

Mitologia ojczyzny i kompleksy narodowe w polskim filmie fabularnym

Polskie kino fabularne nadzwyczaj mocno eksponowało zawsze relacje identyfikacji narodowej i państwowej, silniej niż czyniły to kinematografie w innych krajach, które na ogół (poza tymi rządzonymi przez dyktatorów lub należącymi do obozu „realnego socjalizmu”) szybko, bo niedługo po zakończeniu II wojny światowej, uwolniły się ze sztywnego gorsetu politycznego i dość swobodnie traktowały rolę – używając określenia Zygmunta Baumana – „zwornika społecznego”. Natomiast o „intymnym stosunku” Polaków do rodzimego kina bardzo długo decydowała jego swojskość i lokalna problematyka, które miały swoje źródło w podejmowanym przez artystów ciągle na nowo postulatcie służenia narodowi i kształtowania jego świadomości. Polscy reżyserzy stosunkowo rzadko wykraczali poza nurt sztuki zaangażowanej w procesy mitologizacji i demitologizacji polskości.

W moim szkicu próbuję wskazać te kody i tropy filmowe, które dominowały przez prawie 90 lat w polskim kinie fabularnym i okoliczności, które sprzyjały ich trwałemu zakorzenieniu w sztuce ekranowej. Właśnie dzisiaj warto skupić na nich swoją uwagę, ponieważ po 1989 roku twórcy filmowi i widzowie za pomocą krytycznego stosunku do tradycji próbują przezwyciężyć szok wywołany uzyskaniem wolności.

Strucla (*Kuchnia polska*)

Zawiera taką samą masę jak makowiec (zob. Makowiec), ale aby upiec struclę, trzeba być wytrawnym kucharzem. Ciasto na struclę jest bardzo cienkie, na jego powierzchni kładzie się masę makową i zwija w rulon. Ta odmiana makowca jest najczęściej spotykana na stołach wigilijnych.

Kinematograf pojawił się na ziemiach polskich pod koniec XIX wieku, a więc wtedy, gdy w kulturze narodu nie posiadającego własnego państwa dominowały dwa modele literatury i sztuki. Jeden był służebny wobec zadań ideowych wynikających z życia społeczeństwa pozbawionego niepodległości i głęboko zakorzeniony w tradycji romantycznej, a drugi czerpał wzory z kultury ogólnoeuropejskiej, w której literatura i sztuka nie odgrywały szczególnej roli narodotwórczej. Pierwsi polscy operatorzy, realizatorzy scen ekranowych zatytułowanych *W kawiarni lwowskiej* (1897), *Odstąpienie pomnika Mickiewicza we Lwowie* (1904), *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego* (1907), *Widoki miasta Warszawy* (1908), *Widoki Łodzi* (1908) i *Odwiedziny w Bydgoszczy* (1909), sytuowali „ożywione fotografie” najczęściej pomiędzy tymi dwoma opozycyjnymi względem siebie modelami, ale natychmiast zrozumieli, że stwarzają one wyjątkową szansę kulturowego zaistnienia narodu w skali daleko wykraczającej poza obszar określonego miasta, regionu, a nawet zaboru.

„Ponieważ obrazy kinematograficzne Krakowa odbędą wędrowkę po wszystkich stolicach europejskich i poza Europą, należałoby ożywić, o ile możliwości, ruch uliczny, by Kraków nie ustępował pod tym względem innym miastom. Dlatego warto, aby mieszkańcy choć z ciekawości przyrzec się chcieli zdjęciu.”

„Nowiny” 1907, nr 64 i „Naprzód” 1907, nr 64.
(Zob. też Andrzej Urbańczyk, *Najstarsze filmy o Krakowie*. Kraków 1990.)

Po 1908 roku, gdy krótkie filmy fabularne zaczęły wypierać z repertuarów „zdjęcia własne” produkowane przez iluzjony, kinematograf stał się rozrywką jarmarczną, która miała coraz większe

ambicje kształtowania świadomości narodowej. Pierwszym filmem fabularnym był prawdopodobnie utwór o treści patriotycznej, zatytułowany *Pruska kultura*, przedstawiający „sceny z życia Polaków poznańskich w walce z niemczyzną”. Różne stereotypy polskości pojawiały się w komediach i melodramatach, ale prawdziwymi przewodnikami duchowymi narodu zostali twórcy dramatów społecznych, opartych na literaturze. W tym czasie Anglicy adaptowali na ekran najczęściej literaturę francuską, Francuzi – angielską, a Szwedzi – niemiecką, natomiast polscy producenci i reżyserzy ekranizowali wyłącznie utwory polskie, i to bynajmniej (z wyjątkiem *Słodczy grzech* Stefana Kiedrzyńskiego i *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego, 1911) nie te drugorzędne. Filmowe wersje *Meira Ezofowicza* Elizy Orzeszkowej (1911), *Halki* (libretta opery Stanisława Moniuszki, 1913) i *Kościuszki pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca (1913), odniosły sukcesy kasowe, wywołały długotrwałe i burzliwe dyskusje wśród polskich intelektualistów, ponieważ odgrywały dużą rolę kulturotwórczą, ale desakralizowały również literaturę.

„Zwrot w stronę literatury jest czymś w rodzaju podwójnej gry: z jednej strony jest próbą związania się z kulturą kanoniczną, wykorzystania jej doświadczeń, z drugiej – chęcią usatysfakcjonowania m.in. przy udziale melodramatyczno-sensacyjnych obrazów publiczności dotychczasowej. [...] Treści obecne w ekranizowanych utworach literackich i w ich wersji filmowej zawierały zazwyczaj pewne przesłanie moralne, społeczne, patriotyczne etc. Jednocześnie filmem rządziły już prawa właściwe rozrywce popularnej. [...] Stąd też *Szkice węglem* [opowiadanie H. Sienkiewicza] musiały nazywać się *Krwawą dolą* (1912), *Sędziowie* [dramat S. Wyspiańskiego] – *Sądem Bo-*

Suwałki (*Miasta polskie*)

Miasto położone na północno-wschodnim krańcu Polski, w strategicznym punkcie – w sąsiedztwie Rosji (Obwodu Kaliningradzkiego), Litwy i Ukrainy. Suwałki znane są w całym kraju jako „biegun zimna”, dlatego pojawiają się na każdej nieomal synoptycznej mapie Polski. Suwalszczyzna to kraina jezior, rzek oraz bogatej, rzadkiej dziś flory i fauny.

Sybir (*Mitologia polska. Powiedzenia*)

Miejsce, do którego zsyłani byli Polacy z zaboru rosyjskiego, dążący do odzyskania niepodległości kraju. By zostać zesłanym na Sybir, wystarczyło być podejrzanym o udzielanie pomocy spiskowcom, przechowywać zakazane materiały (antycarskie), ukrywać byłych powstańców lub być osobiście zaangażowanym w walkę narodowowyzwoleńczą. Ludzie zesłani na Sybir często umierali w czasie drogi lub na miejscu zesłania. Transportowani byli w nieludzkich warunkach, zakuci w kajdany, bez pożywienia, często przedtem okrutnie katowani przez carską policję, która chciała wydobyć z nich zeznania.

cdn.

zym (1911), a *Zaczarowane koło* [baśń dramatyczna L. Rydla] przy całej atrakcyjności swego pierwotnego tytułu lepiej funkcjonowało jako *Tragedia w sandomierskim zamku* (1915)”

(Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*. Poznań 1993, s. 212–213)

W okresie I wojny światowej, dzięki operatywności Aleksandra Hertza, właściciela warszawskiej wytwórni „Sfinks”, nastąpił rozkwit melodramatu obyczajowego, którego ozdobą była Pola Negri (m.in. *Niewolnica zmysłów*, 1914 i *Bestia*, 1917) i melodramatu o wymowie antyrosyjskiej, nazwanego przez krytyków filmowych „kinem patriotycznym” (np. *Ochrona warszawska i jej tajemnice*, 1916 i *Carska faworyta*, 1918), który stał się substytutem przyszłej sztuki narodowej. Utwory te zostały zrealizowane przy pełnej aprobacie i pomocy, okupujących Warszawę od połowy 1915 roku władz niemieckich, starających się wciągnąć Polaków do wojny przeciw Rosji.

