

Z dala od egocentrycznej metropolii.
Obraz prowincji w filmie

FILM. HISTORIA I KONTEKSTY

Z dala od egocentrycznej metropolii.
Obraz prowincji w filmie

Zbiór studiów pod redakcją
Macieja Kowalskiego i Tomasza Sikorskiego

Szczecin 2023

Rada Wydawnicza

Barbara Braid, Anna Cedro, Urszula Chęcińska, Rafał Klóska
Maciej Kowalewski, Ewa Mazur-Wierzbicka, Jarosław Nadobnik
Grzegorz Wejman, Renata Ziemińska, Magdalena Zioło
Andrzej Skrendo – przewodniczący Rady Wydawniczej
Elżbieta Zarzycka – dyrektor Wydawnictwa Naukowego

Rada Naukowa

dr hab. Kamil Minkner, prof. UO (Opole)
dr hab. Wojciech Otto, prof. UAM (Poznań)
dr hab. Tomasz Sikorski, prof. US (Szczecin)
dr hab. Radosław Skrycki, prof. US (Szczecin)
dr hab. Monika Talarczyk-Gubała (Warszawa)
dr Jamie Zelechowski (Philadelphia)
dr Maciej Kowalski (Szczecin) – sekretarz

Recenzent

dr hab. Piotr Gołdyn, prof. UAM

Redakcja językowa

Michał Warłyha

Korekta

Ewelina Piotrowska

Projekt graficzny

Joanna Dubois-Mosora



Wersja elektroniczna publikacji dostępna na licencji CC BY-SA 4.0
po 12 miesiącach od daty wprowadzenia do obrotu

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2023

DOI 10.18276/978-83-7972-623-3

ISBN 978-83-7972-623-3 (online)

ISBN 978-83-7972-621-9 (print)

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Wydanie I. Ark. wyd. 11,5. Ark. druk. 12,75. Format A5

Spis treści

Wstęp	7
Tomasz Kłys , <i>Wieśniak i Kobieta z miasta: opozycja prowincja – metropolia w amerykańskich filmach Friedricha Wilhelma Murnaua</i>	11
Aleksandra Krajewska , <i>Pośród masywów górskich, lasów i prerii. Filmowy krajobraz Wyoming</i>	37
Anna Śliwińska , „Nie było (...) żadnego podziału na normalne i nienormalne”, czyli czego doświadczyli bohaterowie brytyjskiej Nowej Fali oraz ich literaccy poprzednicy, gdy postanowili wyjechać z miasta.....	57
Maciej Kowalski , „Jak daleko stąd, jak blisko”, czyli szczeciński epizod Juliana Dziedziny	83
Tomasz Sikorski , <i>Ostrowska „republika nadziei”. Nietypowa opowieść o peryferii roku 1918</i>	109
Natasza Korczarowska , <i>Stan zapadzi. Prowincja w polskich filmach fabularnych zrealizowanych po 1989 roku</i>	139
Jamie Zelechowski , <i>Recent Silesian Crime Dramas: Another Look at the “Reclaimed Territories” and Magical Realism in Polish Cinema and Television</i>	173
Noty biograficzne	203

Wstęp

W piątej już edycji projektu pod wspólnym tytułem *Film. Historia i konteksty*, chcielibyśmy się pochylić nad problematyką regionu – prowincji (np. miast, miasteczek, wsi), widzianą przez pryzmat sztuki filmowej.

Prowincja była jednym z głównych motywów omawianych w antropologii kulturowej (społecznej) i krytyce kultury od momentu formowania się społeczeństw. Wyrażało się to, choćby w micie o Saturnie, egzemplifikacji złotego wieku, idyllicznego momentu dziejowego, przed strąceniem w przepaść, a więc wynalezieniem ognia przez Prometeusza. Jeden z efektów tych wyobrażeń często pojawia się jako wątek badań poświęconych literaturze pięknej, a więc opozycja miasto – wieś (metropolia – prowincja). Antyteza ta miała swoje korzenie już w starożytności, jednak rozwinęła się dopiero w średniowieczu i wczesnej nowożytności. Szczególnie w dobie romantyzmu i sentymentów romantycznych na przełomie XIX i XX wieku widziano w mieście symbol atomizacji, postępu technologicznego, zepsucia oraz rozmywania się więzi międzyludzkich. Z kolei prowincji przypisywano zupełnie inne wartości. Wieś postrzegano jako uosobienie czystości, życia zgodnego z naturą, silnych relacji międzyludzkich. Dostrzegali to także przedstawiciele nurtów twórczych – egzystencjaliści czy parnasiści.

Szczególnie interesującym zjawiskiem było „przenikanie” prowincji do podmiotowej, rozwijającej się kultury masowej, nie tylko poprzez agitację ideologiczną, ale także technikę. Jednym z narzędzi, które na to pozwoliły był kinematograf. W jaki sposób wynalazek Prószyńskiego zaczął gościć w życiu codziennym społeczeństwa „oddalonego od wielkiego świata”?

Wiemy na przykład, że niektóre środowiska, nie bez słuszności, nawoływały do tego, by chronić młodzież przed uzależniającym wpływem nowego medium. Jak wykorzystywano topos wsi do propagowania określonych programów polityczno-społecznych, ale też mówienia o jej problemach? Jak interpretowano postacie historyczne i współcześnie żyjące, z kart literatury i spoza niej chcąc wprowadzać je – poprzez scenariusz i kliszę filmową – na duży ekran? Jakie stawiano sobie przy tym cele artystyczne – zarówno w dokumencie, jak i dziele fabularnym?

Jeśli mowa o prowincji w świecie kina, nie sposób nie poruszać również aktywności filmowej, produkcyjnej, teoretycznej właśnie na szczeblu lokalnym lub regionalnym. To pole dla mikrohistorii, przyjrzenia się inicjatywom, projektom, osobom, które miały (i mają) ograniczony zasięg oddziaływania, lecz portretują też pewien określony wymiar małych ojczyzn. Tutaj znajdzie się miejsce, także dla studiów z obszaru biografistyki. Ludzie związani z kinem (scenarzyści, reżyserzy itd.), a wywodzący się i patrzący na rzeczywistość z dala od wielkich miast, postrzegali bez wątpienia pewne problemy, na przykład egzystencjalne, z innej perspektywy.

W tomie piątym naszej serii zebraliśmy niezwykle interesujące artykuły, autorstwa znawców problematyki, historyków filmu oraz filmoznawców. Większość z opublikowanych tutaj tekstów poświęcona została rozwinięciu tematyki związanej z aksjologicznym konfliktem między metropolią, a obszarem znajdującym się z dala od jej centrum. Dotyczy to przede wszystkim zachowań, ale również rozumienia i doświadczania rzeczywistości – czyli aspektu ontologicznego. Jest to szerokie pole także do eksperymentowania z gatunkami filmowymi, na przykład łączenia wydarzeń historycznych ze zjawiskami nadprzyrodzonymi, jak również modnymi dzisiaj elementami kryminalnymi. Ta opozycja jest również chętnie wykorzystywana jako pretekst do ukazywania różnego rodzaju patologii, tematów tabuizowanych, czy mentalności społecznej i rozmaitych jej środowiskowych degeneracji.

