

Aleksandra Sekuła

CHŁOP KMICICEM

Zmiana wyobrażeń tożsamościowych (1960–1999 i dalej)

Szkic

Jeśli porównać Polskę, jaką była tuż po wojnie, z dzisiejszą, widać uderzającą przemianę: społeczeństwo w 70% robotniczo-chłopskie¹ stało się społeczeństwem w przeważającej większości poczuwającym się do szlacheckości, to jest do pochodzenia lub do tradycji szlacheckiej (na zasadzie nie zawsze jasnej linii jej dziedziczenia²). Zmiana ta dotyczy oczywiście głównie fantazmatów, stylów konstruowania swojej tożsamości i wizerunku, czyli sposobu postrzegania – ale i pokazywania – siebie.

Wizerunek to nie jest rzecz, którą można lekceważyć. Nie chodzi tu o sprawę imidżu czy pi-aru, ale o zasadniczą dziedzinę ludzkiego bytu: życie wyobrażone. Żeby działać, żeby choć trochę wykonać najmniejszy ruch, trzeba sobie najpierw siebie wyobrazić działającego i trzeba w tym wyobrażeniu widzieć się pięknym. Bez tego ani rusz. Również przemiana, o której piszę, a która dokonała się w okresie od początku lat sześćdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych – była ukierunkowana na piękno: przedzierzgnął się oto chłop w Kmicica. A wiąże tę przemianę z serią ekranizacji sztandarowych powieści historycznych Sienkiewicza – choć to najbardziej powierzchowna (i efektowna) sfera

¹ Wg rocznika statystycznego z 1947 z niecałych 24 mln ludności powojennej Polski blisko 19 mln zamieszkiwało wsie; ludność rolnicza stanowiła 40–50% populacji, a robotnicza nawet do 29%, przy czym część stanowili chłoporobotnicy, czyli osoby zatrudnione w przemyśle lub rzemiośle, a jednocześnie uprawiające rolę nie tylko lub nie zawsze na potrzeby własne.

² Tendencje te są wspierane praktycznie np. przez serwisy i firmy oferujące ustalenie genealogii i odszukanie przodków herbowych, przez publikacje na temat tzw. Kresów i na tysiąc innych jeszcze sposobów.

działania procesów, zaś istotne siły nurtowały w głębi, pracując nad ożywieniem polskiego nacjonalizmu.

O „problemie wytwarzania urody” pisał Gombrowicz:

Być urodziwym, pociągającym, ponętym – to pragnienie nie tylko kobiety i, być może, im naród jest słabszy i bardziej zagrożony, tym dotkliwiej odczuwa potrzebę urody, która jest wezwaniem do świata: patrz, nie prześladuj mnie, kochaj! Lecz piękność potrzebna jest nam także, aby móc zakochać się w sobie i w swoim – i w imię tej miłości stawić opór światu. (...) Trudno o temat ważniejszy, gdyż uroda twoja określa nie tylko twój smak, ale i cały twój stosunek do świata, pewne rzeczy stają ci się niemożliwe do przyjęcia nie dlatego, abyś je potępiał, lecz ponieważ są „nietwarzowe”, ponieważ „szkodzą ci na typ”, ponieważ – z nimi – nie mógłbyś urzeczywistnić tej piękności, jakiej pragniesz, na jaką się stylizujesz.³

W tymże tekście, demaskując „romans sekretny” Polaków z Sienkiewiczem, Gombrowicz wskazywał, że typem najbardziej powabnym był właśnie grzesznik-Kmicic:

Kmicicom i Winiejuszom pozwala się grzeszyć pod warunkiem, aby grzech pochodził z nadmiaru sił żywotnych i czystego serca. Sienkiewicz zrealizował to wyzwolenie grzechu, które od dawna było koniecznością polskiego rozwoju.⁴

Konieczność ta zdaniem autora *Ferdydurke* wynikała z nadmiaru nieprzekonujących wzorców łączących piękno i cnotę, równie silnie dydaktycznych, jak nieszczerych i nudnych – od wytworów kultury sarmackiej, przez pedagogiczne oświecenie, po uwikłany we własną wzniosłość romantyzm. Jednakże *salon de beauté* Sienkiewicza pozostawia wiele do życzenia – przede wszystkim schlebując mało wyrafinowanym gustom: „z rozkoszą oddaje się cały na usługi przeciętnej wyobraźni, (...) dochodzi do sztuki arcyzmysłowej, opartej na zaspakajaniu niewyżytych skłonności mas, staje się dostarczycielem przyjemnych snów”⁵. Całość usługi za hasło reklamowe ma „w imię Boga i narodu”, przy czym „Bóg” został podporządkowany „narodowi”, z czym wiążą się trzy główne konsekwencje. Po pierwsze, Bóg został wysadzony z najwyższego siodła transcendencji. Po drugie (w rezultacie), religijne staje się politycznym. Po trzecie, użycie tych

³ W. Gombrowicz, *Sienkiewicz w: tegoż, Dziennik 1953–1956*, Kraków–Wrocław 1986, s. 353. Pierwodruk w czerwcowym numerze „Kultury” z 1953 („Kultura” 1953 nr 6, s. 4–11).

⁴ Tamże, s. 358.

