma mocnych” zostały poruszone liczne problemy trapiące ówczesną wieś polską, a przede wszystkim brak młodych ludzi gotowych pozostać na wsi i trudnić się rolnictwem. Pawlak i Kargul zestarzewszy się, nie mają komu przekazać swoich gospodarstw, a wraz z nimi pewnych tradycji, którym starali się dochowywać wierności przez całe życie. Mimo iż udaje się im pozyskać kogoś takiego, to jednak okazuje się on być nieodpowiedni, bo zbyt „nowoczesny”. Zaakceptowanie go, które w końcu następuje, oznacza pogodzenie z duchem nowych czasów. A tymi nowymi czasami jest oczywiście nader dynamiczna epoka gierkowska, której liczne aspekty film odsłania.

Z kolei „Kochaj albo rzuć” opowiada o pobycie Kargula i Pawlaka w Ameryce. W filmie ukazano środowiska polonijne i ich kulturę, w której duże znaczenie ma folklorystyka. Ale pierwsza sekwencja filmu rozgrywa się w Polsce, na wsi. Zawiera ona jedną scenę wartą przypomnienia. Otóż Kargul i Pawlak wraz z rodzinami pozują do fotografii, którą chcą następnie wysłać krewniakowi żyjącemu w Ameryce. Pawlak kreuje się na człowieka sukcesu: w odświeżonym stroju, na tle traktora, kolorowego telewizora i pożyczonego małego fiata. Kargul zamierzający wzbudzić litość w rodaku zza oceanu i w rezultacie odnieść materialne korzyści, staje przed obiektywem w codziennym stroju ubogiego chłopca. Nie podoba się to Pawlakowi, co wywołuje kłótnię. Ale fotograf nie może dłużej czekać, robi więc zdjęcia dwóch sąsiadów, których przebrania zestawione razem, zdają się trafnie wyrażać prawdę o ówczesnej wsi polskiej.

Tę prawdę usiłuje też przekazać Krzysztof Wojciechowski w swoich bardzo oryginalnych filmach, w „Kochajmy się” (1974) i „Rodzinie” (1976). Trudno je zakwalifikować jednoznacznie jako filmy fabularne, gdyż grają w nich sami chłopcy z pewnych mazowieckich wiosek. Ich ewidentny brak profesjonalizmu bynajmniej nie razi, a pozwala lepiej poznać ich psychikę, a także kulturę. Pracując prawie wyłącznie z naturszczykami, Wojciechowski realizuje swoją koncepcję „kina czystego”. W jednym z wywiadów reżyser powiedział: „Postępuję trochę jak etnograf, który w izolowanych zaściankach, w cywilizacyjnej głuszy odnajduje źródła nieskażonej tradycji narodowej. Interesuje mnie to, co w naszej mentalności jest stałe, niezmiennie. Chciałbym poznać ten zespół cech, który składa się na tzw. charakter narodowy” (Wojciechowski 1974, s. 6). Nie on jeden w latach siedemdziesiątych miał podobne cele. Jednak niezależnie od tego, czy udało mu się je zrealizować, pokazuje on współczesną mu rzeczywistość wiejską, w której niemałą rolę odgrywa wciąż tradycja.

Na wsi dzieje się akcja filmów podejmujących problematykę ekologiczną. Wydaje się to zupełnie oczywiste, bo przecież mieszkanie wsi żyje bliżej natury, może więc być niejako jej obrońcą. Przypomnieć tutaj wypada omawiany wyżej film „Chleba naszego powszedniego”, w którym chłop jest uosobieniem wartości moralnych. W „Olśnieniu” (1976) Jana Budkiewicza mieszkańcy wsi

również są wierni swoim kanonom etycznym, które wyznaczają także ich stosunek do natury. Wierność im zapewnia tym ludziom zwycięstwo w starciu z technokratą uważającym, iż człowiek może dowolnie manipulować przyrodą.