Tomasz Kłys pochylił się ponownie nad charakterystyczną dla swojej twórczości tematyką – analizą obrazów Friedricha Wilhelma Murnaua z amerykańskiego etapu jego twórczości, skupiając się na dwóch wybranych arcydziełach epoki kina niemego: nagrodzonym trzema Oscarami *Wschodzie słońca* z 1927 roku (zdaniem autora nawet dorównującemu słynnemu filmowi Orsona Wellesa *Obywatel Kane*) oraz *City Girl* z 1930 roku. Autor dowodzi, że oba (szczególnie drugi) filmy niemieckiego reżysera wpisują się polemicznie w utarte, wręcz stereotypowe wizerunki antynomii

metropolia – wieś. Jako nad wyraz intrygujący należy określić tekst napisany przez Aleksandrę Krajewską. Dotyczy on ewolucji filmowego wizerunku stanu Wyoming (tzw. *cowboy state*), autorka przyjrzała się wybranym dziełom od okresu kina niemego (np. *Wirgińczyk* z 1914 r.) przez powojenną kontestację (np. *Butch Cassidy i Sundance Kid* z 1969 r.) aż do współczesnych produkcji (np. *Tajemnica Brokeback Mountain* z 2005 r. czy *Nienawistna ósemka* z 2015 r.) oraz przedstawiła podstawowe różnice i zmiany, jakie zachodziły pod tym względem w amerykańskiej kulturze na przestrzeni dekad. Tytułowy amerykański stan, początkowo ukazywany jako sielska, idylliczna kraina, z czasem odślania, za sprawą kolejnych nurtów w twórczości X Muzy, swój nieprzystępny, a nawet wrogi charakter. Dzięki umiejętnemu wykorzystaniu języka kina zyskuje on również nad wyraz widocznie postać poetycką (metaforyzuje np. stan duszy niektórych bohaterów). Tak rozległe cezury czasowe świadczą też o ponadprzeciętnym obyciu Autorki z tą problematyką. W kolejnym tekście, Anna Śliwińska korzystając z twórczości takich intelektualistów jak Andrew Higson i Zygmunt Bauman, przygląda się sztandarowym obrazom brytyjskiej Nowej Fali, także pod kątem relacji kultura – natura. Przekonuje, że przestrzeń przyrody (lasów, ale też plaż) jest kluczowa dla zrozumienia postaci młodych gniewnych lub młodych buntowników, którzy szukają momentów, aby opuścić miasto, symbolizujące więzy i normy społeczne. Przy omawianiu dzieł (m.in. *Miejsca na górze* z 1959 r., *Miłości i gniewu* z 1959 r., *Samotności długodystansowca* z 1962 r. czy *Smaku miodu* z 1961 r.) nawiązuje też do pierwowzorów literackich. Z kolei Maciej Kowalski przypomniał o zapomnianym, choć prowokującym w swoim czasie burzliwe dyskusje, filmie Juliana Dziedziny – *Rachunek sumienia* z 1964 roku, w którym wymiar peryferyjności i pogranicza zespala się z aspektem rachunkowym dla Polski Ludowej. Skrytykowany za poziom pracy warsztatowej obraz był częścią reinterpretacji „okresu błędów i wypaczeń” – obecnego w historiografii sformułowania, nawiązującego do wprowadzania rządów komunistycznych w pierwszych latach po 1945 roku. Tomasz Sikorski natomiast odkrył na nowo mało znane i zapomniane dzieła (serial i film z lat osiemdziesiątych) Zbigniewa Kuźmińskiego, dotyczące powstania Republiki Ostrowskiej – swoistego mitu założycielskiego wspólnoty lokalnej miasta nad Ołobokiem. Szczegółową analizę treści fabuły tych produkcji wsparł również kontekstem *stricte* historycznym, sygnalizując też pewne przeinaczenia i niedopowiedzenia (np. przemilczenia związane z rolą endecji w regionie wielkopolskim). Zwrócił też uwagę na problematyczność

używania terminów „republika” czy „rzeczpospolita” w odniesieniu do wydarzeń, o których pisze. Interesujące w kontekście budowania lokalnej tożsamości i zbiorowej pamięci jest również porównanie opisywanych wydarzeń do grudnia 70’ – mitu założycielskiego współczesnego Szczecina. Natasza Korczarowska dokonała analizy najnowszych polskich filmów, w których pokazano prowincję po transformacji ustrojowej (1989 r.). Punktem wyjścia jest tutaj publikacja Marka Szymaniaka *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast*, do której nawiązała w tytule artykułu. Mamy zatem odniesienia do takich produkcji jak: *Twarz* Małgorzaty Szumowskiej, *Yuma* Piotra Mularuka, *Hiena* Grzegorza Lewandowskiego, *Czarny młyn* Mariusza Paleja czy *Wino truskawkowe* Dariusza Jabłońskiego. Korczarowska sklasyfikowała wybrane przez siebie dzieła w trzech strategiach twórczych, obecnych od lat na dużym ekranie (i omawianych już w literaturze przedmiotu): kina moralnego niepokoju, horroryzacji oraz idealizacji. Jamie Zelechowski omówiła filmy tematycznie sytuujące się na szeroko rozumianym południowo-zachodnim pograniczu Polski (m.in. *Pokot* z 2017 r., *Ciemno, prawie noc* z 2019 r., jak również seriale: *Znaki* oraz *Rojst*). Ten tekst, wieńczący numer tomu, szczególnie zwraca uwagę na wspomnianą już tendencję do wykorzystywania prowincji jako tła dla tajemniczych historii, które próbuje rozwiązać (zazwyczaj) zdeterminowana jednostka (także w jakiś sposób zdystansowana od społeczności, wśród której przebywa), odkrywając często przed widzem poziom degeneracji lokalnych, peryferyjnych wspólnot lub też uwikłania ich w dramatyczne wydarzenia z tzw. historii najnowszej (przede wszystkim II wojny światowej).

Recenzentowi tomu, prof. dr. hab. Piotrowi Gołdynowi dziękujemy za wnikliwą lekturę, wszelkie uwagi i sugestie. Osobne podziękowania należą się Wydawnictwu Naukowemu Uniwersytetu Szczecińskiego za pracę redakcyjną nad ostatecznym kształtem książki.

W tym miejscu składamy też wyrazy wdzięczności (z racji tego, że mówimy o małym jubileuszu naszej serii) tym wszystkim, którzy współpracowali z nami przez ostatnie lata, tworząc cykl monograficzny *Film. Historia i konteksty*, nie tracąc nadziei na dalszą współpracę w przyszłości.

Maciej Kowalski, Tomasz Sikorski

prof. dr hab. Tomasz Kłys

Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych

Instytutu Kultury Współczesnej

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0001-7443-9479

Wieśniak i Kobieta z miasta: opozycja prowincja – metropolia w amerykańskich filmach Friedricha Wilhelma Murnaua

Słowa kluczowe: F.W. Murnau, W. Fox, *Wschód słońca*, *City Girl*, wieśniak, kobieta z miasta, prowincja, metropolia

Keywords: F.W. Murnau, W. Fox, *Sunrise*, *City Girl*, country man, city woman, province, metropolis

Abstract

In two American films of F.W. Murnau takes place full of tension encounter between country man and city woman. His presence in the city and her stay in the country reveal the divergencies of ethics and axiology in the province and metropolis. At first glance modern metropolis and urban vamp in *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) seem to be marked unequivocally negatively, signifying disappearance of family and marriage ties, contingency of sexual relations and anonymity of life in mass society, in contradiction to sustaining of family bonds and human solidarity in small provincial communities. In the second film, *City Girl* (1930), the valuation seems to be the opposite: its title heroine represents hard work, openness, adaptability to the quite different conditions of life when the farmers' milieu in the country reveals its intolerance, prejudices and xenophobia. On closer scrutiny, however, state of things becomes more complicated, and both films do not longer seem to be unequivocally antinomic to each other.

W dwóch amerykańskich filmach Friedricha Wilhelma Murnaua dochodzi do pełnego napięć spotkania mężczyzny z prowincji (farmera) i kobiety z miasta. Jego obecność w wielkim mieście i jej pobyt na wsi odślaniają rozbieżności etosu i aksjologii wsi i miasta. Ciekawe jednak, że o ile we *Wschodzie słońca* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927) modernistyczna metropolia i reprezentująca ją kobieta-wamp wydają się na pierwszy rzut oka nacechowane jednoznacznie negatywnie, uosabiając zanik relacji rodzinnych i małżeńskich, przygodność związków i anonimowość egzystencji w społeczeństwie masowym, przeciwstawione podtrzymywaniu więzi rodzinnych i międzyludzkiej solidarności w małych prowincjonalnych społecznościach, to w drugim filmie, *City Girl* (1930), wartościowanie wydaje się odwrotne. Jego tytułowa bohaterka reprezentuje pracowitość, otwartość, tolerancję, zdolność adaptacji do całkiem odmiennych warunków życia, podczas gdy wieś i środowisko farmerów jawią się jako siedlisko nietolerancji, uprzedzeń i ksenofobii. Po uważniejszej analizie rzecz się jednak nieco komplikuje, a oba filmy nie jawią się już jako jednoznacznie wobec siebie antynomiczne.