⁵ Tamże, s. 359 [podkr. A.S.].

dwóch instancji do przyrządzenia maseczki umoralniającej jest nie tylko zabiegiem marketingowym, ale również „zaspokajaniem skłonności masy” i produkowaniem przyjemnych snów zarazem: w ten sposób konstrukcja się domyka w idealne koło i staje się całkowicie niewywrotna. Zostaliśmy „zakorkowani” Sienkiewiczem. Sytuacja pozostaje bez wyjścia, póki się nie złamie świętych pieczęci „Boga” i „narodu”.

W 1953 roku, pisząc wspomniany artykuł do paryskiej „Kultury”, Gombrowicz wyrażał żywą nadzieję, że to, co wówczas działo się w Polsce, może odszpuntować polską wyobraźnię. Jego zdaniem Sienkiewicza jako organizatora naszej wyobraźni nie należy lekceważyć, ale przyłapać na gorącym uczynku „opowiadacza wstydliwych snów” i przeanalizować w sobie samym, wyciągając konsekwencje. To jedyna droga wyjścia z dotychczasowego impasu i jedyna szansa, by „zaopatrzyć się w piękność zgoła odmienną od dotychczasowej”⁶. W sztuce socrealistycznej Gombrowicz widział powrót czy też nawiązanie do fazy przedsenkiewiczowskiej, kiedy propagowane było utożsamienie Piękna z Cnotą, kiedy:

Typ Polaka, jaki proponowała literatura i sztuka, nie będąc dość nasycony grzechem, dość związany z życiem, musiał stać się oderwaną formułą – czyż nie tak dzieje się dzisiaj z oficjalną bolszewicką urodą młodego, rozpromienionego robotnika z uśmiechem na ustach, młotem w dłoni i spojrzeniem skierowanym w świetlaną przyszłość, które nudzi nadmiarem cnoty?⁷

Taka sytuacja dawała nam drugą szansę. A dodam, że właśnie również obie pieczęcie zostały zerwane. Swój artykuł kończył Gombrowicz słowami pełnymi nadziei na przemianę:

Zdawałoby się co prawda, że mówić o nowoczesnej myśli polskiej i o polskim rozwoju, w obecnych warunkach naszego zakneblowania, prymitywizmu i wszechstronnej nędzy, jest niczym więcej, jak frazeologią. A jednak! Istnienie jest rzeczą skomplikowaną. Za kulisami pierwszoplanowych zdarzeń odbywa się nieustanna praca psychiczna na dalszą obliczona metę. Życie w nas ani na chwilę nie zostało zahamowane, a tylko, w tej chwili, nie może wydostać się na powierzchnię. Dziś – tam, w kraju – bardziej niż kiedykolwiek masy polskie duszą się w kagańcu sztucznej estetyki, narzuconej im w imię Cnoty (proletariackiej). Co więcej – nigdy nie było silniejsze nasze rozdarcie między Wschodem a Zachodem, a te dwa światy wzajemnie się niszczą i kompromitują w polu naszego widzenia, wytwarzają w nas pustkę, którą będziemy mogli zapelnąć

⁶ Tamże, s. 363.

⁷ Tamże, s. 354.

tylko własną treścią. Prędzej czy później ukaże się nam prawdziwy diabeł i wówczas dopiero dowiemy się, do jakiego Boga mamy się modlić.⁸

Niestety, diabeł-Boruta podkusił do ekranizacji historycznych powieści Sienkiewiczowskich.

*

Pierwszą z nich był barwny film *Krzyżacy*, czyli „Zwycięstwo w Eastmancolorze”, jak określił to dokonanie jeden z krytyków, jednocześnie wskazując wprost kontekst polityczny tej produkcji:

Rok 1960 upamiętnił się w polskiej kinematografii powojennej narodzinami zakrojonego na szeroką skalę paneau historyczno-kostiumowego, którego osnowę dał Henryk Sienkiewicz w *Krzyżakach*. Powstaniu filmu towarzyszyła aura obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego i 550 rocznicy wiktorii pod Grunwaldem. To wyraźne zamówienie społeczne stymulowane było dodatkowo akcentem politycznym, biorącym pod uwagę wzrost nastrojów rewizjonistycznych w Republice Federalnej Niemiec. (Te nastroje miały m.in. spektakularny wyraz w przyjęciu insygniów Wielkiego Mistrza Zakonu Krzyżackiego przez kanclerza Konrada Adenauera).⁹

Film był mocną wypowiedzią w walce o rząd dusz Polaków prowadzonej w tym czasie między rządem Gomułki a Kościołem katolickim, której towarzyszyło radykalne zawężenie pola dyskursu i nacjonalistyczne wzmoczenie¹⁰. Ekranizacja została zrealizowana w rekordowym tempie: od powstania scenariusza do wejścia na ekrany upłynęło zaledwie półtora roku¹¹. Pierwszy pokaz publiczny odbył się 15 lipca 1960 roku, w 550. rocznicę bitwy pod Grunwaldem, w łódzkiej hali sportowej, a oficjalna prapremiera odbyła się w Olsztynie (a więc na terenach, o które toczył się dawny spór z zakonem krzyżackim) 22 lipca, czyli w dniu Narodowego **Święta** Odrodzenia Polski, będącego najważniejszym polskim **świętem** państwowym w okresie Polski Ludowej. Władze korzystały z każdej okazji, by symbolicznie podkreślić najważniejszą zdobycz

⁸ Tamże, s. 365.