Mówiąc o „Olśnieniu” trudno nie wspomnieć o zderzeniu kultur w nim ukazanym. Bohaterem filmu jest młody Góral, Jan Gąsienica (Janusz R. Nowicki) przebywający okresowo w kaszubskiej wiosce. Stara się on przelać nieufność nowego środowiska, jednak pozostaje dlań obcym. Tylko raz, gdy ubrany w strój góralski zjawia się w miejscowej knajpie i potem – wzięwszy do ręki skrzypce, daje popis góralskiej muzyki, zyskuje uznanie Kaszubów. Lecz film mówi głównie o zderzeniu dwóch cywilizacji: jedna przestrzega prawa natury, druga tego nie czyni. Góral wyobcowany wśród Kaszubów staje po stronie tej drugiej. W końcu jednak dostrzega swoją pomyłkę i niezwłocznie ją naprawia.

Innym filmem o tematyce ekologicznej jest „Pełnia” (1979) w reżyserii Andrzeja Kondratiuka. Jego bohater, Pan Wojtek, przybywa z Warszawy na wieś, aby spędzić tutaj urlop. Ponieważ mu się tu podoba, przedłuża urlop do kilku miesięcy. Ani żona, znana warszawska aktorka, ani też przyjaciel nie są w stanie namówić go do powrotu. Wraca on dopiero wówczas, gdy sam poczuje się do tego gotowy. Ów pan Wojtek udęczony miejskim życiem na wsi znalazł ukojenie dzięki bezpośredniemu kontaktowi z przyrodą. Nie bez znaczenia byli też ludzie tu mieszkający: mieszcucha urzekła ich szczerością i prostotą. Film ten wyraża zatem pochwałę wsi. Warto zauważyć, że w filmach kręconych w poprzednich dekadach, z miasta na wieś przybywali na ogół ludzie pełni szlachetnych intencji, mający w niej do spełnienia misję cywilizacyjną. W „Olśnieniu” natomiast przybysz z miasta jest postacią negatywną, jego działalność szkodzi naturalnemu środowisku, które potrafi chronić żyjąca w nim społeczność lokalna. Z kolei w „Pełni” mieszczech szuka na wsi wartości, których mu brakowało w mieście. A zatem w obydwu filmach występuje opozycja wieś–miasto, przy czym wieś jest dobra, miasto zaś złe.

Próba przewyciężenia tej opozycji, jak twierdzi Roch Sulima (1985, s. 338), jest serial telewizyjny „W słońcu i w deszczu” (1979) w reżyserii Sylwestra Szyski, według scenariusza Mariana Pilota. Ukazana w nim wieś nie jest ani dobra, ani zła. Starsze pokolenie jej mieszkańców – hołdujące jeszcze dawnym tradycjom, niemniej niż młodsze – ulegające wpływom kultury masowej, przybiera rozmaite postawy etyczne wobec aktualnych problemów.

Filmem zasługującym na szczególną uwagę jest niewątpliwie „Opis obyczajów” (1973) zrealizowany przez Józefa Gębskiego i Antoniego Halora. Bohaterami filmu są studenci etnografii odbywający letnią praktykę terenową w jednej z kieleckich wiosek. Znerwicowany asystent będący ich opiekunem (Zdzisław Leśniak) wymaga od nich utrwalania przejawów dawnej kultury ludowej: gwary i obyczajów. Studenci jednak nie potrafią do tego tylko ograniczyć swych zainteresowań. Najbardziej ciekawi ich pewna rodzina, która od zakończenia wojny zachowuje całkowite milczenie. Odkrywanie jej tajemnicy to najważniejszy wątek filmu. Przybyła na zakończenie praktyk pani

profesor (Zofia Mrozowska) przyznaje, że być może etnografia powinna zająć się również takim zagadnieniem.