„Jest to [*Carat i jego sługi*, 1917] dość mdły melodramat, ale przypatruje mu się człowiek z zajęciem, bo rozgrywa się na tle dramatu prawdziwego, naszego dramatu narodowego, który wszyscy przeżywamy.”

(Fragment ówczesnej recenzji cytuję za: Leszek Armatys, Wiesław Stradomski, *Od „Niewolnicy zmysłów” do „Czarnych diamentów”*. Warszawa 1988, s. 21.)

Po odrodzeniu państwa polskiego przemysł kinematograficzny zaczął się szybko rozbudowywać. W ciągu kilku lat powstał jednolity rynek filmowy i podwoiła się liczba kin. Do 1939 roku odbyło się ponad 300 premier utworów fabular-

nych (w latach trzydziestych średnio 15 rocznie), ale żaden z nich nie stał się towarem eksportowym. Kino znalazło się bowiem w sidłach polskich kompleksów. Na propagandową i sentymentalną tematykę, natrętny dydaktyzm i niski poziom techniczno-warsztatowy obrazów ekranowych, na ogół bardzo życzliwie przyjmowanych przez masową widownię, nieustannie narzekali wybitni intelektualiści, m.in. K. Irzykowski, A. Słonimski i S. Zahorska.

W latach dwudziestych dominował w kinie nurt patriotyczno-historyczny (*Nie damy ziemi, skąd nasz ród* W. Lenczewskiego, 1920; *Cud nad Wisłą* R. Boleśławskiego, 1921), często o zabarwieniu melodramatycznym (*Miłość przez ogień i krew* J. Kucharskiego, 1924). Świadomość zbiorową Polaków kształtowały jednak wówczas przede wszystkim adaptacje klasyki literackiej, takie filmy jak *Czaty* N. Niovilli (na motywach ballad A. Mickiewicza, 1920), *Chłopi* (1922) E. Modzelewskiego, *Rok 1863* W. Puchalskiego (według *Wiernej rzeki* S. Żeromskiego), *Pan Tadeusz* (1928) R. Ordyńskiego, *Ziemia obiecana* (1927) A. Hertza i A. Węgierki oraz *Huragan* (1928) J. Lejtesa, wizja powstania styczniowego stylizowana na obrazy A. Grottgera. Na gruncie kina popularnego na czoło wysunął się dramat społeczny, będący syntezą opowieści psychologicznych i sensacyjnych, przekształcający również zwykle popularne mity i stereotypy myślowe w melodramat (np. *Trędowata* E. Puchalskiego i J. Węgrzyna wg sztuki H. Mniszkówny, 1926; *Grzeszna miłość* M. Krawicza i Z. Gniazdowskiego, zbanalizowana wersja *Pokolenia Marka Świdry* A. Struga, 1929). W 1930 roku B. Newolin zrealizował pierwszy film dźwiękowy, którym była adaptacja *Moralności pani Dulskiej* G. Zapolskiej.

Do końca następnego dziesięciolecia ekranowy melodramat, powielający schematy fabularne z ten-

cd.

Literacki obraz patriotów zesłanych na Sybir znajdujemy w wybitnych dziełach literatury polskiej: w *Anhellim* Juliusza Słowackiego i w III części *Dziadów* Adama Mickiewicza. W *Dziadach* znajduje się m.in. taki opis transportu więźniów:

„Tymczasem zajeżdżały inne rzędem długim

Kibitki – ich wsadzano jednego po drugim (...)

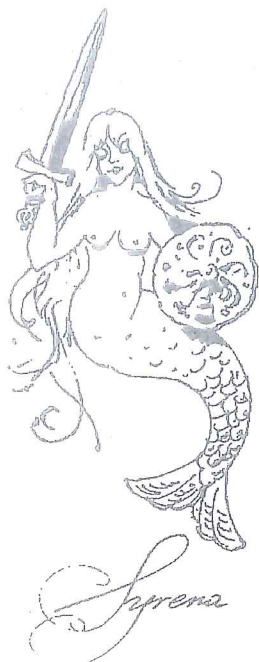
Wywiedli ostatniego; – zdało się, że wzbraniał,

Lecz on biedny iść nie mógł, co chwila się słaniał,

Z wolna schodził ze schodów i ledwie na drugi

Szczebel stąpił, stoczył się i upadł jak długi”.

Syrena (Mitologia polska. Legendy)



Syreny, mit. nimfy morskie przebywające na wyspie Morza Śródziemnego. Czarującym śpiewem zwabiały żeglarzy i naprowadzały na wybrzeże, o które rozбивały się okręty. W mitologii antycznej półkobiety, półptaki.

W Polsce jest legenda o czasach, gdy Warszawa była jeszcze maleńką miejsciną. W Wiśle żył stwór zwany Gryfem, o szlachetnym sercu, który bronił miasta. Popłynąwszy pewnego razu do Bałtyku, zakochał się w Syrenie, córce króla Bałtyku.

cdn.

dencyjnych powieści pozytywistycznych i aktualizujący jednocześnie elementy tradycji romantycznej, nadal odgrywał w Polsce ważną rolę kulturotwórczą. Bardzo ograniczony zasięg miała bowiem walka o film artystyczny, społecznie zaangażowany, prowadzona od 1930 roku przez założycieli Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” (m.in. W. Jakubowską, E. Cękalskiego i J. Toeplitza). Zwiastunem tej nowej tendencji był tylko *Legion ulicy* (1932) A. Forda, ekranowy portret środowiska warszawskich gazeciarzy. Natomiast spory ideowe wywoływały przede wszystkim utwory historyczno-martyrologiczne nawiązujące do rewolucji z 1905 roku (*Na Sybir* H. Szaro, 1930 i *Dziesięciu z Pawiaka* R. Ordyńskiego, 1931) i wojny z bolszewikami (*Gwiazdzysta eskadra* L. Buczkowskiego, 1930), „żywe obrazy historyczne” (*Młody las* J. Lejtesa, opowieść o strajku szkolnym, 1934) i widowiska kostiumowe (*Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* E. Puchalskiego, 1934, *Róża i Barbara Radziwiłłówna* Lejtesa, obydwie z 1936 roku oraz *Pan Twardowski*, 1936 i *Ułan księcia Józefa*, 1937). O awansie kulturowym filmu zdecydowały również swobodne ekranizacje takich utworów literackich jak *Uroda życia* (1930, reż. J. Gardan), *Wiatr od morza* (reż. Czyński, 1930), *Janko Muzykant* (reż. Ordyński, 1930), *Cham* (reż. J. Nowina-Przybylski, 1931), *Dziewczęta z Nowolipek* (1937) i *Granica* (1938) oraz adaptacje popularnych powieści Mniszkówny, Rodziewiczówny i Dołęgi-Mostowicza (*Trędowata*, 1936; *Ordynat Michorowski*, 1937; *Znachor*, 1937; *Profesor Wilczur*, 1938; *Gehenna*, 1938 i *Doktor Murek*, 1939). Charakterystyczny dla „narodowego” melodramatu system fikcji filmowej wywarł nawet duży wpływ na poetykę komedii (*Ułani, ułani, chłopcy malowani* itp.).

„Magia swojskości przesłaniała, być może, nieudolną reżyserię i przestarzałą technikę realizacyjną, osłabiając nieco znaczenie faktu, że polska produkcja filmowa zatrzymała się we wstępnej fazie [...] metamorfozy kinematografu w kino. [...] uwarunkowania produkcji filmowej i okoliczności jej funkcjonowania w Polsce przedwojennej sprawiały, że tak chętnie sięgano po tematy, wątki i fabuły utrwalone wcześniej w rodzimej kulturze. Ona bowiem stanowiła kopalnię sprawdzonych schematów, które producenci filmowi w sposób niemal dosłowny wystawiali na sprzedaż. Kino odgrywało rolę demaskatorską: będąc na swój sposób anachroniczne w stosunku do obowiązujących wtedy standardów przedstawiania filmowego, uwidaczniało zarazem anachronizm polskiego «muzeum wyobraźni»”.