⁹ S. Ozimek, *Od Sienkiewicza do Iwaszkiewicza*, w: *Historia filmu polskiego*, t. IV: 1957–1961, Warszawa 1980, s. 182.

¹⁰ Por. T. Żukowski, *Ustanowienie nacjonalistycznego pola dyskursu społecznego. Spór między partią i Kościołem w roku 1966*, w niniejszym tomie.

¹¹ Od rozpoczęcia zdjęć upłynął zaledwie rok: zdjęcia rozpoczęto 3 sierpnia 1959 roku, film trafił na ekrany kin 2 września 1960 r.; por. *Historia filmu polskiego*, t. V: 1962–1967, Warszawa 1985, s. 19–117.

odrodzonej Polski: pokonanie „odwiecznego wroga”, czyli Niemców. Liczono na wyjątkowo spektakularny efekt: przede wszystkim niemal trzygodzinny film był kolorowy¹². I rzeczywiście *Krzyżacy* stali się wydarzeniem narodowym: widzowie tłumnie ruszyli sprzed ekranów zyskującej coraz większą w tym czasie popularność telewizji (czarno-białej) do kin. Film miał największą widownię w historii polskiej kinematografii: w ciągu kilku miesięcy obejrzały go 2 miliony widzów, w ciągu czterech lat 14 milionów, a do 1987 roku ponad 32 miliony¹³. Już przed pojawieniem się w kinach „ekranowi *Krzyżacy* stawali się (...) faktem socjologicznym, niejako własnością społeczną”¹⁴ dzięki licznym reportażom z planu, wywiadom z członkami ekipy w prasie oraz plebiscytom, w których widzowie dyskutowali obsadę i dawali własne propozycje.

Polscy historycy filmu zwracają uwagę, że ekranizacja stanowiła „zdyskontowanie popularności Sienkiewicza”, lecz jednocześnie należy zaznaczyć, że była również wskrzeszeniem „opowiadacza sekretnych snów” Polaków w nowej nieco szacie. Odtworzenie średniowiecznych realiów pozwoliło zawoalować kwestię podziałów stanowych, pokazać Polaków żyjących życiem prostym, sielskim, któremu nieobca jest fizyczna praca. Na pierwszy plan została wysunięta kwestia nieustępliwej walki z wrogiem i ciemieżycielem, przy czym odnowiony zostaje stereotyp płciowy¹⁵: to mężczyźni walczą z podstępny i bezwzględny nieprzyjacielem w obronie swoich kobiet, którym przypisano rolę biernych ofiar. Nie mamy co do tego wątpliwości już po pierwszych dziesięciu minutach filmu, skonfrontowani z trupem żony Juranda. Całość

¹² Informacja o wykorzystaniu „Kodak Eastman color” widnieje na poczesnym miejscu w czołówce; kolorowy film był wówczas rzadkością: przed wojną miała miejsce pierwsza taka próba (*Wesele księżackie w Złakowie Borowym*, 1937), po wojnie powstał przed *Krzyżakami* tylko jeden barwny film: *Przygoda na Mariensztacie* (1953), także grający wówczas ważną rolę propagandową. Ta cecha ekranizacji *Krzyżaków* rzuciła się w oczy, nawiązywało do niej wielu krytyków, m.in. Zygmunt Kałużyński w swojej recenzji *Lekarstwo we wszystkich kolorach*.

¹³ Ponadto *Krzyżacy* okazali się (w wersji skróconej) towarem eksportowym: w ZSRR film obejrzało ponad 29 mln widzów, w Czechosłowacji 2,65 mln, we Francji 1 mln; por. *Historia filmu polskiego*, t. V, dz. cyt., s. 19–117.

¹⁴ S. Ozimek, *Od Sienkiewicza do Iwaszkiewicza*, dz. cyt., s. 183.

¹⁵ Zgodnie z tym, co piszą na temat „patriotyzmu wojennego” Aránzazu Calderón Puerta i Tomasz Żukowski, *Narracja narodowo-kombatancka versus wątek żydowski w kinie polskim lat sześćdziesiątych*, w tym tomie.

zmierza następnie do wielkiej batalistycznej sceny finału: wspaniałej zemsty za wszystkie krzywdy dokonanej na teutońskim ciemieżcy. Barwa stała się też narzędziem wyrazistego oddzielenia dwóch wrogich żywiołów. Sceny przedstawiające Krzyżaków są monochromatyczne, surowe, często rozgrywają się w gotyckich wnętrzach, co dodaje im pewnej hieratyczności. Dobrodziejstwa Eastmancoloru zostały natomiast w pełni wykorzystane przy obrazowaniu żywiołu słowiańskiego¹⁶.