Wschód słońca

Sukces u amerykańskiej krytyki *Portiera z hotelu Atlantic* (*Der letzte Mann*, 1924) – faktycznie, chyba najświetniejszego weimarskiego filmu obfitującej w arcydzieła dekady lat 20. – nie przełożył się na jego powodzenie u amerykańskiej publiczności: „widzów filmowych nie interesują fabuły o starych ludziach”, jak ujęła to monografistka Murnaua, Lotte Eisner¹. Kaskada pochwał i zachwyty nad mistrzostwem *The Last Laugh*² ze strony krytyków i profesjonalistów branży filmowej zaowocowała jednak obwołaniem przez Hollywood reżysera (nie na długo zresztą) „niemieckim geniuszem”, a samego dzieła – „największym filmem, jaki kiedykolwiek zrealizowano”³. Aurę entuzjazmu, z jakim w lipcu 1926 roku witano w Ameryce przybyłego z Niemiec Murnaua, opisuje szczegółowiej Janet Bergstrom: „William Fox wydał 7 lipca na jego cześć bankiet w Ritz Carlton Hotel, na którym zgromadziła

1 L.H. Eisner, *Murnau*, Berkeley–Los Angeles 1973, s. 167.

2 Taki był amerykański tytuł *Portiera z hotelu Atlantic*.

3 L.H. Eisner, *Murnau...*, s. 167.

się setka osób z towarzyskiej śmietanki Manhattanu i który był transmitowany tysiącom innych osób przez stację radiową WNYC⁴. Skierowany do dystrybutorów magazyn Foxa donosił:

Mr. Murnau będzie miał do dyspozycji własną ekipę techniczną, operatora i rozliczne udogodnienia kompanii Foxa (...) Jest on uznanym geniuszem, umieszczonym przez wielu kompetentnych krytyków na szczycie hierarchii reżyserów, a jego innowacje wniosą zapewne wiele znaczących nowości do programu Foxa, ustanawiając nowe standardy dla amerykańskich wytwórni⁵.

Przybycie Murnaua do Hollywood było bowiem rezultatem planu Foxa, by wywindować pozycję swej kompanii w hollywoodzkim oligopolu przez obdarzenie jej prestiżem „artystyczności”, a osiągnięcie tak renomowanego reżysera stanowiło tego planu element⁶. Robert Allen i Douglas Gomery stwierdzają, że Fox zakontraktował niemieckiego filmowca, by „zademonstrować, iż jego studia są czymś więcej niż tylko dostarczycielem rozrywki dla mas, gdyż patronują także najwyższej sztuce filmowej”⁷. Negocjacje Foxa z Murnauem, rozpoczęte w roku 1924, zostały sfinalizowane 24 stycznia 1925 podpisaniem kontraktu, wedle którego reżyser miał wiosną 1926 rozpocząć realizację jednego filmu dla tej kompanii⁸. I choć po frekwencyjnym niepowodzeniu *Portiera z hotelu Atlantic* Fox nie mógł już mieć złudzeń, że film zrealizowany dlań przez Murnaua będzie wielkim sukcesem kasowym, niemniej dał przybyszowi z Niemiec dla jego pierwszego amerykańskiego przedsięwzięcia pozbawioną precedensów artystyczną swobodę i kontrolę nad filmem⁹, która zaowocowała dziełem w historii Hollywood naprawdę niezwykłym i artystycznie doskonałym, a w zakresie technicznego nowatorstwa i inscenizacyjnej pomysłowości niedoścignionym aż do premiery *Obywatela Kane’a* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa¹⁰. Tym arcydziełem,

4 J. Bergstrom, *Murnau in America: Chronicle of Lost Films*, „Film History” 2002, nr 14, s. 430.

5 „Fox Folks” 1926, s. 6 (cyt. za: J. Bergstrom, *Murnau in America...*, s. 430).

6 L. Fischer, *Sunrise: A Song of Two Humans*, London 2010, s. 10.

7 R.C. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, s. 99.

8 J. Bergstrom, *Murnau...*, s. 432. Zob. też: L. Fischer, *Sunrise...*, s. 10; W.K. Everson, *American Silent Film*, New York 1978, s. 321.

9 Por. L. Fischer, *Sunrise...*, s. 10; J. Bergstrom, *Murnau...*, s. 430.

10 I to właśnie obwołany geniuszem po sukcesach w teatrze i radiu Orson Welles będzie pierwszą po twórcy *Sunrise* osobą w Hollywood obdarzoną tak wielkim kredytem zaufania i twórczej swobody podczas realizacji *Obywatela Kane’a*. I podobnie jak Murnauowi, także

pierwszym i zdecydowanie najlepszym z czterech amerykańskich filmów Murnaua, nad którym rzeczywiście miał ogromny stopień artystycznej i technicznej kontroli, jest właśnie *Wschód słońca*.

Film ten jest adaptacją opowiadania *Podróż do Tylży* (*Die Reise nach Tilsit*), autorstwa Hermanna Sudermanna, pisarza związanego z Prusami Wschodnimi. Pochodzi ono ze zbioru *Opowieści litewskie* (*Litauische Geschichten*), opublikowanego w niemieckim oryginale w roku 1917¹¹, a po angielsku w roku 1930 pod tytułem *The Excursion to Tilsit*¹². Rok i tytuł edycji amerykańskiej wydają się nieprzypadkowe – 11 listopada 1928 roku zmarł pisarz, a 4 listopada 1927 roku miała miejsce amerykańska premiera *Wschodu słońca*, którego rozgłos prawdopodobnie skłonił wydawcę do zmiany tytułu całego zbioru, uwypuklającej, iż znajduje się w nim literacki pierwowzór słynnego filmu¹³. W opowiadaniu Sudermanna fabuła wygląda nieco inaczej niż w adaptacji Murnaua. Anas Bałczus, bogaty litewski chłop ze wsi Wilwiszki, poślubił Indre Jaksztas, urodziwą i posażną pannę. Urodziła mu troje dzieci i znakomicie prowadziła gospodarstwo. Pożycie małżonków było zgodne i szczęśliwe, dopóki nie przyjęli na służbę Busze, dziewczyny, która zawróciła Anasowi w głowie. Dziewczyna ma złą sławę, o czym dowiadujemy się, gdy Indre mówi zatroskanej sąsiadce: „Ona już pracowała w pięciu miejscach... Zawsze romansowała z gospodarzami i po jakimś czasie zostawiała ich i odchodziła. Z moim też tak zrobi”¹⁴. Po interwencji ojca Indre, Anas korzy się przed żoną i prosi ją o wybaczenie, a Busze, upokorzona i wygnana przez teścia Ansasa, nie mogąc skłonić kochanka do opowiedzenia się po jej stronie, rzuca mu na odchodnym, iż nie zapomni on, gdzie może ją znaleźć. Wkrótce Busze najmuje się do pracy

Wellesowi nie będzie on więcej udzielony po niesatysfakcjonujących wynikach kasowych filmu, mimo uznania filmu przez krytykę i historyków kina za kamień milowy amerykańskiej kinematografii.

11 H. Sudermann, *Lithauische Geschichten*, Stuttgart–Berlin 1917.

12 H. Sudermann, *The Excursion to Tilsit*, transl. L. Galantière, New York 1930.

13 Polska edycja *Lithauische Geschichten* zmienia z kolei tytuł oryginału następująco: *Jons i Erdme i inne opowieści*, uwypuklając z kolei inne opowiadanie z tego zbioru, które doczekało się w roku 1959 zachodnioniemiecko-włoskiej adaptacji w reżyserii Victora Vicasa. Film był kręcony m.in. w polskich plenerach, w Sochaczewie i Dąbrowie Nowej. Na obwołanie polskiej edycji widnieje portret Giulietty Masiny w roli Erdme. Zob. H. Sudermann, *Jons i Erdme i inne opowieści*, tłum. Tadeusz Willan, Olsztyn 1976.