(Alina Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*.
Kraków 1994, s. 31–32.)

W czasie II wojny światowej na ziemiach okupowanych istniały konspiracyjne komórki filmowe. Na Zachodzie działały przy agendach rządu emigracyjnego nieliczne ośrodki produkcyjne. Od 1943 roku w Związku Radzieckim w składzie I Dywizji Piechoty im. T. Kościuszki znajdowała się „Czołówka”, przemianowana później na Wytwórnę Filmową Wojska Polskiego, która w styczniu 1945 roku otworzyła swoją siedzibę w wyzwolonej Łodzi i pod patronatem Polskiej Partii Robotniczej zaczęła od podstaw budowę przemysłu filmowego. Mimo protestów opozycji, istniejącej w kraju jeszcze przez kilka lat po wyzwoleniu, rząd kinematografii nie uspołecznił, ale ją upaństwowił i dokładnie określił warunki jej działania. Od tej pory film nie miał już zaspokajać potrzeb szerokiej widowni, lecz miał kształtować je zgodnie z programem partii, która po zmianie nazwy (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza) określała siebie jako „przewodnią siłę narodu”.

Do połowy 1949 roku władze akceptowały wielopoziomowość kultury narodowej, ale przygotowywały się do jej pełnej homogenizacji, dokładnie

cd.

Razem odtąd mieszkali w Wiśle pod Warszawą. Gryf zginął, broniąc miasta przed Szwedami. Jego miejsce zajęła Syrena. Przez pamięć dla ukochanego Gryfa, Syrena postanowiła pozostać w mieście i bronić go nadal Gryfowym mieczem. Została odtąd symbolem miasta. W herbie Warszawy syrena jest pół kobietą, pół rybą, w ręce trzyma wzniesiony miecz. Jest również związana z legendą o mitycznych założycielach grodu: Warsie i Sawie.

Szczecin (*Miasta polskie*)

Jeden z najstarszych ośrodków rybackich i portowych. Został silnie zniszczony w czasie II wojny światowej. Po odbudowie stał się pięknym miastem i poważnym ośrodkiem naukowo-kulturalnym. W zabytkowym centrum szczególnie interesujący jest zamek książąt pomorskich z XV–XVI wieku. W sierpniu 1980 Stocznia Szczecińska stała się ośrodkiem ruchu strajkowego, a następnie miejscem podpisania porozumienia z władzami.

kontrolując poczynania filmowców. Kilka obrazów ekranowych nie uzyskało prawa do dystrybucji. Wielokrotnych przeróbek musieli dokonać twórcy *Zakazanych piosenek* (1946, reż. L. Buczkowski), filmu przypominającego antyniemieckie „przeboje” i odtwarzającego atmosferę panującą w okupowanej stolicy, *Ostatniego etapu* (1948, reż. W. Jakubowska), ilustrującego martyrologię podbitych narodów w obozie oświęcimskim i *Robinsona warszawskiego* (1949, reż. J. Zarzycki), eposu o wyzwoleniu stolicy przez wojsko radzieckie, który wszedł na ekrany kin na początku następnego dziesięciolecia pod tytułem *Miasto nieujarzmione*. Łagodniej traktowano tylko filmy przedstawiające zwycięską walkę komunistów z „przeżytkami starożytności”, czyli przedwojennego świata (np. *Jasne łany* E. Cękalskiego, 1947).

Zjazd Filmowy w Wiśle (17–20 listopada 1949 r.) położył kres wszelkiej wolności twórczej, bowiem sztukę podporządkowano wtedy normatywnej poetyce realizmu socjalistycznego, wzorowanej na sowieckim modelu propagandy. Hasło „film społecznie użyteczny”, podobnie jak pojęcia „demokracja” i „realizm”, nabrały złowieszczonego znaczenia. Kino stało się narzędziem walki politycznej i zaczęło wyrażać myśl utopijną rozmijającą się z prawdą o przeszłości i teraźniejszości. Jednoznaczna ideologiczna wykładnia dawnych i najnowszych dziejów narodu polskiego oraz etosu pracy robotnika prezentowały tzw. filmy produkcyjne (*Dwie brygady*, obraz nakręcony przez studentów, 1950; *Niedaleko Warszawy* M. Kaniewskiej, 1954; *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* J. Kawalerowicza, 1954), widowiska historyczne (*Młodość Chopina* Forda, 1951; *Żołnierz zwycięstwa* Jakubowskiej, 1953), a nawet utwory rozrywkowe (komedie – *Przygoda na Mariensztacie* Buczkowskiego, 1953; *Sprawa do załatwienia* J. Rybkowskiego i J. Fethke, 1953; dramaty sen-

sacyjne – *Pościg* S. Urbanowicza, 1954 i sportowe – *Zaczarowany rower* S. Sternfelda, 1955).

„Żeby coś takiego stało się możliwe, trzeba było wcześniej unieważnić istniejące przyzwyczajenia komunikacyjne. Aleksander Wat, w znakomitym studium napisanym jeszcze na początku lat 60. zauważył, że najważniejszym wynalazkiem Stalina było odmienienie języka, przeniesienie go poza kategorie prawdy i fałszu, tak iż wszelkie słowa straciły sens. [...] Ten właśnie język stalinowskiej propagandy George Orwell określił mianem «nowomowy» (*newspeak*); i język ów można traktować jako podstawę sztuki socrealistycznej.”

(Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*. Kraków 1992, s. 96.)

Socrealistyczny model agitacji uniemożliwiał prowadzenie jakiegokolwiek poważnej dyskusji na temat polskich mitów, natomiast pogłębiał tradycyjne narodowe kompleksy, a dzięki zafałszowaniu niedawnej historii, tworzył nowe, które znalazły się w centrum uwagi twórców tzw. polskiej szkoły filmowej. Szkoła powstała w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, gdy działacze partyjni, którzy wcześniej narzucili artystom „oficjalną” poetykę, potępili „komenderowanie sztuką”, co rozbudziło – na krótko – powszechną nadzieję na zreformowanie systemu politycznego i poszerzenie zasięgu swobód obywatelskich. Świadectwem zachodzących zmian były debiutanckie filmy Andrzeja Wajdy i Andrzeja Munka (*Pokolenie*, 1955 i *Człowiek na torze*, 1957). Wajda przedstawił wojenne doświadczenia polskiej młodzieży ulegającej fascynacji ideologią komunistyczną, ale pogłębił jej portret psychologiczny i wykorzystał zakazane dotąd ekspresyjne i techniczne środki wyrazu (m.in. fo-

Szczerbiec (Mitologia polska. Symbole)

Miecz koronacyjny królów polskich przechowywany na Wawelu. Pierwszy raz użyty został przez Władysława Łokietka, w którego posiadanie trafił prawdopodobnie jako pamiątka rodzinna. Tradycja związała ten typowy romański miecz celebracyjny z Bolesławem Chrobrym, który wyszczerbić go miał na Złotej Bramie kijowskiej (stąd pochodzi nazwa).

Szklane domy (Mitologia polska. Symbole)

Nowoczesne i higieniczne istnieją tylko w marzeniach o idealnej Polsce. W powieści Stefana Żeromskiego *Przedwiośnie* pojawiają się one jako symbol utopijnego obrazu ojczyzny, zrodzonego z marzeń i tęsknot ojca głównego bohatera.

Tę wyidealizowaną wizję kraju kontrastuje autor z ponurą rzeczywistością, której świadkiem staje się powracający do Polski młody Cezary Baryka.

Przenośnie – po prostu utopia, złudzenie.

Śpiący rycerze (Mitologia polska. Legendy)

Legendę „O śpiących rycerzach w Tatrach” opowiedział Janowi Kasprowiczowi – znakomitemu twórcy okresu Młodej Polski – stary góral. Jest to historia o chłopcu, który przed wiekami zabłąkał się w górach. Dotarł do doliny, a tam – jako że w wysokich górach jest piękne echo – zaczął krzyczeć. Echo oczywiście odpowiedziało mu.

cdn.

tografię z perspektywy żabiej i pełną panoramę). Natomiast Munk zastosował kunsztowną dramaturgię, polegającą na zestawieniu sprzecznych relacji i opinii kilku osób na temat etosu pracy starego maszyny i podważył podstawowy wyznacznik poetyki socrealizmu, jakim była wszechwiedza bohatera komunisty.