„Uporządkowanie” i ujednoznaczenie ról: kobieta–mężczyzna, swój–obcy, Polak–Niemiec, bohater–zdrajca, połączone z tak druzgocącą atrakcyjnością wizualną (panoramizacja, kolor) i popularnością, pozwoliło *Krzyżakom* zadać śmiertelny cios polskiej szkole filmowej¹⁷. Na tym polu (obejmującym kwestie narodowości, zasadności podejmowania walki, identyfikacji wroga itp.) znów zaczęło być punktowane nie poszukiwanie prawdy, ale odpowiednie pokazanie gotowych prawd i filmy podejmujące problematykę wojenną, na przykład *Skąpanych w ogniu* (1964) czy *Barwy walki* (1965) Passendorfera, krytyka chwaliła za „epicki, sienkiewiczowski rozmach”¹⁸.

Przy okazji omawiania adaptacji filmowej *Krzyżaków* zwracano uwagę również na zjawisko budzenia się wówczas kultury masowej i kina pop w Polsce: film przez swą widowiskowość był odpowiedzią na potrzebę rozrywki wśród szerokich mas społeczeństwa, zapoczątkował też serię filmów kostiumowych¹⁹. Co ciekawe, z tej gałęzi kina popularnego wyrosła na pniu ekranizacji *Krzyżaków* Andrzej Werner wyprowadza również film *Sami swoi* (1967) Sylwestra Chęcińskiego, nobilitując go określeniem: „perypetie zabużańskich Montecchich i Capulettich”. Mimo wyraźnie żartobliwej intencji również w tym sformułowaniu widać zacieranie różnic stanowych (klasowych), o którym

¹⁶ Por. S. Ozimek, *Od Sienkiewicza do Iwaszkiewicza*, dz. cyt., s. 184–185.

¹⁷ Andrzej Werner (*Historia filmu polskiego*, t. V, dz. cyt., s. 32–33 i 84) przytacza słowa rozżalonego Andrzeja Wajdy, że „cały wysiłek [polskiej szkoły filmowej] został przekreślony tą superprodukcją” i że „idąc po tej linii należałoby zrobić jeszcze Obronę Częstochowy i Cud nad Wisłą”. Odpowiedzią Wajdy miała być inna adaptacja powieści, *Popioły* (1965), ale jak pisze Werner, mimo swych walorów artystycznych zamiast wskrzeszeniem polskiej szkoły filmowej, stały się jej „podzwonnym”.

¹⁸ Tamże, s. 109.

¹⁹ Do serii tej (obok dzieł wstydlivych jak *Panienska z okienka*) należą też ważne ekranizacje, takie jak *Popioły* Wajdy, *Faraon* Kawalerowicza czy *Rękopis znaleziony w Saragossie* Hasa.

wspominałam wcześniej, a w którym ochoczo zaczęli uczestniczyć realizatorzy filmów, krytycy i widzowie.

Raz obudzony duch zaklinacza polskiej pop-wyobraźni pracował dalej. Adaptacje filmowe powstawały oczywiście „na zamówienie państwowego producenta”, ale jeśli chodzi o powieści Sienkiewicza, zamówienia publiczności okazały się tożsame z producenckimi. Rafał Marszałek w artykule omawiającym sienkiewiczowskie ekranizacje z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych²⁰ nie bez powodu zapewne przytacza słowa zaczerpnięte z odczytu Ignacego Chrzanowskiego, który w 1916 roku mówił z emfazą o Sienkiewiczu: „[ile dusz polskich ten człowiek Polsce przysporzył, ile ich dla polskości ocalił, ile ich wyratował z kałuży kosmopolityzmu i z martwego morza niewiary i obojętności, ile ich] wyrwał z chciwej i nienasyconej paszczy wroga, który chciał połknąć nie tylko ciało, ale i duszę Polski!”²¹. Ekranizacja *Pana Wołodyjowskiego* powstała w 1968. Zdjęcia rozpoczęto w październiku 1967 roku, czyli po wystąpieniu Władysława Gomułki na VI Kongresie Związków Zawodowych²², w którym padło stwierdzenie o „syjonistycznej V kolumnie”, zapowiadające rozpętaną niedługo później kampanię antysemitką. Duch Sienkiewicza stanął u boku towarzysza Wiesława, by wspierać go w walce z kosmopolityzmem. Znów społeczeństwo z żywym zainteresowaniem uczestniczyło w dyskusjach nad obsadą. Jako pierwszy zrealizowano czarno-biały serial telewizyjny *Przygody pana Michała*. Jerzy Lutowski, który na zamówienie Telewizji Polskiej pisał scenariusz do serialu, zwrócił się do Jerzego Hoffmana, znanego ze swego zamiłowania do *Trylogii*, z prośbą o konsultację. Hoffman zapalił się do pomysłu adaptacji i nie tylko wsparł jej przygotowanie od strony artystycznej i warsztatowej, ale też wystarał się o pieniądze (uzyskując zawrotną wówczas sumę 40 mln zł). Mimo to tchnienie Marca ‘68 owiewało plan zdjęciowy. Realizację serialu – w tej samej niemal obsadzie, z wykorzystaniem tych samych rekwizytów co w produkcji filmu kinowego (kolorowego) – powierzono

²⁰ R. Marszałek, *Film fabularny. Nurt adaptacyjny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. VI: 1968–1972, Warszawa 1985, s. 15–175.

²¹ I. Chrzanowski, *O literaturze polskiej*, Warszawa 1971, s. 469–471; cytat poszerzony w stosunku do wykorzystanego przez R. Marszałka o część ujętą w nawias kwadratowy.