Stosunkowo wiele filmów lat siedemdziesiątych porusza problem awansu cywilizacyjnego mieszkańców wsi. W poprzednich okresach polskie kino rzadko zajmowało się tym tematem, w przeciwieństwie do literatury. Bohaterowie tych filmów to ludzie, którzy opuściwszy wieś przenieśli się do miasta, lecz nawet jeśli w nim zrobili karierę, zostało to okupione niewspółmiernym wysiłkiem. Mieszkańcy miasta zawsze postrzegali ich jako obcych i oni także czuli się pośród nich jak obcy. Poza tym pochodzenie wyznaczyło im gorszy status, czego nie byli w stanie zupełnie zmienić, nawet po osiągnięciu wysokiej pozycji w hierarchii społecznej. A ponadto mieli świadomość utraty tego wszystkiego, co gwarantowała im tradycyjna społeczność wiejska.

Bohaterami omawianych filmów są z reguły inteligenci lub osoby usiłujące nimi zostać. Tytułowy bohater „Małego” (1970) Juliana Dziedziny jest zwykłym robotnikiem, bo nie udało mu się skończyć technikum. Udało to się jednak chłopskiemu synowi z filmu „Pójdiesz ponad sadem” (1974) Waldemara Podgórskiego, na podstawie prozy Ryszarda Binkowskiego. O drodze ze wsi do miasta wiodącej przez szkoły opowiadają dwa seriale telewizyjne: „Jagoda w mieście” (1971) Wadima Berestowskiego oraz „Daleko od szosy” (1976) Zbigniewa Chmielewskiego, ze znakomitymi dialogami Henryka Czarneckiego. Inteligentami są główne postacie dwóch filmów z 1978 r.: „Tańczącego jastrzębia” Grzegorza Królikiewicza, według powieści Juliana Kawalca i „Wesela nie będzie” – kolejnej adaptacji prozy Binkowskiego dokonanej przez Podgórskiego. W tych dwóch ostatnich filmach, a także w „Płomieniach” (1979) Ryszarda Czekajły, dokonano nader dramatycznej konfrontacji tych, którzy wieś opuścili z tymi, którzy w niej pozostali.

W wymienionych wyżej filmach kultury ludowej jest raczej mało, chociaż jej pojedyncze elementy odgrywają często bardzo ważną rolę. Są bowiem czymś, czego bohaterowie muszą się pozbyć, żeby pozyskać akceptację nowego środowiska. A niejeden szczegół zdradza ich wiejskie pochodzenie, na przykład jakieś wyrażenia czy intonacja gwarowa, ubiór tudzież sposób jedzenia. Eksponowanie tych rozlicznych niuansów możliwe jest zwłaszcza w serialu, ze względu na jego metraż i strukturę. Lecz bynajmniej nie one zdają się być najistotniejsze. Bohaterowie zostali jednak określani przez kulturę ludową nie tylko zewnątrz, lecz przede wszystkim wewnątrz. Zatem mieć musieli taki a nie inny światopogląd, system wartości i normy moralne. Jednakże w toku procesu awansu cywilizacyjnego wszystko to uległo różnorodnym przemianom. Kiedy zaś los styka ich ponownie z dawnym środowiskiem są już inni, postępują już nie tak, jak powinien ktoś, kto do tego środowiska należy. Przykładem jest Michał Toporny z „Tańczącego jastrzębia”, który odmawia pomocy swoim dawnym ziomkom, mimo iż tego wymaga od niego solidarność grupowa. Znakomitych przykładów dostarczają też „Płomienie”, szczególnie sceny stypy ujawniające degenerację moralną członków rodziny: tych miastowych i tych pozostałych na wsi. Tytułowe płomienie na końcu filmu,

trawiące rodzinne gospodarstwo, oznaczają śmierć tych wszystkich tradycji, które pokoleniom urodzonym na wsi po wojnie są już zupełnie nieprzydatne (Dondziłło 1985, s. 48).