Obydwaj twórcy stali się czołowymi przedstawicielami szkoły i traktowali realizację filmów jako sposób na odreagowywanie kompleksów – związanych z klęską wrześniową 1939 roku, działalnością partyzancką niekomunistycznej Armii Krajowej w czasie okupacji i tragedią Powstania Warszawskiego – przeżywanym głęboko przez pokolenie ich ojców. Wajda czerpał inspiracje z najnowszej literatury i nie stronił od realizmu, ale był namiętnym wizjonerem (*Kanał*, 1956; *Popiół i diament*, 1958 i *Lotna*, 1959). Nawiązywał do tradycji polskiego romantyzmu i neoromantyzmu („kordianowski” typ postaci, taniec polonez pełniący rolę motywu błędnego koła i symbolika białego konia)



Popiół i diament (reż. A. Wajda)

i przedstawiał na ekranie „krajobraz śmierci” symbolizujący los zniewalanego wielokrotnie narodu. Natomiast Munk łączył zwykle tonację tragiczną z konwencją komediową i ośmieszał historyczne i współczesne wzory osobowe Polaków (*Eroica*, 1957; *Zezowate szczęście*, 1959).

W procesie demitologizacji aktywny udział mieli również twórcy filmów reprezentujących nurt plebejski szkoły (m.in. Stanisław Różewicz – *Trzy kobiety*, 1956 i *Świadectwo urodzenia*, 1961; Kazimierz Kutz – *Krzyż Walecznych*, 1958, *Nikt nie woła*, 1960 i *Ludzie z pociągu*, 1961; Witold Lesiewicz – *Rok pierwszy*, 1960 i *Kwiecień*, 1961) i nurt egzystencjalny (do którego można zaliczyć adaptacje powieści J. Iwaszkiewicza, M. Hłaski, S. Dygata i Z. Uniłowskiego dokonane przez Kawalerowicza – *Pociąg*, 1959 i *Matka Joanna od Aniołów*, 1960 oraz Wojciecha Hasa – *Pętla*, 1957; *Pożegnania*, 1958 i *Wspólny pokój*, 1959). Ta formacja artystyczna dała również początek polskiemu kinu autorskiemu. Tadeusz Konwicki, pisarz „chory na romantyzm” i rozczarowany powojenną rzeczywistością, z powodzeniem wchodził w rolę autora kameralnych dramatów ekranowych łączących w nowatorski sposób współczesne zdarzenia z refleksją o wojnie. (*Ostatni dzień lata*, 1958 i *Zaduszki*, 1961).

Twórcy polskiej szkoły wypracowali skomplikowane strategie „niedomówień” i „migotania znaczeń”, które uatrakcyjniały komunikację filmową i stanowiły mocny oręż chroniący utwory ekranowe przed ingerencją cenzorów. W czasie politycznej odwilży władze państwowe nie zrezygnowały bowiem z nadzorowania procesu twórczego. *Zagubione uczucia* (1957) Zarzyckiego nie pojawiły się na ekranach kin, ponieważ w przygnębiającej tonacji ukazywały budowę Nowej Huty. Marek Hłasko nie zgodził się na umieszczenie swojego nazwiska w czołówce filmu *Baza ludzi umarłych* (1958, reż. Czesław Petelski), który znacznie znie-

cd.

Nagle otworzyła się wielka pieczara i wyszedł z niej rycerz olbrzymi w zbroi ze skrzydłami u ramion i z mieczem. Opowiedział chłopcu o całym wojsku ukrytym w tej grocie. Powiedział, że chłopiec zbudzi ich może tylko wtedy, kiedy wszyscy ludzie staną się dobrzy. Nie był to jeszcze czas, więc pieczara zamknęła się i zniknęła. Chłopiec wrócił do domu. Dorósł, poszedł do szkół, a potem ruszył w świat głosić o rycerzach uśpionych gdzieś wśród tatrzańskich szczytów oraz pomagać ludziom. I dopiero wtedy, kiedy wszyscy ludzie wezmą sobie do serca jego nauki przekazywane z pokolenia na pokolenie, znajdzie się znowu kolejny chłopiec, który odszuka ową jaskinię i spełni się proroctwo o śpiących rycerzach, którzy zbudzą się, by dobrych ludzi uwolnić od zła.

Tańce polskie. (*Tańce polskie*)

Chodzony. Taniec ludowy, podobny do poloneza, dostojny, w tempie powolnym i takcie trójdzielnym.

Kujawiak. Taniec ludowy, cechuje się liryczną melodią i rytmem mazura, ale w wolniejszym tempie; nazwa pochodzi od Kujaw – regionu Polski.

Kurdesz. Taniec ludowy, a także wesoła pieśń biesiadna, popularna zwłaszcza w XVIII w.

Mazur. Zob. hasło.

Mazurek. Zob. hasło.

Oberek. Taniec ludowy o bardzo żywym tempie w takcie trzy czwarte. Popularny w całej Polsce.

Polka. Taniec czeski, popularny w Polsce zwłaszcza w środowisku miejskim.

Polonez. Zob. hasło.

Zbójnicki. Taniec ludowy, góralski, wykonywany przez mężczyzn zwykle zbiorowo, z figurami i przyśpiewkami.

kształcał wymowę jego powieści. Dopiero po 25 latach, w 1983 roku, odbyła się premiera adaptacji, innej jego książki, *Ósmego dnia tygodnia* (1958, reż. A. Ford). Roman Polański opuścił kraj natychmiast po ukończeniu *Noża w wodzie* (1961),



Nóż w wodzie (reż. Roman Polański)

ekranowej opowieści o trójce miłosnym stanowiącym podłoże konfliktu ideologicznego między przedstawicielem starszego pokolenia Polaków a reprezentantem bananowej młodzieży. Jednak dzięki szkole kino po raz pierwszy osiągnęło w kraju najwyższą rangę kulturową, ożywiło dyskusję na temat istoty polskości, zapoczątkowało modę na „gwałtowną stylistykę”, ukryty symbolizm, „napomknienia” kulturowe i historiozoficzne prowokacje oraz odniosło znaczące sukcesy za granicą.

„Postacie z tych filmów prezentują bohaterstwo daremne, bez znaczących skutków dla świata i siebie. [...] Skąd pojawiło się w społeczeństwie przekonanie o bohaterstwie narodowym? Z autentycznego działania – powiada Wajda, z urojenia – podpowiada Munk.”

(Janusz Urbaniak, *Polska szkoła filmowa – próba interpretacji warstwy literackiej*. W: *Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja*. Red. J. Trzynadłowski.

Wrocław 1976, s. 26 i 28.)

„Dominuje, rzecz jasna, symbolika romantyczna w najszerszym rozumieniu tego słowa (narodowa, powstańcza, konspiracyjna, eschatologiczna), posługująca się cytatem, analogią, reminiscencją. [...] Retoryka symboli... ujawnia ścieranie się różnorodnych racji i idei, nasyca każde z dzieł ogromnym ładunkiem dramatyizmu, angażuje i wciąga widza w krąg problematyki utworów i nie sugeruje żadnej wyraźnej odpowiedzi, nadaje każdemu z nich status «dzieła otwartego».”

(Ryszard Waksmund, *Symbolika w utworach szkoły polskiej*. Tamże, s. 62–63.)

Swoboda, z jaką twórcy szkoły traktowali polską historię i współczesność, poważnie zaniepokoiła władze państwowe. Dał temu wyraz Władysław Gomułka, I sekretarz PZPR, już w 1959 roku, gdy na zjeździe partii dokonał ostrej krytyki rodzimego kina i zarysował program przyszłej polityki kulturalnej. Istotną nowością w jego wypowiedzi było dopuszczenie możliwości uprawiania „twórczości artystycznej odpowiadającej [...] potrzebie rozrywki kulturalnej, odprężenia”. Taki pogląd przedstawili również autorzy *Uchwały Sekretariatu KC w sprawie kinematografii* z czerwca 1960 roku (opublikowano ją dopiero w 1994 roku) i zdecydował on o kierunku reformy przemysłu filmowego.