²² 19 czerwca 1967 r.

innemu reżyserowi. Próbowano również wyrugować Hoffmana z pracy nad kinową wersją „pokrzepiacza polskich serc”. Na planie zdjęciowym pod Chęcunami, gdzie zrekonstruowano twierdzę kamieniecką, wprost zaproponowano mu, żeby wyjechał z Polski. Miał odpowiedzieć, że jeśli emigruje, to do Moskwy, i tak oparł się rugom²³. Jednak operator Jerzy Lipman i drugi reżyser Jakub Goldberg wyjechali z Polski, podobnie jak reżyser *Krzyżaków* Aleksander Ford, który przygotowywał się już wówczas do ekranizacji *Potopu*. Zdjęcia ukończono we wrześniu 1968 roku, *Pan Wołodyjowski* wszedł na ekrany kin 5 marca 1969 roku.

Zdaniem Jerzego Hoffmana ekranizacja *Pana Wołodyjowskiego* powstała w odpowiedzi na „ogromne zapotrzebowanie na bohatera pozytywnego”. Film bił rekordy popularności – wkrótce obejrzało go 10 mln widzów²⁴; został uznany za najbardziej kasową produkcję w historii polskiego kina²⁵. W swojej recenzji z 1969 roku Rafał Marszałek zwracał dobrotliwie uwagę na komiksowość jako główną cechę tej adaptacji historycznej: ma ona nie tyle problematyzować historię, ile „oswoić”, zilustrować ją w ciągach obrazków, co Hoffman zrealizował z wyczuciem, estetycznie i klarownie²⁶. Pisano, że ekranizacja nie może być lekcją historii, ale ma szansę być szkołą patriotyzmu.

Odpowiednio oswojona publiczność kinowa czekała już z niecierpliwością na *Potop*, a Hoffman preparował kolejnego bohatera, który by porwał serca Polaków. Zaraz po premierze *Pana Wołodyjowskiego* wraz z historykiem Adamem Kerstenem zabrał się za pisanie scenariusza *Potopu*, który został ukończony i zaakceptowany do realizacji już w grudniu 1969 roku. Jednak skierowanie filmu do produkcji mogło nastąpić dopiero po zmianie ekipy rządzącej w grudniu 1970 roku²⁷, a na ekrany trafił on dopiero w 1974 roku. Znowu padły rekordy na polską skalę: budżet 100 mln złotych, 400 zaangażowanych aktorów i tysiące

²³ Por. K. J. Zarębski, *Jerzy Hoffman realizuje idée fixe*, w: *Historia kina polskiego*, pod red. T. Lubelskiego, K.J. Zarębskiego, Warszawa 2007, s. 172–174.

²⁴ Serial obejrzało dwa razy więcej widzów niż *Czterech pancernych*.

²⁵ Kopie filmu zakupiło 28 krajów, w tym Meksyk, Kolumbia, Wenezuela, Cejlon, Sudan i USA.

²⁶ R. Marszałek, *W sprawie szabli*, „Współczesność” 1969 nr 9.

²⁷ K.J. Zarębski, *Jerzy Hoffman realizuje idée fixe*, dz. cyt., s. 173. Zdjęcia trwały od 1971 do 1973 r., montaż ponad 20 godzin gotowego materiału filmowego zajął kolejny rok; premiera kinowa pierwszej części odbyła się 4 września, a drugiej części 10 października 1974 roku. Obie części miały 30 mln widzów.

statystów, 23 tysiące specjalnie przygotowanych kostiumów. Wysokie nad kolana buty, w których Małgorzata Braunek (Oleńka Billewiczówna) chodziła po warszawskim osiedlu, rozpały wyobraźnię odzieżową i erotyczną obywateli PRL-u. Kontrowersje budziło początkowo obsadzenie w roli Kmicica Daniela Olbrychskiego, który w *Panu Wołodyjowskim* zagrał Azję Tuchajbejowicza – wcielenie obcego i uosobienie zdrady i zła, jednak aktor zrealizował swoją kreację brawurowo, podbijając serca widzów. Na pierwszym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w 1974 nagrodzono Złotymi Lwami sam film oraz Olbrychskiego za pierwszoplanową rolę męską²⁸. Znaczące przesunięcia twórców filmu dotyczyły skoncentrowania fabuły na osobie Kmicica, którego losy stanowią oś krystaliczną obrazu, oraz zrezygnowania z ostrego podziału na katolików i innowierców, niezwykle istotnego w powieści. Zamierzaniem reżysera było działanie konsolidacyjne – film „pomyślany został jako wielka epopeja narodowa, jako hołd dla ogarniającego w s z e l k i e w a r s t w y s p o ł e c z n e narodowowyzwoleńczego zrywu”²⁹. Uwspółcześnieniu uległy cechy psychologiczne postaci – szczególnie w przypadku dwojga głównych bohaterów. Pijackie ekscesy ferajny Kmicica z powodzeniem mogły przypominać wybryki młodzieńców z dowolnej knajpy za rogiem. Sen snuł się gładko – wszyscy Polacy mogli poczuć, że są „z Kmicica”³⁰.