Wyjątkowo znaczącymi współtwórcami filmów na temat awansu są aktorzy. To oni przecież muszą pokazać, że kreowana przez nich postać ma, albo też kiedyś miała chłopską duszę. Małego z filmu *Dziedziny*, granego przez Janusza Gajosa, trudno postrzegać jako chłopą, gdyż koncepcja tej postaci raczej nie wymagała determinant kulturowych. Mały Janusza Gajosa to człowiek wrażliwy: jest nim w środowisku robotniczym i pewnie był nim kiedyś mieszkając na wsi. Być może jego wrażliwość, nieustanny, choć łagodny niepokój, były przed laty powodem jego migracji. Z kolei Krzysztof Stroiński w „Pójdiesz ponad sadem” i w serialu „Daleko od szosy” zagrał młodego człowieka, który świadomie decyduje się na życie inne niż to, jakie wiodą jego bliscy – na życie w mieście. Aktor potrafił pozyskać wiele sympatii dla swych postaci, zwłaszcza dla serialowego Leszka. W ich optymizmie został w jakiś sposób zawarty optymizm lat siedemdziesiątych lansowany przez propagandę sukcesu. Stroiński zagrał także młodego inteligenta pochodzenia chłopskiego w kolejnym filmie Podgórskiego „Wesela nie będzie”. Jego bohater przeżywa kryzys w związku z niemożnością ustosunkowania się do swej chłopskiej przeszłości. Kreując go, Stroiński nadawał mu chwilami cechy nieomal tragiczne. Postacią bezsprzecznie tragiczną jest natomiast Toporny z „Tańczącego jastrzębia”, grany przez Franciszka Trzeciaka; za swój awans musi on zapłacić bardzo wysoką cenę. Niekonwencjonalna metoda narracji użyta w tym filmie pozwoliła aktorowi przeprowadzić bardzo wnikliwe studium granej postaci, w którym znalazło się też miejsce dla jej osobliwości kulturowych.

Wśród omawianych w tym artykule filmów pozycję wyjątkową zajmuje „Awans” (1975) w reżyserii Janusza Zaorskiego. Ta adaptacja powieści Edwarda Redlińskiego jest niespotykaną dotąd w polskim kinie wręcz antropologiczną próbą ustosunkowania się do ludowego dziedzictwa kulturowego. Jej początek przypomina filmy o tematyce wiejskiej z lat pięćdziesiątych: na wyjątkowo zacofaną wieś przybywa nauczyciel, ażeby poprzez oświatę podnieść jej poziom cywilizacyjny. Pyszałkowaty i idealistyczny zarazem wydaje wojnę panującym tutaj tradycjom ludowym. Pragnie unowocześnić wieś, do czego ma się przyczynić elektryfikacja. Unowocześnienie rzeczywiście następuje i to w skali wręcz nieprawdopodobnej. Chłopi przestają się różnić zewnętrznie od mieszkańców metropolii zachodnich, stają się też intelektualistami. Jednak nie podoba się to wczasowiczom, dla których pobyt na wsi ma być odpoczynkiem po trudach życia w nowoczesnym mieście. Poza tym okazuje się, że efektem modernizacji wsi jest także degrengolada moralna, która przejawia się w nocnych orgiach. Lecz na tym film się nie kończy. Autorzy ukazują jeszcze inną możliwość rozwiązania problemu. Otóż wioska pozornie staje się tradycyjna, a tak naprawdę cepeliowska. I jako taka w pełni zadowala wczasowiczów. Główny bohater żeni się z ukochaną, a noc poślubna ma miejsce w amfiteatrze wobec licznie zgromadzonych widzów.