Konkretyzacja myśli wyrażonej przez polityków przybrała różne formy, ale ożywcze wiatry w polskim kinie fabularnym wywołała tylko seria „supergigantów”. Ford zyskał przychylność władz, ponieważ dokonana przez niego adaptacja *Krzyżaków* (1960) H. Sienkiewicza przeciwstawiała się ideowej wymowie filmów szkoły, eksponując tonację charakterystyczną dla retoryki nacjonalistycznej. Wysoki poziom artystyczny osiągnęły ekranizacje powieści J. Potockiego i B. Prusa, zrealizowane przez Hasa (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, 1964 i *Lalka*, 1968). Prestiżowym wzorem rodzimej od-

Tańce (*Tańce polskie*)

Stanowiły ulubioną zabawę wszystkich warstw społecznych. „Tańcowali ot tak sobie dla uciechy jednej albo dla wyprostowania nóg” pisze w *Chłopach* W. Reymont. Tańczono zarówno w karczmach, kamienicach, dworach i pałacach. Najpopularniejszym tańcem w Polsce był polonez nazywany też „chodzonym” (jest także grany w *Chłopach*). Polonez charakteryzował się licznymi ukłonami par, posuwistościami kroków, rozchodzeniem i schodzeniem się tańczących. Klasyczny pański polonez ukształtował się na przełomie XVI i XVII w.

Poloneza czas zacząć.

– Podkomorzy rusza

I z lekka zarzuciwszy wyloty kontusza,

I wąsa podkręcając, podał rękę Zosi,

I skłoniwszy się grzecznie, w pierwszą parę prosi.

cdn.

cd.

Za Podkomorzym szeregiem w pary się gromadzi;

Dano hasło, zaczęto tańiec – on prowadzi.

[...]

Brzmią zewsząd okrzyki:

Ach, to może ostatni! patrzcie, patrzcie, młodzi,

Może ostatni, co tak poloneza wodzi!"

I szły pary po parach hucznie i wesoło,

Rozkręcało się, znowu skręcało się koło,

Jak wąż olbrzymi, w tysiąc łamiący się zwojów;

Mieni się cętkowata, różna barwa strojów

Damskich, pańskich, żołnierskich, jak łuska błyszcząca,

Wyłoccona promieńmi zachodniego słońca

I odbita o ciemne mury wezgłowia.

Wre tańiec, brzmi muzyka, oklaski i zdrowia!

(A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*: księga XII: *Kochajmy się*)

W XVII w. popularna była galarda (tańiec pochodzenia włoskiego) oraz rodzimy krakowiak i „goniony”, który stał się prototypem mazura.

cdn.

miany tego gatunku była ekranowa wersja *Faraona* (1965) Kawalerowicza. Po premierze *Popiołów* (1965), które były świadomą intelektualną i estetyczną prowokacją Wajdy (ukazywały tragizm wolnościowych aspiracji Polaków w czasie wojen napoleońskich i mieściły się w poetyce szkoły), rozpętała się na łamach prasy ogólnonarodowa dyskusja. Przez 3 lata trwał proces zawłaszczania filmu przez ideologów próbujących wyciągnąć z tego wydarzenia rozmaite korzyści propagandowe. Adaptacja pełnej goryczy powieści Żeromskiego stała się ofiarą kontekstu politycznego. W zupełnie innej temperaturze emocjonalnej toczyły się spory o *Pana Wołodyjowskiego* (1968) Jerzego Hoffmana, ponieważ sienkiewiczowska wizja narodowych dziejów, służąca „pokrzepieniu serc”, nie kontynuowała „masochizmu narodowego szkoły polskiej” i nie była zbyt polemiczna w stosunku do „oficjalnej” wersji historii.



Pan Wołodyjowski (reż. Jerzy Hoffman)

Najbardziej spektakularnym pod względem ideologicznym efektem reformy były jednak filmy wyrażające tęsknotę polityków za legendami, które legitymizowałyby w kraju „władzę ludową”. Jako pozytywne przykłady obrazów wojennych spełniających „właściwe funkcje ideowo-wycho-

wawcze” dyspozycyjni recenzenci przywoływali najczęściej *Barwy walki* (1965), *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni* (1969) Jerzego Passendorfera, utwory „przemycające” w poczet bohaterów narodowych przedstawicieli tzw. ludowej partyzantki z czasów wojny (nacjonalistycznie zorientowanych komunistów). Bardzo dużą popularnością wśród widzów cieszyły się telewizyjne odmiany tego „gatunku”, seriale *Czterej pancerni i pies* (rozpowszechniane w kinach w 1968 roku) K. Nałęczkiego i *Stawka większa niż życie* (dystrybucja kinowa w 1969 roku) A. Konica i J. Morgensterna, sławiące wojenną przyjaźń między Polakami i Rosjanami oraz sukcesy polskiego agenta działającego w wojsku hitlerowskim.

Działania cenzury spowodowały, że w kinie popularnym dominowały tematy zastępcze. Powstało wtedy kilkadziesiąt nudnych i nie wywołujących śmiechu komedii oraz kilkanaście filmów kryminalnych przedstawiających milicjantów wspierających działania wychowawcze partii. Władza ponownie zdobyła monopol na kształtowanie świadomości społeczeństwa i to spowodowało zmierzch szkoły (zamykają ją obrazy Hasa – *Jak być kochanką*, 1962 i *Szyfry*, 1966 oraz *Salto* Konwickiego, 1965), przyspieszyło wyjazd za granicę Jerzego Skolimowskiego, twórcy nowej stylistyki i bohatera nie akceptującego aktualnych norm społecznych (*Rysopis*, 1964; *Walkower*, 1965; *Bariera*, 1966 i *Ręce do góry*, 1967 – premiera 1981), a w 1968 roku zaowocowało antysemitką kampanią, w wyniku której opuścił kraj A. Ford, jeden z najbardziej dyspozycyjnych realizatorów filmowych w dziejach powojennej polskiej kinematografii.

cd.

W XVIII wieku na polskich balach i zabawach tańczy się również menueta, kadryla i gawota (tańce francuskie). Polacy lubili także tańce kozackie, cygańskie i wojskowe. Polska słynęła z tańców, będących towarzyską zabawą (polegały np. na tym, że tancerz wystawiał partnerkę na środek sali i tańczył wokół niej, robiąc śmieszne miny; partnerka musiała być poważna i stać nieruchomo). Tańce były elementem niemal każdej uroczystości. Tańczono podczas chrzcin, wesel, zapustów. Umiłowanie tańca w warstwie szlacheckiej, a z czasem wśród mieszczaństwa, objawiło się popularnością balów. Dziś zabawy z tańcami towarzyszą uroczystościom rodzinnym, takim jak wesela. Tańczy się także podczas balów karnawałowych.

„[...] coraz więcej do powiedzenia na temat sztuki filmowej mieli przedstawiciele Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego oraz Zarządu Głównego ZBoWiD [Związku Bojowników o Wolność i Demokrację], występujący od pewnego czasu nie tylko w roli jej programodawców, ale i cenzorów. Formułując krytyczne opinie na temat większości wyprodukowanych dotąd filmów podejmujących problematykę wojenną i okupacyjną, coraz donośniej upominali się o obrazy zrealizowane w «duchu zwycięstwa», a nie «martyrologii i antyheroizmu». Żądano filmów kreujących nowych bohaterów pozbawionych kompleksów i «okupacyjnego garbu» oraz propagujących wzory rzeczywiście «godne podziwu i naśladownictwa». W wypowiedziach na temat oczekiwanej polityki programowej wobec kinematografii coraz mocniej akcentowano też konieczność wydobywania z historii wartości narodowych oraz «potrzebę patriotycznego wychowania przez film». Podkreślano przy tym, że chodzi o «patriotyzm optymistyczny, twórczy, ten ze znacznie większym dodatkiem czerwieni» aniżeli zaprezentowany w filmach «szkoły polskiej»”.