14 H. Sudermann, *Podróż do Tylży*, tłum. Tadeusz Willan, [w:] H. Sudermann, *Jons i Erdme...*, s. 235.

w sąsiedztwie, a podczas schadzki z Ansasem namawia go do pozbycia się żony przez utopienie jej. Ansas zaprasza żonę na przejażdżkę łodzią do Tylży, ale po walce wewnętrznej rezygnuje ze zbrodniczych zamiarów podsuniętych przez Busze. Tymczasem przerażona Indre w trakcie

całej podróży podejrzewa męża o zamiar zamordowania jej. Uspokaja się dopiero w Tylży, oszołomiona miastem, pokrzepiona zakupami poczynionymi przez Ansasa dla niej i dla dzieci, rozweselona tańcem i winem. W drodze powrotnej jest już w zasadzie całkowicie ufna wobec męża, ale to właśnie wtedy on jej wyznaje swe pierwotne plany. Gdy ona już mu przebacza, padają sobie w objęcia, a potem, szczęśliwi i otumanieni winem zasypiają w łodzi. Rankiem mieszkańcy Wilwieszek, zaniepokojeni, że małżeństwo Bałczusów nie wróciło z Tylży, wyruszają na rzekę, by ich szukać. Odnajdują Indre, która utrzymywała się na powierzchni wody dzięki wiązce sitowia przygotowanego przez Ansasa dla siebie, kiedy jeszcze snuł plan wywrócenia łodzi i utopienia żony. Indre jednak przeżywa, natomiast, jakby ponosząc poniewczasie karę za zbrodnicze intencje, tonie Ansas, którego, mimo rozpaczliwych modlitw żony o jego ocalenie, wieśniacy wyławiają z rzeki martwego. Dziewięć miesięcy później Indre rodzi Galasa, pogrobowca Ansasa, spłodzonego na łódce w chwili ich wspólnego szczęścia poprzedzającej tragedię¹⁵.

Murnau, wybrawszy na temat swego pierwszego amerykańskiego filmu fabułę wziętą z opowiadania pruskiego pisarza, dokonał wyboru nieprzypadkowo. Kilka z jego wczesnych filmów klimatem i aksjologią wydają się bardzo bliskie „litewskiej opowieści” Sudermanna. Pochwała *Heimatu*, małej ojczyzny, dobrze spełnianej pracy, małżeńskiego i rodzinnego szczęścia na prowincji, z dala od pokus konsumpcjonizmu i nerwowego rytmu życia miasta, to idea przenikająca nie tylko *Podróż do Tylży*, ale i niektóre niemieckie filmy reżysera z lat 1920–1926: *Podróż w noc* (*Der Gang in die Nacht*, 1920), *Nosferatu, symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), *Płonące pole* (*Der brennende Acker*, 1922), *Fantom* (*Phantom*, 1922), *Świętoszek* (*Tartuff*, 1924), *Faust* (*Faust. Eine deutsche Volkssage*, 1926). Idylla w szczęśliwych mikroświatach jest jednak krucha i w każdej chwili może

15 Tamże, s. 231–264. Trzeba by tu jeszcze wspomnieć o drugiej adaptacji opowiadania Sudermanna, dokonanej przez Veita Harlana dla kinematografii Trzeciej Rzeszy (*Die Reise nach Tilsit*, 1939). W tej wersji na małżeństwo Elske i Endrika Settegastów czyha uwodząca męża pozbawiona skrupułów Polka, Madlyn Sapierska. Rolę Elske znakomicie zagrała żona Harlana, Kristina Söderbaum, jakby stworzona do ról niewinnych „dziewcząt z makatek”.

zostać zdruzgotana na dwa sposoby albo poprzez ich syntezę: 1) z winy bohatera, który ogarnięty chciwością i ambicją będzie wszelkimi sposobami dążył do bogactwa i wyższego statusu społecznego (agent nieruchomości Hutter w *Nosferatu* wbrew przecuciom żony jedzie do Transylwanii sfinalizować intratną transakcję z tajemniczym arystokratą; w *Płonącym polu* Johannes, chłopski syn, po powrocie z miasta nie bierze przykładu ze swego brata, solidnego gospodarza, ale zatrudnia się jako sekretarz hrabiego, by po jego śmierci odtrącić wcześniej adorowaną jego córkę dla ożenku z owdowiałą hrabiną, gdy okazuje się ona jedyną spadkobierczynią wielkiego złoża ropy naftowej; w *Fantomie* Lorenz Lubota, poeta z przyszłością, ale bez gotówki, zapomina o kochającej go córce księgarza, Marie, by za wszelką cenę wejść w „wyższe sfery” – i gdy prawdziwa arystokratka go odtrąca, uganiana się za jej sobowtórem, kobietą podejrzanej konduity, na którą traci olbrzymie sumy pożyczone od ciotki-lichwiarki, by w końcu wziąć udział w napadzie na nią i trafić do więzienia¹⁶); 2) poprzez wtargnięcie w świat idylli „obcego” – albo w postaci erotycznej kusicielki odwodzącej bohatera od prawdziwej miłości (w *Podróży w noc* tancerka Lily, dla której profesor medycyny zrywa zaręczyny z kochającą go Héléne, w *Fantomie* dwie kobiety – sobowtóry, Veronika i Melitta, które odwodzą Lorenza Lubotę od Marie), albo szarlatana, który ideologicznie zawłada bohaterem, wpędzając

16 *Fantom* jest adaptacją opowiadania Gerharta Hauptmanna pod tym samym tytułem. Zob. G. Hauptmann, *Fantom*, tłum. Piotr Knapik, [w:] G. Hauptmann, *Dzieła*, t. 7: *Opowiadania*, Wrocław 1997, s. 129–214. Hauptmann, to podobnie jak Sudermann, w kulturze niemieckiej pisarz „kresowy”, tyle że związany nie z Prusami Wschodnimi, a Dolnym Śląskiem. Akcja zarówno opowiadania Hauptmanna, jak i filmu Murnaua rozgrywa się we Wrocławiu, zaś idylla, jaką z Marie odnajduje po wyjściu z więzienia Lorenz Lubota, osadzona została w filmie „gdzieś w górach”, co w pierwowzorze literackim jest nieco bardziej ukonkretnione: „Żona z teściem wyszukali tę wioskę w Kotlinie Jeleniogórskiej” (G. Hauptmann, *Fantom*, s. 131). I podobnie jak Sudermann, Hauptmann jest piewcą idei *Heimatu*. Z Murnauem wiąże dolnośląskiego pisarza także to, że przygotował poetyckie, nie pochodzące z dramatu Goethego, napisy do Murnauowskiej adaptacji *Fausta*, z których ostatecznie zrezygnowano w wersji dystrybuowanej w kinach jako „zbyt trudnych” dla szerokiej publiczności. *Fausta* Murnaua z napisami autorstwa Hauptmanna wydało dopiero na płycie Filmmuseum w Monachium w roku 2020. Szerzej na temat *Fausta* Murnaua i Hauptmanna, udostępniego publiczności dopiero 94 lata po premierze filmu bez napisów noblisty, zob. S. Drössler, *Faust, Ufa, Lubitsch, Murnau, Hauptmann: Eine Spurensuche*, [w:] F.W. Murnau / Gerhart Hauptmann, *Faust. Eine deutsche Volkssage*, Filmmuseum München, München 2020, s. 1–14 (broszura dołączona do tak samo zatytułowanej edycji filmu).

go w fanatyzm i niszcząc jego dotąd szczęśliwe życie małżeńskie i więzi rodzinne – *casus* zauroczonego ascezą Orientu zamordowanego hrabiego w *Zamku Vogelöd* (*Das Schloß Vogelöd*, 1921), opętanego przez Tartüffa Orgona wewnątrz ramowej opowieści w *Świętoszku* i zdominowanego przez podstępną gospodynię dziadka w ramie narracyjnej tego ostatniego filmu – albo wreszcie prawdziwie metafizycznego, uosobionego Zła (hrabia-wampir w *Nosferatu*, Mefisto w *Fauście*).