Z powyższego streszczenia wynika, iż „Awans” pod względem formalnym jest filmem nader specyficznym. Poetyka groteski, a także eseju filmowego, pozwoliła autorom na swobodniejszą wypowiedź. Dzięki temu mogli poruszyć mnóstwo spraw, z którymi bardziej konwencjonalny twórca nie mógłby się uporać w jednym tylko utworze. Generalnie Redliński i Zaorski chcą wyśmiać i w ten sposób wyrazić swój negatywny stosunek do tego, co z polskimi chłopami uczynił ustrój narzucony Polsce w 1944 r. Zniszczył on niewątpliwie ich świat, w którym czuli się tak dobrze zdomowieni. W zamian zaś, mimo wielu obietnic, nie dał nic lepszego. Redliński i Zaorski zdają się ewokować rozmaite poglądy na temat kultury ludowej – „figury myślenia o ludowości”, jak je określa Roch Sulima (1982). W pierwszej części filmu kultura ta traktowana jest jako przejaw zacofania. Jego część druga ukazuje natomiast chłopów jako ludzi w pełni uczestniczących we współczesnej cywilizacji. Do takiego uczestnictwa chciał ich doprowadzić komunizm, jednak zupełnie mu się to nie udało. W ostatniej partii autorzy wypowiadają się na temat tego, co rzeczywiście uczyniono z chłopstwem. Pokazują zatem i objaśniają jednocześnie stereotyp tradycyjnej wsi, utrwalony zwłaszcza wśród mieszkańców miast przez literaturę i mass media. Na ekranie widać więc chłopów odgrywających przed turystami farsę ludowości, przez co unaoczniają widzom cały fałsz folklorizmu.

* * *

Filmy z chłopskimi bohaterami stanowią niewątpliwie znaczącą część dorobku polskiego kina lat siedemdziesiątych. Rekonstruowana w nich kultura ludowa to z pewnością interesujący przedmiot badań. Aczkolwiek mniej ważną kwestią zdaje się być zgodność filmowego wizerunku tej kultury z rzeczywistością opisaną w pracach etnograficznych. O wiele bardziej domaga się wyjaśnienia problem metod i celów wykorzystania jej w filmie.

Otóż najczęściej eksponowano na ekranie przejawy kultury ludowej bezpośrednio dostępne obiektywowi kamery. Wyzyskując urokliwość wielu jej elementów, skomponowano niejedną piękną kadr, chociażby w takich filmach jak „Kaszebe”, „Chłopi” czy „Ród Gąsieniców”. Jednak w niewielu dziełach ukazano mniej widoczne aspekty kultury ludowej; do wyjątków należy „Przez dziewięć mostów” i „Awans”. Nie można zapomnieć o filmach, w których pokazano tylko wybrane elementy kultury ludowej bądź sytuację zaistniałą po jej zaniku, co wymagało również niemałego kunsztu.

Nietrudno stwierdzić, że wielu reżyserom w uporaniu się z kulturą wiejską pomogły literackie pierwowzory ich filmów. Zawarte w nich jej opisy i interpretacje – niekiedy szczególnie wnikliwe, a przy tym sugestywne – zostały z mniejszym lub większym powodzeniem przełożone na język filmowy. Poza tym niejednemu reżyserowi pomogli etnografowie jako konsultanci. Ich nazwiska czasami utrwalano nawet w czołówkach.

Autorzy omawianych tutaj filmów udowodnili, że chłopska kultura jest dziedziną kryjącą w sobie bardzo wiele możliwości twórczych. Nie tylko stanowić

może swoistą scenerię mającą uwiarygodnić chłopskie pochodzenie występujących postaci. Okazało się bowiem, że ten czy ów jej składnik niejednokrotnie nabiera w filmie jakiegoś dodatkowego znaczenia. A dzieje się tak wówczas, gdy wykorzystuje się go do bardziej konkretnych celów, na przykład propagandowych, artystycznych czy rozrywkowych. Raczej niewielu reżyserów uznało ją za fenomen, któremu warto poświęcić cały film (Pelczyński 1988, s. 34).

LITERATURA

Burszta J.

1987 *Chłopskie źródła kultury*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

Buchowski M.

1995 *Fratie i klany nowo-plemienia antropologów w Polsce*, [w:] *Etnologia polska między ludoznawstwem a antropologią*, A. Posern-Zieliński (red.), Wydawnictwo Drawa, Poznań, s. 35–59.

Dlaczego nieobecni?