(Ewa Gębicka, „*Obcinanie kantów*”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych.

W: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*. Red. T. Miczka i A. Madej. Katowice 1994, s. 53–54.)

Tarnowskie Góry (*Miasta polskie*)

Miasto leżące w centralnej części woj. śląskiego. Ze względu na eksploatowane tu od średniowiecza złoża srebra miasto zaliczane jest do najstarszych ośrodków górniczych w środkowej Europie.

cdn.

Przełom polityczny, spowodowany przez wydarzenia z 1968 i 1970 roku (krwawo stłumiony strajk stoczniowców gdańskich), długo jeszcze nie mógł stać się tematem filmowym, ale przyniósł duże ożywienie w kinematografii na przełomie obydwo dziesięcioleci. Na początku „epoki Gierka” przede wszystkim nastąpił renesans kina autorskiego. Kazimierz Kutz w balladowej dylogii – *Sól ziemi czarnej* (1969) i *Perła w koronie* (1971) pokazał



Sól ziemi czarnej
(reż. Kazimierz Kutz)



Perła w koronie
(reż. Kazimierz Kutz)

etos pracy Górnolazaków, oparty na patriotyzmie i uświęceniu rodzinnych rytuałów. Aktywnie włączył się w centralny nurt dyskusji o polskości A. Wajda swoimi kunsztownie i nowatorsko zrealizowanymi dziełami: autotematycznym filmem *Wszystko na sprzedaż* (1969) i aktualnymi odczytaniem literackich utworów J. Iwaszkiewicza, T. Borowskiego, S. Wyspiańskiego i W. Reymonta. (*Brzezina*, 1970; *Krajobraz po bitwie*, 1970, na temat polskich kompleksów narodowych; *Wesele*, 1972 i *Ziemia obiecana*, 1974). Oryginalną, nawet w skali światowej, propozycję „filmu w pierwszej osobie” przedstawił Konwicki (*Jak daleko stąd, jak blisko*, 1971). Niezwykłą wizję tradycji żydowskiej i zagładę jej świata ukazał Has w ekranowej wersji prozy Brunona Schulza (*Sanatorium pod klepsydrą*, 1973). Z pewną swobodą interpretacyjną zrealizowali adaptacje klasyki literackiej J. Rybkowski (*Chłopi*, 1973), W. Ślesicki (*W pustyni i w puszczy*, 1973), J. Majewski (*Zazdrość i medycyna*, 1973), J. Hoffman (*Potop*, 1974), W. Borowczyk (*Dzieje grzechu*, 1974) i J. Antczak (*Noce i dnie*, 1975).

Pojawił się również nurt tzw. młodej kultury, który wysuwał postulat „mówienia wprost” o rzeczywistości, w której się żyje. Reprezentowali go m.in. Marek Piwowski, twórca groteskowego *Rejsu* (1970), Grzegorz Królikiewicz (*Na wylot*, 1972), Andrzej Żuławski (*Trzecia część nocy*, 1971) i Antoni Krauze (*Palec Boży*, 1973). Jego najwybitniejszymi przedstawicielami byli Krzysztof Zanussi i Krzysztof Kieślowski. Pierwszy naśladował swobodną konstrukcję eseju literackiego i ukazywał na ekranie dramaty polskiej inteligencji (*Struktura kryształu*, 1969; *Życie rodzinne*, 1971; *Za ścianą*, 1971; *Iluminacja*, 1973 i *Bilans kwartalny*, 1974), drugi zrealizował dla telewizji, w połowie dekady obraz zatytułowany *Personel*, w którym za pomocą metody dokumentalnej i z wyraźną intencją mo-

cd.

Dziś zabytkowa kopalnia rud srebra i ołowiu, a szczególnie Sztolnia Czarnego Pstrąga, przyciąga turystów. Tradycje górnicze są tu nadal żywe: od 1957 roku odbywają się w Tarnowskich Górach „Dni Gwarków” upamiętniające „zabawy i komedye” organizowane od końca XVI wieku przy okazji jarmarków. Ulicami miasta kroczy wówczas wielobarwny pochód gwarków (górników), postaci historycznych i legendarnych związanych z historią miasta. Jest tu więc m.in. Jan III Sobieski i jego ukochana Marysieńka, którą wyruszający pod Wiedeń król pożegnał właśnie w tym miejscu. Nie brak oczywiście Skarbnika i chłopa Rybki, który – jak głosi legenda – pierwszy znalazł bryłkę czystego srebra.

cdn.

cd.

„Dniom Gwarków” towarzyszy wiele imprez prezentujących kulturę i tradycje miasta. Turyści chętnie zaglądają do restauracji „Sedlaczek”, w której ponoć zatrzymał się Jan III Sobieski.

Toruń (*Miasta polskie*)

Miasto leży na styku dwóch krain geograficznych: Kujaw i Pomorza. Historia Torunia łączy się z historią Zakonu Krzyżackiego – dlatego od wieków współistnieją tu elementy kultury polskiej i niemieckiej. W Toruniu urodził się i działał Mikołaj Kopernik. Stąd pochodził też m.in. S.B. Linde – twórca *Słownika języka polskiego*, najwybitniejszego dzieła leksykograficznego XIX wieku.

cdn.

ralistyczną scharakteryzował pierwsze wybory moralne młodego człowieka zaczynającego pracę w operowej pracowni krawieckiej.

W 1976 roku odbyły się premiery *Człowieka z marmuru* Wajdy (filmu ukazującego mechanizmy politycznej manipulacji, jakie stosowała partia wobec zwykłych ludzi), *Barw ochronnych* Zanussiego (będących analizą procesu demoralizacji, jakiej ulegali polscy intelektualisci) i *Spokoju* Kieślowskiego (ekranowego portretu zbiorowego robotników wyzyskiwanych przez skorumpowanych urzędników państwowych). Te obrazy zapoczątkowały nurt nazwany przez reżysera Janusza Kijowskiego kinem moralnego niepokoju. Młodzi reżyserzy obnażali w swoich filmach pozornie kultury socjalistycznej, opartej na zakłamaniu, demagogii i karierowiczostwie, unikali ozdobników i nowatorskich rozwiązań formalnych, odrzucili symbolizm, a w rezultacie wypracowali wiele skrajnych formuł realizmu opisowego. Za największe osiągnięcia tego nurtu uważa się następujące filmy Wajdy (*Bez znieczulenia*, 1978 i *Dyrygenta*, 1979), Zanussiego (*Constans* i *Kontrakt*, 1980) i Kieślowskiego (*Bliznę*, 1976 i *Amatora*, 1979) oraz pierwsze utwory ekranowe Agnieszki Holland (*Aktorów prowincjonalnych*, 1979 i *Gorączkę*, 1980), Feliksa Falka (*Wodzireja*, 1977, *Szanse*, 1979 i *Indeks*, 1977, premiera 1981), J. Kijowskiego (*Kung-fu*, 1979), Piotra Andrejewa (*Klincz*, 1979), Barbary Sass (*Bez miłości*, 1980), Tomasza Zygadły (*Rebus*, 1977 i *Ćmę*, 1980) i Janusza Zaorskiego (*Pokój z widokiem na morze*, 1977 i *Dziecinne pytania*, 1981). Bardziej kreacyjne odmiany tej demaskatorskiej poetyki stworzyli Wojciech Marczewski (*Zmory*, 1979 i *Dreszcze*, 1981), G. Kłólikiewicz (*Tańczący jastrząb*, 1977), Piotr Szulkin (*Golem*, 1979 i *Wojna światów – następne stulecie*, 1981) i Filip Bajon (*Wizja lokalna 1901*, 1980 i *Limuzyna Daimler-Benz*, 1981). Symbolicznym zamknię-

ciem tej tendencji artystycznej była premiera *Człowieka z żelaza* Wajdy (1981), ekranowego plakatu politycznego ukazującego narodziny „Solidarności” i zapowiadającego ponurą przyszłość kraju.