Do pracy nad scenariuszem swego pierwszego amerykańskiego filmu Murnau zaprosił Carla Mayera, który napisał też scenariusze do kilku wcześniejszych jego dzieł: *Garbusa i tancerki* (*Der Bucklige und die Tänzerin*, 1920), *Podróży w noc*, *Zamku Vogelöd*, *Portiera z hotelu Atlantic* i *Świętoszka*. Cztery ostatnie filmy, podobnie jak *Schody kuchenne* (*Hintertreppe*, 1921) Leopolda Jessnera i Paula Leniego czy *Szyny* (*Scherben*, 1921) i *Sylwester* (*Sylwester*, 1924) Lupu Picka, których scenarzystą też był Mayer, reprezentują gatunek znany w historii kina niemieckiego jako *Kammerspiel*. Są to utwory z niewielką liczbą postaci, rozgrywające się w ograniczonej przestrzeni (z przewagą akcji w jednym, co najwyżej dwóch miejscach), w dość ograniczonym odcinku czasu – choć nie realizują ściśle klasycystycznej zasady trzech jedności, to mocno się do niej zbliżają. Nieliczne postaci nie mają często imion i nazwisk, bo ważna jest tylko ich funkcja – rodzinna, społeczna, zawodowa i, rzecz jasna, dramaturgiczna, przez co zbliżają się raczej do „typu” niż „charakteru”. Co ciekawe, filmy ze scenariuszami Mayera są niespotykanym w całej historii kina triumfem narracji czysto wizualnej, obywatelskiej się bez słowa – w większości z nich napisy są dość oszczędne, a *Sylwester*, *Szyny* i *Portier z hotelu Atlantic* nie posiadają ich niemal wcale¹⁷.

Mayer, który nie wyruszył za Murnauem za ocean, opracował scenariusz na miejscu w Niemczech. Jego adaptacja opowiadania Sudermanna nosi wszelkie znamiona *Kammerspielu* – udramatyzowana akcja rozgrywa się w ograniczonym odcinku czasu (niewiele ponad dobę), w niewielkim kręgu pozbawionych imion postaci (Mąż, Żona, Kobieta z Miasta), w dwóch zasadniczo lokalizacjach (Wieś, Miasto i przestrzeń pomiędzy nimi, którą trzeba przemierzyć: łodzią – jezioro, oraz tramwajem – linia łączyła jezioro z Miastem). Alegoryczność postaci i związanej z nimi fabuły podkreśla

17 Odsyłam do nieco szerszej charakterystyki *Kammerspiel*filme, [w:] T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa: Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013, s. 41–45.

podtytuł filmu: *A Song of Two Humans (Pieśń o dwojgu ludzi)*. Napisy, jak to w scenariuszach Mayera, są mocno zredukowane. W 90-minutowym filmie jest zaledwie 31 napisów na planszach, przy czym 27 to napisy dialogowe, a zaledwie cztery – ekspozycyjne. Dwukrotnie Mayer (czy też Murnau) posłużył się rozwiązaniem zastosowanym wcześniej w *Portierze z hotelu Atlantic*: napisami wewnątrz diegetycznymi. Po raz pierwszy, gdy Kobieta z Miasta przegląda gazetę i zakreśla ogłoszenie następującej treści: „FARMERZY! Jeśli chcecie sprzedać dom i przeprowadzić się do miasta: Płacimy gotówką! United Real Estate Company. National Bank Building”. Po raz drugi, gdy przed publicznym tańcem małżonków dla publiczności w parku rozrywki (Luna Park) tytuł nad nutami obwieszcza: „NOC ŚWIĘTOJAŃSKA (TANIEC CHŁOPSKI)”.

Oczywiście, film realizowany dla Foxa musiał zamienić realia miejsca akcji z prusko-litewskiego pogranicza na bardziej „amerykańskie”, choć ta amerykańizacja też jest dość wątpliwa: architektura wioski nad jeziorem, w której mieszkają Mąż i Żona przypomina ekspresjonistycznym designem miasteczko Małgorzaty i Marty w *Fauście* Murnaua, a anonimowa metropolia po drugiej stronie jeziora, do której przybywają małżonkowie, mimo znamion amerykańskiej nowoczesności, w niektórych aspektach jawi się jak atelierowy Berlin w *Portierze z hotelu Atlantic*, a w jeszcze innych (np. centralność Luna Parku) niczym malowane na płótnie, nierealistyczne miasteczko Holstenwall w *Gabiniecie doktora Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919)* Roberta Wiena. Blond peruka z warkoczem, którą nosi grająca Żonę Janet Gaynor, upodabnia ją do wiejskiego dziewczęcia z niemieckiej makatki albo też do Camilli Horn w roli Małgorzaty w Murnauowskim *Fauście*, albo do Madonny, z którą porównywana jest Indre, bohaterka opowiadania Sudermanna¹⁸. Z pewnością nie tak wyglądały Amerykanki lat 20., nawet na głębokiej prowincji – wystarczy porównać Żonę ze *Wschodu słońca* z Kate, tytułową bohaterką filmu *City Girl*. Ta ostatnia, w rewelacyjnym wykonaniu aktorskim Mary Duncan, wygląda – czy to za ladą baru w Chicago, czy przy garkuchni w polu, gdy obsługuje wynajętych przez teścia żniwiarzy – niesłychanie wiarygodnie i współcześnie, jak przebojowa, zaradna, wemancypowana i wygadana Amerykanka lat 20. (cechy charakteru

¹⁸ Na temat podobieństwa Indre do Madonny zob. H. Sudermann, *Podróż do Tylży...*, s. 253–255.

jeszcze mocniej niż powierzchowność różni ją od infantylnej, płaczelivej, biernej i zdanej we wszystkim na męża Żony z *Sunrise*).

Istotne zmiany scenariusza wobec literackiego pierwowzoru dotyczą spraw pogłębiających w filmie Murnaua opozycję wieś – miasto, w opowiadaniu dość drugorzędną i zarysowaną bardzo delikatnie (w końcu Tylża to, mimo bogatej historii i pamiątek historycznych, ku którym Ansas zwraca uwagę Indre, miasto raczej niewielkie i w pełnym tego słowa znaczeniu – prowincjonalne). Zatem małżonkowie w filmie udają się ze swej wioski nie do pełnej zabytków niewielkiej miejsciny, ale do nowoczesnej metropolii z wysokimi budynkami w charakterystycznym stylu amerykańskiego neoklasycyzmu, z szerokimi ulicami, po których mkną niezliczone samochody i po których sunie prawdziwa oznaka nowoczesności tamtej dekady – elektryczny tramwaj. Gdy po pojednaniu zapatrzeni w siebie przechodzą przez szeroką jak rzeka jezdnię, gdzie mimo niebezpiecznego trafficu pograżają się w długim pocałunku, o mało nie zostają przejechani przez sznur pojazdów, a spowodowawszy korek, zostają zbesztani przez niecierpliwych kierowców. Ta nowoczesność miasta mocno kontrastuje z biedą i anachronicznością ich samych oraz ich wsi – bohater, zamiast niczym nowoczesny rolnik amerykański tamtej doby posługiwać się traktorem, orze ziemię pługiem zaprzężonym w wołu. Ich małżeństwo rozbija nie wynajęta do posługi wiejska dziewczyna, ale Kobieta z Miasta, wczasowiczka spędzająca na wsi wakacje, zakwaterowana gdzieś u sąsiadów. Jej status wakacyjnego gościa podkreśla wstępna sekwencja montażowa filmu pokazująca początek wakacji (w szybko zmieniających się obrazach, później dodatkowo jeszcze na siebie nakładanych w podwójnej ekspozycji, widzimy m.in. dworzec kolejowy w wielkim mieście¹⁹, jadące w rozmaite strony kadru pociągi, plażowiczów