1979 *Dlaczego nieobecni?* (dyskusja między R. Berem, G. Królikiewiczem, J. Kasakiem, W. Myśliwskim, M. Waśkowskim, Z. Wójcikiem), „Ekran”, nr 18, s. 3–5, nr 19, s. 17–19.

Dondziło C.

1985 *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.

Eberhardt K.

1971 *Miraże malowniczości*, „Ekran”, nr 16, s. 8.

Gałąj D.

1974 *O kinie w chłopskim kraju (wywiad)*, „Kino”, nr 11, s. 3–5.

Kantor R.

1991 *Problematyka wiejska w polskim filmie fabularnym po II wojnie światowej. Krajobraz po klęsce*, „Powiększenie”, nr 1–2, s. 41–52.

Karcz D.

1973 *Filmy płaszcza i szpady*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Kornatowska M.

1990 *Wodzireje i amatorzy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Łukowski M.

1988 *Polski film etnograficzny*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

Łużyńska-Doroba J.

1991 *Portret czy karykatura? Filmowy obraz świadomości społeczno-narodowej chłopów od końca XVIII w. do II wojny światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

Mruklik B.

1974 „Chłopi” w pigułce, „Kino”, nr 3, s. 4–7.

Numer specjalny

1992 *Numer specjalny poświęcony antropologii filmu i fotografii*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 3–4.

Pelczyński G.

1988 *Ekran ludowy*, „Nurt”, nr 11, s. 33–34.

1997 *Kultura ludowa w filmie*, „Twórczość Ludowa”, nr 3, s. 12–14.

Robotycki C.

1995 *Ludowość jako alternatywa i paradoks*, [w:] *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy*, D. Simonides (red.), Uniwersytet Opolski. Instytut Filologii Polskiej, Opole, s. 151–157.

Sarzyński P.

1997 *Żegnaj konopielko*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, S. Zagórski (red.), Łomża.

Skonieczny Z.

1979 (Wypowiedź), „Filmowy Serwis Prasowy”, nr 17–18, s. 6.

Skotarczak D.

1996 *Od Astaire do Travolty. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych*, Instytut Historii UAM, Poznań.

Smolińska T.

1995 *Folklorystyka i problem folklorystyki*, [w:] *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy*, D. Simoni-des (red.), Uniwersytet Opolski. Instytut Filologii Polskiej, Opole 1995, s. 137–150.

Sulima R.

1982 *Literatura a dialog kultur*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

1985 *Folklor i literatura*, Warszawa.

Wójcik Z.

1983 *Polski film nie lubi wsi (wywiad)*, „Ekran”, nr 21, s. 2–3.

Wojciechowski K.

1974 *Znalazłem swój matecznik (wywiad)*, „Film”, nr 47, s. 6–7.

GRZEGORZ PEŁCZYŃSKI

THE IMAGES OF FOLK CULTURE IN POLISH FILMS

Summary

Many films have been made in Poland telling about peasants and people of rural background. The films may become the subject of ethnographic concern. The point is not so much in the consistence between screen images and the ethnographic reality of folk culture. The problem to be discussed points at aims and methods of using folk motives in films.

The elements of folk culture most often displayed in movies are those which are within the easiest reach of the cinecamera. There are however many films whose creators attempted at showing what is less visible and spectacular in folk (peasant) culture. It is by no means easy to express in the language of cinema and those films belong to the most remarkable. Some of them show only selected elements of folk culture or the social situations occurring after the former old peasant culture had been changed. This requires a great skill indeed. Helpful to film directors were the novels on which the films were based. Ethnographic consultants contributed to the value of the films too.

Folk culture is being used in cinematography in different ways. Most of folk elements make up a scenery which is supposed to point out the peasant origin of the characters. In some films a particular detail of peasant culture become especially meaningful, introduced for different purposes – either for propaganda, or for artistic reasons or simply for entertainment. Only few film-makers considered folk culture worth making the main subject of the film.

Translated by Anna Kuczyńska-Skrzypek