Rzeczywisty koniec szkoły moralnego niepokoju nastąpił 13 grudnia 1981 roku, gdy generał W. Jaruzelski ogłosił stan wojenny, który otworzył drogę na ekrany kin tendencyjnym filmom B. Poręby (*Polonia Restituta*), R. Filipskiego (*Zamach stanu*) i J. Hoffmana (*Do krwi ostatniej*), a zamknął ją najodważniejszym dziełem politycznym, *Przesłuchaniu* Ryszarda Bugajskiego (oskarżającemu stalinowskie służby bezpieczeństwa o popełnianie przestępstw i zbrodni na narodzie polskim), *Matce Królów* J. Zaorskiego (wystawiającej krytyczną ocenę polskiej drogi do socjalizmu) i *Niedzielnym igraszkom* Roberta Glińskiego (ukazującym stalinizm z perspektywy dzieci bawiących się na podwórku). Jak łamistrąjk poczuł się wtedy T. Konwicki, ponieważ decyzją władz w tymże czasie odbyła się premiera *Doliny Issy*, adaptacji powieści Czesława Miłosza, zrealizowanej przez niego jeszcze w 1980 roku.

„Mówi się, w kręgu prywatnym oczywiście, że współczesne społeczeństwo polskie jest głęboko zdemoralizowane w jego stosunku do pracy, do mienia społecznego, do instytucji życia publicznego i jest to niewątpliwie prawda. Ale trzeba także powiedzieć, że całkowicie inne postawy obowiązują w gronie rodzinnym i w małych, nieformalnych grupach koleżeńskich i przyjacielskich, że czego innego uczymy nasze dzieci. Powstaje więc pytanie, czy może być zdrowe społeczeństwo pogrążone tak głęboko w osobliwej schizofrenii moralnej i czy zadaniem sztuki nie jest zastanowienie się, co wyparło moralność prawdziwą z terenu moralności publicznej oraz uporczywe optowanie na rzecz jednolitego kodeksu mo-

cd.

Co roku Toruń jest miejscem spotkań najwybitniejszych polskich i zagranicznych operatorów filmowych na Międzynarodowym Festiwalu Camerimage. Słynie ze znakomitych pod względem smaku, ale i wymyślnych kształtów, pierników (zob. Piernik).

Trojak (zagrodnik) (*Tańce polskie*)

Ludowy taniec śląski. Jego nazwa związana jest z liczbą tańczących osób (jeden chłopiec i dwie dziewczyny). Taniec ten składa się z dwóch części – pierwszej wolnej (metrum 3/4), którą cechuje dostojność i posuwiste ruchy i drugiej, która stanowi żywsze powtórzenie melodii części pierwszej (metrum 2/4) i związana jest z licznymi obrotami tańczących osób. Taniec jest związany ze słowami pieśni: „Zasiali górale owies”.

Pani Twardowska (*Mitologia polska. Legendy*)
 Adam Mickiewicz, *Pani Twardowska. Ballada*

Jedzą, piją, lulki palą,
 Tańce, hulanka, swawola;
 Ledwie karczmy nie rozwałą,
 Cha cha, chi chi, hejże, hola!

Twardowski siadł w końcu stoła,
 Podparł się w boki jak basza;
 „Hulaj dusza! hulaj!” – woła,
 Śmieży, tumani, przestrasza.
 [...]

Wtem gdy wódkę pił z kielicha,
 Kielich zaświstał, zazgrzytał;
 Patrzy na dno: „Co u licha?
 Po coś tu, kumie, zawitał?”

Diablik to był w wódce na dnie,
 Istny Niemiec, sztuczka kusa;
 Skłonił się gościom układnie,
 Zdjął kapelusz i dał susa.

Z kielicha aż na podłogę
 Pada, rośnie na dwa łokcie,
 Nos jak haczyk, kurzą nogę,
 I krogulcze ma paznokcie.

„A! Twardowski, witam, bracie!”
 To mówiąc bieży obcesem:
 „Cóż to, czyliż mię nie znacie?
 Jestem Mefistofešem.

„Wszak ze mną na Łysej Górze
 Robił o duszę zapisy;
 Cyrograf na byczej skórze
 Podpisałeś ty, i biesy.

cdn.

ralnego, obowiązującego zawsze i wszystkich”.

Fragment referatu Andrzeja Wajdy pt. *Odpowiedzialność artysty-filmowca wobec polskiej rzeczywistości współczesnej* wygłoszonego w 1980 roku na posiedzeniu Prezydium Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

(Cyt. za Maria Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*.
 Warszawa 1990, s. 172–173.)

Stan wojenny był okresem regresu i zmarnowanych szans polskiego kina, ponieważ radykalnie przerwał jego rozwój i przywrócił oficjalny „prestiż” takim agitatorom jak E. i Cz. Petelscy (*Bołdyn*, 1982; *Kamienne tablice*, 1984 i *Kim jest ten człowiek?* 1985), B. Poręba (*Katastrofa w Gibraltarze*, 1984), M. Waśkowski (*Czas dojrzewania*, 1984) i R. Wionczek (*Godność, Haracz dnia codziennego*, 1984 i *Czas nadziei*, 1986). Reżyserzy filmowi powoli rozstawali się jednak z PRL-em, o czym świadczyły premiery obrazów odsłaniających w drastyczny sposób prawdę o współczesności i bliskiej historii kraju (*Nadzoru* W. Saniewskiego, 1983 – w ograniczonym rozpowszechnianiu od połowy dziesięciolecia i *W zawieszeniu* W. Krzystka, 1986), poważna dyskusja nad *Dantonem* (1982, prod. francusko-polska) Wajdy, utworem przedstawiającym tragizm Wielkiej Rewolucji Francuskiej, ale nawiązującym wyraźnie do niedawnych narodowych doświadczeń, potyczki cenzury z realizatorami adaptacji *Wiernej rzeki* S. Żeromskiego (1983, premiera 1987, reż. T. Chmielewski) i międzynarodowy sukces moralitetu K. Kiesłowskiego (*Dekalog*, 1987–1989). Nostalgiczna perspektywa dominowała w ekranowych wizjach minionych epok i wygasłych na ziemiach polskich kultur przypominanych w *Kronice wypadków miłosnych* przez Wajdę (1985, idealizacja Wileńszczyzny z września 1939 roku) – *Austerii* przez Kawalerowicza (1982, idealizacja żydowskiego świata z tego samego cza-

su) i *Magnacie* przez Bajona (1986, mroczny obraz schyłku niemieckiego rodu książąt pszczyńskich). Z nowej perspektywy ukazali tragiczny los narodu i polskie kompleksy artyści wykraczający zdecydowanie poza tradycyjne poetyki, style i konwencje gatunkowe: Witold Leszczyński (*Siekierzada*, 1985, finezyjny przekład na język filmu wątków z prozy Edwarda Stachury), Marek Koterski (*Życie wewnętrzne*, 1986, groteskowy obraz aktualnego stanu ducha rodzimej inteligencji) i Leszek Wosiewicz (*Kornblumenblau*, 1989, wstrząsający powrót młodego artysty do tematyki obozowej).

Ulubieńcem publiczności stał się Juliusz Machulski, twórca pastiszowych i parodystycznych komedii (*Vabank*, *Seksmisja* – obydwie z 1984 roku, *Vabank II*, czyli *riposta*, 1985 i *Déjà vu*, 1989). O chwiejności reguł, na jakich opierała się wtedy polityka kulturalna, mogą świadczyć niektóre przykłady z kina rozrywkowego, swobodna adaptacja *Pałuby* Irzykowskiego (pod tytułem *Widziadło*, 1983) dokonana przez M. Nowickiego, zapowiadająca narodziny polskiego filmu erotycznego, i kusząca widzów tytułem komedia *Porno* (1989) M. Koterskiego. Przegląd konwencji gatunkowych dominujących w naszej kinematografii w latach osiemdziesiątych przedstawił R. Gliński w postmodernistycznej grotesce zatytułowanej *Łabędzi śpiew* (1989).