19 Dworzec ten swą halową konstrukcją nad peronami przypomina dworce znane raczej z niemieckich miast – Berlina, Lipska, Wrocławia – niż dworce amerykańskie. Podobny kadr dworca (berlińskiego) znajduje się w *Portierze z hotelu Atlantic*. A swoją drogą, Murnau we *Wschodzie słońca* ponownie posłużył się zestawianiem w jednym kadrze obiektów miniaturowych (w omawianym fragmencie jest to pociąg na pierwszym planie) z planami sfilmowanymi w realnej przestrzeni profililmowej (ulica w głębi za przeszkloną halą dworca). Podobne zabiegi stosował, filmując wielkowiejską ulicę czy przestrzeń Luna Parku. W tego typu kadrach często na pierwszym planie są dorośli aktorzy i statyści czy pojazdy naturalnych rozmiarów, bardziej w głębi statyści dziecięcy, grający dorosłych, a na najdalszym planie – zastawki i miniaturowe figurki postaci czy miniaturowe pojazdy. Te wyrafinowane i mocno kosztowne w produkcji sceny nie tylko monumentalizowały scenerię, ale też nadawały kadrowi niesłychaną głębię ostrości.

i na koniec statek płynący jeziorem i przybijający do przystani we wsi naszych bohaterów). Ale z tym statusem „wczasowiczki” (zakładającym, że bohaterka spędza na wsi co najwyżej kilka tygodni wakacji – a pamiętajmy też, że urlopy nie były w owym czasie tak długie) kłócą się informacje na trzech kolejnych planszach z napisami, przekazującymi nam plotki sąsiadek Męża i Żony: 1. „Kiedyś byli jak dzieci, beztroscy... zawsze szczęśliwi i roześmiani...”; 2. „Teraz on rujnuje się dla tej Kobiety z Miasta – Lichwiarze przejmują farmę –”; 3. „– a jego żona siedzi samotna”. Taki stan rzeczy wymagałby zdecydowanie dłuższego czasu niż jedne wakacje niefrasobliwej i amoralnej *City Woman*.

Kobieta z Miasta jest nie tylko amoralna, ale też dość arogancka. Przed wyjściem na schadzkę w pełnej wyższości wobec wiejskiej kobiety pozie wysuwa nogę, by gospodyni wyczyściła jej eleganckie buty na obcasie. Co prawda nie wiadomo po co, bo zaraz je ubrudzi, przedzierając się przez błota i trzcinowiska w ustronne miejsce nad jeziorem, gdzie spotka się z Mężem. To właśnie podczas tej schadzki namawia kochanka do sprzedania farmy i zamieszkania razem z nią w mieście. Aby było to jednak możliwe, podsuwa mu plan utopienia Żony podczas podróży łódką do miasta, a samemu zabezpieczenie się przed utonięciem dzięki przygotowaniu zawczasu wiązki sitowia, która utrzyma go na wodzie. Widząc przerażenie mężczyzny jej zbrodniczym planem, by nie zrezygnował z tych projektów i by zagłuszyć jego wyrzuty sumienia, roztoczy przed nim wspaniałą wizję Miasta. Oboje, leżąc na ziemi, wpatrują się w niebo niczym w wielki ekran, na którym zostaje wyczarowana słowami kobiety wizja miasta – pełnego tłumów i ulicznego ruchu, rozświetlonego rześmiami neonami reklam, z olbrzymim i zawierającym liczne atrakcje parkiem rozrywek, z rozbawionymi lokalami, gdzie do muzyki jazzbandów pary tańczą fokstrota, charlestona i inne modne tańce²⁰. Gdy wizja przemija, a „film” znika z „ekranu” nieba, Kobieta wstaje z ziemi i frenetycznie płąsa przed kochankiem, jakby w rytmie dopiero co „słyszanych” jazzbandów. Kobieta z Miasta w aktorskim wcieleniu Margaret Livingston jest bowiem modelowym wcieleniem *flapper*, „chłopczycy”

20 Bardzo to swoją drogą przypomina „film”, jaki w *Nibelungach* (*Die Nibelungen*, 1924) Fritza Langa karzeł Alberyk dzięki magicznej rozświetlonej kuli, będącej metaforą „dyspozytywu” filmowego, wyświetla na ścianie groty oszołomionemu Zygrydowi. Wizja miasta jako „film”, który na ekranie nieba „wyświetla” kochankowi Kobieta z Miasta, wydaje się równie samozwrotnym, autotematycznym momentem w filmie Murnaua.

„dziewczyny epoki jazzu” rozślawnionej przez wydany w roku 1920 zbiór opowiadań Francisca Scotta Fitzgeralda *Flappers and Philosophers*²¹ i przez takie – słynniejsze od Livingston – awatary, jak Clara Bow, Louise Brooks czy choćby Zelda Fitzgerald, żona pisarza. *Flapper* ma dość krótko przystrzyżone włosy i nosi właściwie przez całą dekadę lat 20. charakterystyczny strój – sukienkę midi, odsłaniającą nogi od kolan w dół, eleganckie pantofle na obcasie, charakterystyczny kapelusik o mini rondzie; jeśli nie ma żakieciku, sukienka na ramiączkach²², „koktajlowa”, śmiało odsłania szyję i ramiona. *Flapper girls* wiodą życie rozrywkowe, uczęszczając na dansingi, gdzie do muzyki jazzbandów tańczą fokstrota czy charlestona²³, albo też najbardziej erotyczny i „nieprzyzwoity” z tańców – tango. Odwiedzają też nielegalne lokale, tzw. *speakeasies*, gdzie mimo prohibicji alkohol wszelkich gatunków leje się strumieniami, gdzie można spotkać przedstawicieli politycznych, kulturalnych i intelektualnych elit, a na których prowadzeniu wielkie fortuny zbijają bossowie świata podziemia w rodzaju Ala Capone. Nieodłącznym atrybutem *flapper girl* jest też papieros na długiej cygarecie²⁴.

Atrakcyjność Kobiety z Miasta dla Męża wynika nie tylko z jej „nowoczesnego”, podkreślonego modnym strojem seksapilu, ale i z jej erotycznej inicjatywy. To ona inicjuje schadzki, obsypuje mężczyznę namiętными pocałunkami i – jakby zachłanna i nienasycona w swym pożądaniu – pyta:

21 F.S. Fitzgerald, *Flappers and Philosophers*, New York 1920.

22 Z taką sukienką „na ramiączka” związany jest doskonały gag we *Wschodzie słońca*, gdy podczas tańca chłopskiego, który dla podochoconej publiczności w parku rozrywek wykonyują Mąż i Żona, jednej z kobiet go obserwujących nieustannie opada jedno albo drugie ramiączko bardzo odważnej sukienki. „Usłużny pan” (*obliging gentleman*) wciąż przywracający niesforne ramiączka na jedno lub drugie ramię sąsiadki, zostaje przez nią obdarowany za każdym razem roztertowanym spojrzeniem (ogłąda przeciwieś show) i dziękującym uśmiechem. Gdy zirytowany dżentelmen w końcu zdecydowanym gestem opuszcza oba ramiączka, obnażając ramiona owej pani, zostaje przez nią spoliczkowany. Z wyglądu i stroju owa postać to także *flapper*, podobnie jak City Woman.

23 Moda na te tańce stała się obiektem satyrycznego spojrzenia Ernsta Lubitscha [„epidemia fokstrota” w filmie *Księżniczka ostryg* (*Die Austernprinzessin*, 1919)] i Jeana Renoira (charleston jako ostatni relikwiarz kultury „białych tubylców” odkryty przez czarnego pilota w zniszczonej apokaliptyczną wojną Europie w filmie *Sur un air de Charleston*, 1927).

24 Na temat różnych typów postaci kobiecych w amerykańskim kinie lat 20. Zob. S. Higurashi, *Virgins, Vamps and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, Montreal 1978, *passim*. Kobieta z Miasta ma atrybuty zarówno *flapper girl* (strój, rozrywkowość, bycie „człowiekiem zabawy” w kategoriach Floriana Znanieckiego), jak i wampa (podstępność, nakłanianie kochanka do zbrodni).