Restytucję sarmackości jako stylu bycia i powtórne „zakorkowanie Sienkiewiczem” polskiej wyobraźni traktuje się dziś jako coś, co musiało się wydarzyć. Przemysław Czapliński w *Resztkach nowoczesności* konstatuje, że sarmackość weszła w sposób konieczny w „postalinowską próżnię”, ponieważ w pierwszych dziesięcioleciach powojennych nie udało się stworzyć nowej inteligencji robotniczo-chłopskiej, a działania podjęte na rzecz reedukacji komunistycznej i kolektywizacji „uruchomiły

²⁸ Ponadto czasopismo „Film” przyznało *Potopowi* Złotą Kamerę dla najlepszego filmu polskiego i Olbrychskiemu jako najlepszemu aktorowi; Jerzy Hoffman dostał nagrodę Ministra Kultury i Sztuki I stopnia. W 1975 r. *Potop* znalazł się na liście filmów nominowanych do Oscara w kategorii dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego.

²⁹ Tamże [podkr. A.S.].

³⁰ Samemu Danielowi Olbrychskiemu tak dalece weszło w krew kmicicowanie, że nadal zdarza mu się zagalopować konno na rynek w Kazimierzu Dolnym, opodal którego posiada swe dobra, a do obrazów nie strzela jak w filmowym Lubiczu, ale zdarzyło mu się rzucić z szablą-rekwizytem z ekranizacji *Potopu* na fotografię składającą się na kompozycję *Naziści* Piotra Ukłańskiego, wystawioną w Zachęcie w 2000 r.

pełzającą dewastację tkanki życia zbiorowego” przejawiającą się przede wszystkim w „zaniku zbiorowych wzorców”; system kulturowy, do którego aspirowali chłopcy i robotnicy, okazał się „bezsztaltny”³¹. Wobec tej pustki, pisze Czapliński, odkryta na nowo sarmackość jawiła się jako pełna jędrności, życia i powabu, łatwo opanowała więc nowe PRL-owskie masy, które „ugrzęzły na przedpolu emancypacji”. Umasowienie sarmatyzmu miało charakter kompensacyjny, dawało iluzoryczne poczucie jedności i dowartościowania, a jednocześnie wspierało propagandę ekipy Gomułki, a następnie Gierka. W optyce przyjętej przez Przemysława Czaplińskiego strajki robotnicze i powstanie NSZZ „Solidarność” to już „bunt sarmackich mas” wepchniętych uprzednio w zbiorowy sen między innymi przez ekranizację *Pana Wołodyjowskiego* i *Potopu*. Sarmacka forma wydaje się wciąż niezastąpiona, pojawia się wszędzie i wypełnia wszystko coraz nową (nieraz wątlą) treścią, zawsze wabiąc i bawiąc: od słuchowiska *Rycerzy trzech* w III Programie Radia, przez inscenizację *Opisu obyczajów* Jędrzeja Kitowicza w reżyserii Mikołaja Grabowskiego w Teatrze STU w (1990), po „Fronde” (można dorzucić tu jeszcze serial *Kiepscy*). Symptomatyczny spektakl Grabowskiego stanowił wystawienie na pośmiewisko, ale i „czułe objęcie” sarmackości, odnalezienie się w tej formie jako „naszej”: dawni Sarmaci ukazali się jako „obsesjonaci, furia, fanatycy, fiksaci – ale żywi, żywotni, pełni pasji”, jednym słowem: atrakcyjni. W wielowiekowym sporze modernizatorów i zacofańców forma sarmackości okazała się bardziej żywotna, bardziej pojemna i przez to zwycięska, potrafiła wchłonąć w siebie nowoczesność (dowodem choćby postmodernistyczna estetyka „Frondy”). Koniec nowoczesności i koniec tej formy mają nadejść razem. Pierwszą jaskółkę dostrzega Czapliński u Michała Witkowskiego w powieści *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*, interpretując ją jako kempową gawędę, w której w Sarmatę wciela się odmieniec (ze względu na orientację seksualną oraz pół polskie, pół żydowskie pochodzenie), na swoją modłę rozgrywając wszystkie tradycyjne polskie dziwactwa, a właściwie ich strzępy, odpady. Metodę Witkowskiego można określić jako decyding: w konstrukcji finalnej (inaczej niż przy recyklingu) pozostają wyraźne lub wręcz uwydatnione znaki „śmieciowej genezy”; produkt „nie nadaje się do powszechnego użytku”, za to może stać się

³¹ P. Czapliński, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, s. 62–63.

katalizatorem przemiany świadomości. Dodać należy: niestety, tylko w odniesieniu do jednostek lub nisz środowiskowych³².

Sądzę, że rzecz całą należałoby przemyśleć jeszcze raz. W niniejszym szkicu sformułuję jedynie pytania i wskażę kierunki dalszych rozważań.

Wróćmy raz jeszcze do stwierdzenia, że uwiedzeni przez sienkiewiczowskie ekranizacje Polacy masowo mogli poczuć, że są „z Kmicica”. Polacy tak, ale nie Polki. Aby ujrzeć we właściwym świetle proces „zakorkowania” sarmatyzmem, należy wnikać w to, jak – kiedy i dlaczego – władza ludowa zdradziła lud, pozostawiając go samemu sobie. A jako pierwsze przez projekt modernizacyjny zostały zdradzone kobiety, długo jeszcze po wojnie stanowiące znacznie ponad połowę społeczeństwa.