Pod koniec dekady z emocjonalną spontanicznością ukazywali rozkład realnego socjalizmu przedstawiciele „pokolenia stanu wojennego”, Maciej Dejczer (*300 mil do nieba*), W. Krzystek (*Ostatni prom*), Magdalena Łazarkiewicz (*Ostatni dzwonek*) i Jacek Skalski (*Chce mi się wyć*, wszystkie filmy z 1989 roku). Polskie kino fabularne niewątpliwie straciło jednak w tym okresie rangę kulturową, którą osiągało w poprzednich dziesięcioleciach i po upadku komunistycznej władzy było najczęściej obiektem krytyki artystów, którzy na

cd.

„Miały słuchać twego rymu;
Ty, jak dwa lata przebiegą,
Miałeś pojechać do Rzymu,
By cię tam porwać jak swego.

„Już i siedem lat uciekło,
Cyrograf nadal nie służy,
Ty czarami dręcząc piekło,
Ani myślisz o podróży.

„Ale zemsta, choć leniwa,
Nagnała cię w nasze sieci;
Ta karczma Rzym się nazywa,
Kładę areszt na waszeci”.

Twardowski ku drzwiom się kwapił
Na takie *dictum acerbum*;
Diabeł za kontusz ułapił:
„A gdzie jest *nobile verbum*?”

Co tu począć? – Kusa rada,
Przyjdzie już nałożyć głowę
Twardowski na koncept wpada
I zadaje trudność nową.

„Patrz w kontrakt, Mefistofilu,
Tam warunki takie stoją:
Po latach tyłu a tyłu,
Gdy przyjdiesz brać duszę moją,

„Będę miał prawo trzy razy
Zaprząć cię do roboty;
A ty najtwardsze rozkazy
Musisz spełnić co do joty.

[...]

„Jeszcze jedno, będzie kwita,
Zaraz pęknie moc czartowska;
Patrzaj, oto jest kobieta,
Moja żoneczka Twardowska.

„Ja na rok u Belzebuba
Przyjmę za ciebie mieszkanie,
Niech przez ten rok moja luba
Z tobą jak z mężem zostanie.

cdn.

cd.

„Przysiąż jej miłość, szacunek
I posłuszeństwo bez granic;
Złamiesz choć jeden warunek,
Już cała ugoda za nic”.

Diabeł do niego pół ucha,
Pół oka zwrócił do samki,
Niby patrzy, niby słucha,
Tymczasem już blisko klamki.

Gdy mu Twardowski dokucza,
Od drzwi, od okien odpycha,
Czmychnąwszy dziurką od klucza,
Dotąd jak czmychał, tak czmy-
cha.

Pan Twardowski (*Mitologia polska. Legendy*)

Legenda o Panu Twardowskim jest jednym z przejawów polskiej demonologii. Mistrz Twardowski to polski szlachcic, podobno uczeń Melanchtona w Wittenberdze oraz krakowskiej Almae Matris, następnie koniuszy króla Zygmunta Augusta. Zaprzedał diabłu swoją duszę za zdolności alchemiczne i magiczne umiejętności, podpisując cyrograf, iż odda ją czartowi w Rzymie.

cdn.

znak protestu przeciw działaniom rządu nie zrealizowali żadnego filmu.

„Koledzy, czy naprawdę musieliście robić te wszystkie filmy?”

Fragment referatu Wojciecha Marczewskiego wygłoszonego w 1990 roku na Zjeździe Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Gdy runęły mury oddzielające Polskę od świata zachodniego kino znalazło się w zupełnie nowej sytuacji. Skończył się niewygodny mecenat państwowy, co oznaczało konieczność poszukiwania nowych podstaw porozumienia reżyserów z widzami. Dla wielu artystów poczucie wolności twórczej miało jednak gorzki smak. Konwicki mógł spełnić swoje marzenie, czyli dokonać na Litwie i w kraju ekranizacji romantycznego dramatu, nazywanego przez historyków literatury „polskim idiomem”, ale premiera *Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza – Lawa* (1989) ujawniła przykrą nie tylko dla niego prawdę, że historia i związana z nią mitologia narodowa, przestały już być dla naszego społeczeństwa pierwszymi nauczycielkami życia. Bez echa przemknęły przez ekrany kin utwory *Wajdy, Korczak* (1990), a zwłaszcza *Pierścionek z orłem w koronie* (1992), będący autopolemicznym nawiązaniem artysty do problematyki i stylu polskiej szkoły filmowej.

Sytuacja, w jakiej znalazła się X Muza po 1989 roku, stała się tematem filmu W. Marczewskiego pt. *Ucieczka z kina „Wolność”* (1990). Twórca publicznie przestrzega swoich kolegów, aby nie wchodzili na nową drogę twórczości za pomocą moralnego kompromisu z własnym sumieniem, ponieważ – co ilustrują perypetie jego ekranowych bohaterów – człowiek zniewolony przez całe do-

tychczasowe życie przez ideologię musi po uzyskaniu wolności pozbyć się „kompleksu cenzora”, w przeciwnym razie będzie uciekał od wolności. Jego diagnoza wydaje się tylko częściowo trafna, bowiem kino musi sprostać jeszcze wielu innym wyzwaniom współczesności.

„Tonacja większości debiutów jest jednak ponura i pozbawiona nadziei; oddaje ona przygnębienie spowodowane brakiem perspektyw, odczuwane przez wchodzące w życie pokolenie. Filmy te, rozgrywające się z reguły na współczesnej polskiej prowincji, przedstawiają świat brzydki, zdegradowany, ogołocony z wartości. [...] Mimo tej ciemnej tonacji, autorzy dopracowują się jednak własnego wyrazu, poszukują własnej postawy i na swój sposób mocują się z owym zdegradowanym światem.

Własnego wyrazu szuka teraz całe polskie kino. Wciąż jest żywe, choć obecnie jego życie nie jest tak intensywne i wszechstronne, jak bywało w epokach poprzednich. Dawna intensywność jest zresztą coraz częściej przywoływana jako punkt odniesienia – w nawiązaniach, cytatach, polemikach, które ze swoją tradycją toczy kino dzisiaj.

(Tadeusz Lubelski, *Film fabularny*. W: *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Film – kinematografia* pod red. E. Zajička. Warszawa 1994, s. 178.)

Niewątpliwie na razie rozmijają się z oczekiwaniami publiczności reżyserzy podejmujący otwarty dialog z kanonicznym modelem polskiego kina. Największe sukcesy w kraju i za granicą odnoszą twórcy realizujący obrazy ekranowe we współpracy z zagranicznymi producentami (np. Holland – *Europa, Europa*, 1990 lub Kieślowski – *Podwójne życie Weroniki*, 1991 i seria *Trzech kolorów*, 1994) i ci, którzy dzięki talentowi umieją sprostać

cd.



Podobnie jak Faust czynił magiczne sztuki za pomocą zwierciadła (lustro), które do tej pory znajduje się w kościele w Węgrowie. Wywołał podobno ducha ukochanej żony króla Zygmunta Augusta – Barbary Radziwiłłówny. Kiedy przyszła pora oddać duszę, okpił czarta w karczmie „Rzym” i uciekł przed piekłem, ale karą stało się zamieszkanie na Księżycu. Tam też, jak chce legenda, razem ze sługą Maćkiem zamienionym w pajaka lub z kogutem przebywa po dziś dzień. Postać utrwalona w balladzie Adama Mickiewicza *Pani Twardowska*.

amerykańskim standardom (np. Władysław Pasikowski – *Kroll*, 1991; *Psy*, 1992 i *Psy 2*, 1994). Powoli własną publiczność zdobywają również debiutanci: Wojciech Nowak (tragikomedia *Śmierć dzieciorka*, 1991), Dorota Kędzierzawska (poetyckie *Diabły, diabły*, 1991), Jerzy Zalewski (apokaliptyczne *Czarne słońca*, 1992), Marcin Ziębiński (postmodernistyczny kolaż nakręcony w koprodukcji z Francją pt. *Kiedy rozum śpi*, 1992) i podejmujący polemikę z Kieślowskim Rafał Wierzyński (*Naprawdę krótki film o miłości, zabijaniu i jeszcze jednym przykazaniu*, 1992).