„Powiedz mi! Cały jesteś mój?” Snując plany sprzedaży przez niego gospodarstwa, zamieszkania z nią w mieście i – by to osiągnąć – pozbycia się żony, wykazuje się przedsiębiorczością i energią, której jemu brak. Roztoczona przez nią jako ostateczny argument wizja miasta, jako miejsca nieustającej zabawy, wydaje się przechylać szalę na jej stronę. Dla ciężko pracującego na roli farmera, którego harówka pewnie nie zmieni jego niskiego społecznego i materialnego statusu, porzucenie protestanckiego etosu pracy dla znalezienia się w świecie permanentnej zabawy, wizja roztoczona przez City Woman musi być bardzo kusząca. Wizja ta wydaje się w jakimś sensie syntetyczną metaforą *roaring twenties*, burzliwych lat dwudziestych – dekady dansingów, jazzbandów, nowej obyczajowości, emancypacji kobiet, ale także prohibicji, powszechnego, acz nielegalnego pijaństwa, spekulacji giełdowych, umożliwiających robienie szybkich i budowanych na piasku fortun. Dekadę tę charakteryzowała znaczna różnica poziomu materialnego w mieście i na prowincji – i z pewnością to nie farmerzy byli jej beneficjentami. Jak wiemy z historii, definitywny kres tej ekonomicznie skrajnie liberalnej, a obyczajowo libertynskiej dekady, przyniesie krach na giełdzie nowojorskiej 24 października 1929 roku. Data ta oznacza brutalne odarcie ze złudzeń rozbawionej wielkomiejskiej socjety epoki jazzu i początek jednego z najdłuższych i najcięższych kryzysów w gospodarce światowej. Gdy pod koniec filmu Murnaua nadciąga nad filmowe Miasto apokaliptyczna burza, rozpraszając gwałtownymi podmuchami rozbawione jeszcze przed chwilą metropolitalne tłumy, grożąc jakby zmieceniem z powierzchni ziemi rozświetlonych, monumentalnych instalacji parku rozrywki, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że jest to przecucie przez niemieckiego reżysera obwieszczenia amerykańskiemu społeczeństwu w nieodległy już „czarny czwartek” jego MANE TEKEL FARES.

Gdy już skuszony przez City Woman Mąż, przygotowany uprzednio wiązkę sitowia, zabiera Żonę łódką do miasta, zdarzenia przebiegają właściwie odwrotnie niż w literackim pierwowzorze. On naprawdę zamierza ją zabić, choć toczy ostrą walkę wewnętrzną, a ona podczas podróży łódką jest wobec niego ufna, aż do momentu, gdy uświadamia sobie, że szalone spojrzenie i gwałtowne gesty faktycznie wyrażały zamiar zamordowania jej. Od tego momentu zaczyna nieustannie szlochać, nie dając się udobruchać – ani do końca przeprawy przez jezioro, ani w tramwaju, ani zaproszona do cukierni, gdzie nie jest w stanie przełknąć kawałka ciasta, którym raczy ją Mąż. Pojednanie następuje, gdy wstąpiwszy do kościoła są świadkami ślubu

udzielanego jakiejś młodej parze. Mężczyznę niezwykle przejmują słowa pastora, skierowane do nowożeńca: „Bóg, w świętym węzle małżeńskim, powierza ci ją twej pieczy. Jest młoda... i niedoświadczona. Prowadź ją i kochaj ją... strzeż jej i chroń ją od wszelkiej szkody”. Poruszony bohater prosi Żonę o przebaczenie, a gdy je uzyskuje, oboje mają poczucie jakby odnowienia swego ślubu, swej małżeńskiej przysięgi. I niczym młoda para, ceremonialnie wychodzą z kościoła, konfudując gości weselnych, oczekujących faktycznych nowożeńców.

Gdy już każdemu z małżonków w taki oto sposób spadnie kamień z serca, mogą beztrzesko oddać się oferowanym przez miasto atrakcjom, co obrazują epizody w salonie kosmetyczno-fryzjerskim, u fotografa i wieczorem w parku rozrywki. Źródłem pogodnych gagów są w tych miejscach prostoduszność i naiwność obojga, obnażające ludziom z miasta ich prowincjonalny rodowód, a także kolejne moralne niebezpieczeństwa, czyhające na nich w zurbanizowanym świecie, jak np. obsługująca Męża, niedwuznacznie uwodzicielska manikiurzystka, która wydaje się jeszcze jednym wcieleniem *flapper girl*. Apogeum radosnego popołudnia i wieczoru to zwycięstwo Męża w siłowej próbie w Luna Parku, jego zwycięski pościg za świnką-uciekinierką (swoją drogą, jak świnka mogła się upić trunkiem z rozbitej butelki, skoro oficjalnie panowała prohibicja?) i wreszcie ludowy taniec, do którego jako „bohaterów wieczoru” zachęca małżonków publiczność parku rozrywki. Gdy Mąż ociąga się, Żona zalotnymi uśmiechami i gestami zachęca go, by spełnić życzenie publiczności. Ostatecznie, występ ten okazuje się ich prawdziwym triumfem i czymś w rodzaju wesela po powtórnym ślubie.

Małżonkowie zdołają złapać ostatni tramwaj i uciec z miasta przed nadciągającą nawałnicą, ale ta ostatecznie dosięga ich na jeziorze, wywracając łódź. Podobnie jak w opowiadaniu Sudermanna, bohaterkę ratuje sitowie wcześniej przygotowane, paradoksalnie, nie dla jej ratunku, ale jako element zamachu na jej życie. Mąż jednak – inaczej niż w literackim pierwowzorze – nie ginie, ale wyrzucony wcześniej na brzeg zdoła zorganizować akcję ratunkową. Gdy ta wydaje się ponieść fiasko, Kobieta z Miasta udaje się chyłkiem do kochanka, przekonana, iż zrealizował jej plan. On z kolei, obwiniając ją o śmierć Żony, zaczyna ją w nienawistnej pasji dusić i pewnie by ją zabił, gdyby nie odgłosy rogu obwieszczające odnalezienie żywej zaginionej. Gdy Mąż z całą wsią świętuje radość z ocalenia Żony, Kobieta z Miasta wraz z pierwszymi promieniami słońca znika z wioski, odjeżdżając dorożką w głąb kadru, gdzieś w siną dal – a najpewniej do jej naturalnego środowiska,

jakim jest miasto. Tytułowy wschód słońca triumfalnie obwieszcza powrót Żony do życia i ponowne scalenie małżeństwa bohaterów. Zniknięcie City Woman wraz z pierwszymi promieniami jutrzeńki czyni z niej z kolei figurę wampiryczną niczym Nosferatu, która nie może funkcjonować w białym dniu, lecz istnieje jedynie w świecie lunarnym, księżycowym (nie przypadkiem roztacza ona przed kochankiem na księżycowym niebie wizję Miasta jako Luna Parku, wielkiego parku rozrywek). W zasadzie pojawia się ona w sjużecie filmu jedynie w scenach nocnych, a jej randka z Mężem na mokrądlach ma miejsce w czasie pełni.

Kammerspielowa struktura dramaturgiczna, bezimiennosc i „typowosc” trzech postaci, ostentacyjna binarnosc swiata podzielonego na Miasto i Wieś, swiat księżycowy i swiat słońca, swiat rozrywki i swiat pracy, swiat nihilizmu i swiat wartosci, swiat purytańskiej powściągliwosci i rozkielznanego libertynizmu, czyni z pierwszego amerykańskiego filmu Murnaua – mimo jego socjologicznej spostrzegawczosci – arcydzieło trybu alegorycznego, charakterystycznego dla kina artystycznego w epoce niemieckiej, i to raczej w Europie niż w kinematografii hollywoodzkiej²⁵. A gdy uwzględnimy jeszcze pełną światłocienia estetykę typową dla niemieckich filmów Murnaua, scenariusz Mayera, scenografię Rochusa Gliese, literacki pierwowzór, optyczne eksperymenty niczym z *Portiera z hotelu Atlantic* i pochwałę *Heimatu* w opozycji do niebezpieczeństw miasta – to *Wschód słońca*, mimo iż powstały za oceanem na zlecenie jednej z największych hollywoodzkich wytwórni, jaką była kompania Foxa, jawi się nam jako właściwie zamorskie arcydzieło kina niemieckiego.