Nie można zgodzić się łatwo na termin „poststalinowska próżnia” w odniesieniu do wzorców postaw. Aby ustanowić pustynię kulturową rozciągającą się na lata czterdzieste i pięćdziesiąte, trzeba zasypać (wiejąc piaskiem w oczy) cały kompleks zjawisk i działań, niekiedy heroicznym, stanowiących istotnie nowe źródło dzisiejszego społeczeństwa. Po wojnie powstawały nowe wzorce, ale faktem jest też, że zostały porzucone lub zniekształcone. Pierwszy powojenny kolorowy film, *Przygoda na Mariensztacie*, jest opowieścią o odbudowie kraju, o wejściu ludu do jego centrum (stolicy), ale przede wszystkim opowieścią o emancypacji: dążenie tytułowej bohaterki jest drogą ku samostanowieniu i wydobyciu własnego głosu (dosłownie nawet: przez obycie się z publicznymi wystąpieniami). Jak pokazuje Ewa Toniak w książce *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*³³, o zahamowaniu (figuralnym zamrożeniu) realizacji komunistycznego projektu emancypacji kobiet można mówić już w latach pięćdziesiątych.

Kolejną kwestią do przemyślenia jest, jak to się stało, że w pochodzeniu ze wsi dowartościowane zostało wywodzenie się z dworku, ale nie z chałupy. Jeszcze w międzywojniu chłopci stanowili najbardziej promodernistycznie nastawioną grupę społeczną w Polsce. Po wojnie lata pięćdziesiąte (stalinowskie) oznaczały dla wsi elektryfikację, lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte politykę kredytów: liczne dotąd chałupy kryte strzechą i z klepiskiem były zastępowane przez murowane

³² Por. krytyczną recenzję Elizy Szybowicz w „dwutygodnik.com” nr 142/2014; <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2944-resztki-nowoczesnosci-czaplinskiego.html>

³³ E. Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.

domy, a następnie w latach siedemdziesiątych doprowadzono na wieś wodociągi. Jednocześnie nowoczesność, która miała uwolnić kobiety od prac domowych przez upowszechnienie jadalni, żłobków i sprzętów ułatwiających prace domowe, długo w zasadzie nie dotyczyła wsi. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych doszło do wyraźnej modernizacji życia codziennego – w mieście życie kobiet zrewolucjonizowały pralka elektryczna i odkurzac, natomiast na wsi nowoczesność w tym zakresie dotyczyła głównie potrzeb mężczyzn, ponieważ gospodarstwa zaopatrywały się raczej w motocykl niż w nowoczesny sprzęt domowy³⁴.

W latach 1960–1970, czyli w okresie tak zwanej małej stabilizacji i rządów ekipy Władysława Gomułki, po raz pierwszy zanotowano, że ogólna liczba ludności miast w Polsce była wyższa niż liczba mieszkańców wsi, a także że liczba zatrudnionych w przemyśle przewyższyła liczbę zatrudnionych w rolnictwie. Można by stąd wnioskować, że w tym czasie wykształciło się w Polsce społeczeństwo industrialne. Jednakże duża część gospodarstw należała do rodzin dwuzawodowych, czyli tak zwanych chłoporobotników, którzy pracując w przemyśle, uprawiali ziemię na własne potrzeby lub częściowo uzyskując z uprawy dochód. W 1950 roku było to 477 tysięcy, to jest 15% ogółu gospodarstw, w 1960 roku już 800 tysięcy, to jest 25%, a w latach 1970–1980 1150 tysięcy gospodarstw. W latach osiemdziesiątych liczba gospodarstw dwuzawodowych malała, ale powoli (w 1982 r. nadal było ich ponad milion). Najwyraźniej bytu nie zapewniała ludziom ani praca w przemyśle, ani uprawa roli w zbyt małych gospodarstwach (zjawisko rodzin dwuzawodowych nie dotyczy gospodarstw powyżej 20 ha)³⁵. Ludzie byli więc strukturalnie utrzymywani pomiędzy wsią a miastem. Powstaje również pytanie, czy to kobiety pilnowały gospodarstwa w rodzinach dwuzawodowych, podczas gdy mężczyźni jeździli na swych motorach do zakładów pracy?

Jednocześnie warte zastanowienia jest, dlaczego w kinematografii lat sześćdziesiątych bohatera „z ludu” z zasady przedstawia się albo jako postać komiczną, albo pozbawioną cech dystynktywnych (np. w zakresie języka) i działającą w habitusie inteligenckim. Czy może

³⁴ Informacji na ten temat dostarczają badania nad historią życia codziennego i historią kobiet prowadzone przez zespół kierowany przez dr Katarzynę Stańczak-Wiślicz.

³⁵ Por. H. Stąbek, *O społecznej historii Polski 1945–1989*, Warszawa 2009.

wiązało się to z kokieterią wobec inteligencji, której uwagę i energię należało odwrócić od flirtu z masami robotniczymi, aby nie dochodziło więcej do niebezpiecznych zaburzeń, jak w roku 1956?

Po 1956 roku władza mianująca się nadal „ludową” porzuciła projekt modernizacyjny i odwróciła się (z lękiem?) od robotników. Termin „odchylenie nacjonalistyczne”, choć zniekształcony i ośmieszony przez częste i różnorakie użycie, stanowi właściwie trafne określenie kierunku obranego przez ekipę Gomułki. Doszło do ograniczenia pola dyskursu politycznego i ustanowienia jako głównej stawki w grze – „narodu” ze wszystkimi tego konsekwencjami. W tej sytuacji głównym adwersarzem władzy stał się polski Kościół katolicki, już w XIX wieku dość dla siebie nieoczekiwanie (tj. bez specjalnych dotychczasowych zasług w tej mierze) ustawiony w roli „obroncy polskość”, co było ubocznym skutkiem polityki mocarstwowej i kulturkampfu Bismarcka. Jakkolwiek Kościół znalazł się w tej roli, nie aspirując do niej, jednak uzyskane w tym rozdaniu karty umiał zręcznie rozgrywać. Ustawienie platformy dyskusji z obsadzeniem w kluczowej roli Kościoła katolickiego już w okresie sporu ogniskującego się wokół orędzia biskupów polskich do biskupów niemieckich, o czym pisze Tomasz Żukowski³⁶, miało następnie ważkie, wymagające dalszego krytycznego rozpatrzenia konsekwencje. Do pobocznych można zaliczyć i to, że wśród okoliczności powstania ekranizacji *Potopu* wielkie emocje budziło uzyskanie przez reżysera zgody zakonu paulinów na kręcenie zdjęć w klasztorze na Jasnej Górze, dokładnie w miejscu, gdzie rozgrywała się akcja powieści Sienkiewicza, a scena odsłonięcia obrazu Matki Boskiej Jasnogórskiej (*Potop* 1974), wraz ze sceną wejścia hubalczyków na nabożeństwo w kościele w Poświętnem (*Hubal* 1973), zostały uznane za „najważniejsze sceny religijne w dziejach polskiego kina”³⁷.

Na koniec pozwolę sobie nie zgodzić się z Przemysławem Czaplińskim w ocenie powieści Michała Witkowskiego. Obraz Barbary Radziwiłłówny – cinkciarza i właściciela lombardu w Jaworznie-Szczakowej, posiadacza połowy domu (z garażem-połową, balkonem-połową i ogrodem-połową) w stylu kłoc polski *vel* późny Gierek dekorowanego stłuczką – który „polem, nieurodzajem, przednówkiem” błędząc, zdąża

³⁶ T. Żukowski, *Współzawodnictwo w nacjonalizmie*, dz. cyt.

³⁷ K. J. Zarębski, *Jerzy Hoffman realizuje idee fixe*, w: *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 174

z perłami na szyi pod swetrem, z kadłubem kapliczkowej Matki Boskiej pod pachą (a z głową figury w kieszeni) ku Licheniowi, nie jest kampowy, ale jadowicie groteskowy. Barbara Radziwiłłówna jedną swoją osobą wprowadza na scenę cały korowód wypartych, upchniętych do szafy i zamiecionych pod dywan postaci: ciotę, Żyda, powiatowego, zabobonnego (karty, wróżby) półszlachcica, Ślązaka, skąpca i lichwiarza (lichwiarke?), drobnego dorobkiewicza, małomiasteczkowego minibossa, który przy pomocy swych osiłków Felusia i Saszy drogą rozboju wymusza haracze lub „fanty”, wreszcie (chyba) mordercę, a może i schizofrenika. W opowieści Radziwiłłówny przewija się wszystko, co odrażające w sekretnej historii Polski po wkroczeniu na drogę gospodarki rynkowej: są tiry z Białorusi do Niemiec, są tirówki, seks za pieniądze i gwałt zbiorowy, łapówki, przyczepa z zapiekankami, sponiewierana przez życie i mężczyzn stara matka-wariatka-seksoholiczka, piramida biznesowa z dżemem, marzenie o wyjeździe do USA lub chociaż o paczce z Ameryki, wreszcie homoerotyczna fascynacja Ukraińcem (co w 2014 roku nabiera nowego jeszcze odcienia) o zdrowym, rosnącym ciele, na którym obok różnych bezceństw tatuuje sobie symbole religijne, który pije wódkę jak wodę i żyje beztrudnie, szeroko, z fantazją i prostotą. W tej skondensowanej fantasmagorii więcej jest jędrnego życia i prawdy, co boli i śmieszy, niż w jakimkolwiek dwuwymiarowym, bladym Kmicicu. *Barbara Radziwiłłówna* Witkowskiego zawiera w sobie istotny obraz Polski i wszystkich jej mieszkańców – nie bez powodu przecież z Jaworzna-Szczakowej prowadzą drogi do Katowic i Kielc, Poznania i Zakopanego, Świnoujścia i Przemyśla, Krakowa i Torunia, Łodzi i Częstochowy... Póki jednak nie uda się rozpoznać w pełni powodów i okoliczności zakorkowania Kmicicem, nie uda się też naszej wyobraźni odszypuntować i obraz ten nie przedostanie się pod czerep rubaszny.

Tekst powstał w ramach grantu NPRH (nr 11H 12 0108 81).