*City Girl*²⁶

8 lipca 1926 roku Murnau podpisał kolejny kontrakt z Foxem na realizację, w ciągu czterech lat, kolejnych czterech filmów – do pracy nad pierwszym

25 Na temat alegoryczności kina niemege zob. T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa...*, s. 205–209.

26 Z premedytacją posługuję się wyłącznie oryginalnym brzmieniem tytułu tego trzeciego z amerykańskich filmów Murnaua, nie tłumacząc go, jak czyni to skądinąd bardzo niekompetentnie redagowana polska strona portalu IMDb, jako „Dziewczyna z miasta”, gdyż miał on zupełnie inny polski tytuł dystrybucyjny w latach międzywojennych: *Po zachodzie słońca* (zob. A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny: Przewodnik osiągnięć filmu*

z nich miał przystąpić mniej więcej za rok od tej daty, tj. w lipcu lub sierpniu 1927 roku²⁷. Pierwszym z tych filmów był *Czworo diabłów* (*Four Devils*), drugim – *City Girl*, pierwotnie zatytułowany *Our Daily Bread*, zaś trzeci i czwarty nigdy nie powstały²⁸. *Wschód słońca* był realizowany jako niemy i dopiero po etapie zdjęciowym dodano doń zsynchronizowaną z obrazem ścieżkę muzyczną w lansowanym przez Foxa systemie Movietone. Nie inaczej były realizowane kolejne filmy Murnaua dla Foxa, ale ostatecznie miały one przybrać inny kształt, za który reżyser nie mógł już ponosić całkowitej odpowiedzialności. Tak o tym pisze Janet Bergstrom:

Zarówno *Czworo diabłów*, jak i *City Girl*, realizowano jako filmy nieme, po czym częściowo na nowo sfilmowano je z dialogami i wypuszczono na ekrany jako *talkies* (...). Partie dialogowe wynosiły, odpowiednio, 25% w *Czworgu diabłach* i 50% w *City Girl*, a Murnau nie miał z nimi nic wspólnego. Ich scenariusz pisali inni scenarzyści, filmowali je inni operatorzy, a „inscenizowali” (*staged*) inni reżyserzy. Mimo to były one recenzowane jako „filmy Murnaua”. „Inscenizowane” (*staged by*) to nowy termin jaki ukuto, by wskazać, iż za sekwencje dialogowe byli odpowiedzialni doświadczeni reżyserzy teatralni, najlepiej z Broadwayu, gdyż uznawano ich za ekspertów od prowadzenia aktorów podczas mówionych dialogów. Partie dialogowe *Czworga diabłów* i *City Girl* inscenizował Broadwayowski ekspert A.H. Van Buren przy współpracy byłego Murnauowskiego asystenta reżysera A.F. (Buddy’ego) Ericksona²⁹.

Oba filmy miały osobne premiery wersji niemej i dźwiękowej. *Czworo diabłów* to film uchodzący nadal za zaginiony, natomiast w roku 1969 w archiwach kompanii Foxa odnaleziono 1,5-godzinną niemą wersję *City Girl*. Sądząc ze streszczeń dostarczonych przez Foxa w jego materiałach dystrybucyjnych dla właścicieli kin, odpowiada ona wersji niemej wypuszczonej

fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949, Kraków 1981). Wydaje się, że powodem takiego zatytułowania go była dostrzeżona opozycyjność czy też symetria ze *Wschodem słońca*, z którym *City Girl* zdaje się tworzyć swoisty dyptyk o relacji wieś–miasto. A wiadomo też, że Murnau rozpoczął realizację tego filmu pod tytułem *Our Daily Bread* (*Chleb nasz powszedni*), który to tytuł ostatecznie mieć będzie film Kinga Vidora z roku 1934. By zatem nie czynić zamieszania, pozostają przy ostatecznym tytule oryginalnym *City Girl*.

27 J. Bergstrom, *Murnau in America...*, s. 432–433.

28 Swój czwarty amerykański – i w ogóle ostatni – film, *Tabu* (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931), Murnau zrealizuje jako niezależny producent do spółki z Robertem Flahertym. Nie dożyje jego premiery (1 sierpnia 1931 r.), zginie w wypadku samochodowym 11 marca 1931 r.

29 J. Bergstrom *Murnau in America...*, s. 431–432.

na ekrany w USA i we Francji. Niektórzy uznają, że jest to właśnie zrealizowany przez Murnaua film niemy, później brutalnie skrócony, bo tylko 68 minut trwała wypuszczona na ekrany wersja dźwiękowa, z której połowę ponownie sfilmowano pod kierunkiem innego reżysera³⁰. Z tą opinią nie zgadza się co prawda np. Lotte Eisner, najwybitniejsza monografistka reżysera, uznając, że choć wiele śladów unikalnego stylu wizualnego Murnaua, zwłaszcza w aspekcie oświetlenia, jeszcze w tej kopii pozostało, to jednak wiele jego niuansów zostało wyeliminowanych³¹. Tak czy inaczej – okaleczona i z pewnością nieautoryzowana przez Murnaua wersja dźwiękowa nadal pozostaje zaginiona, natomiast odnaleziona w roku 1969 wersja niema jest podstawą dzisiejszych płytowych edycji filmu na DVD i Blu Ray, i wydaje się najbliższa artystycznemu projektowi reżysera.

Scenariusz filmu został oparty na raczej drugorzędnej i zupełnie już zapomnianej sztuce Elliotta Lestera *The Mud Turtle*, a adaptacji na potrzeby filmu dokonali Berthold Viertel i Marion Orth. Może właśnie z racji tego teatralnego pierwowzoru (bo już nie ze względu na „niemiecki rodowód”) *City Girl* też jakoś kojarzy się z estetyką Kammerspielu: są w zasadzie dwie podstawowe lokacje, miasto i wieś, tym razem jednak skonkretyzowane jako Chicago i Minnesota, oraz prolog, w którym Lem jedzie pociągiem z rodzinnej wsi do Chicago. Krąg postaci jest dość ograniczony: Kate, Lem, jego rodzina i żniwiarze wynajęci przez ojca Lema oraz kilka zwracających uwagę postaci epizodycznych, m.in. koleżanka-kelnerka, z którą Kate oplotkowie klientów baru, czy szefowa baru, która złowieszczym spojrzeniem śledzi rozmowy Kate z Lemem „na stronie”. Najciekawszą z tych postaci jest *flapper girl* z pociągu, która zauważywszy gruby plik banknotów Lema, bezskutecznie próbuje uwieść przystojnego współpasażera. Lem, porządny i prosty chłopak z prowincji, nie zauważa jednak jej kokieterijnych uśmiechów ani podwiązki, zza której dość ostentacyjnie wyjmuje puderniczkę, a na jej bynajmniej nie niewinne pytanie, czy czasem już nie obwieszczono obiadu w wagonie restauracyjnym, owszem, potwierdza, iż właśnie go obwieszczono, po czym wyjmuje zabraną z domu wałówkę i bezceremonialnie zaczyna się nią objadać. Zrozumiawszy, że nic tu nie wskóra, urodziwa podrywaczka pasuje (nb. ma ona na sobie modelowe ubranie *flapper girl*).

30 Tamże, s. 431.

31 L.H. Eisner, *Murnau...*, s. 200.

Lem jedzie do Chicago, by sprzedać 25 600 korców pszenicy, z nakazem ojca, by uzyskać cenę co najmniej 1,15 \$ za korzec, bo inaczej nie zwiążą końca z końcem. Przed pójściem na giełdę idzie do baru, w którym wpada w oko Kate, obsługującej w ferworze tłum męskich klientów. Zachwycony dziewczyną nie zauważa, że traktuje ona prowincjusza nieco ironicznie, przy okazji wciskając mu dodatkowe danie („No to, królu pszeniczny, staruszkule, może by pudding na deser?”). Sama jednak też mu daje sygnały, że pragnęłaby bliższej znajomości, zagajając: „Życie na farmie musi być cudowne!” Tego dnia doczeka się jednak z jego strony jedynie kurtuazyjnej formułki: „Naprawdę cieszę się, że panią spotkałem!” Wieczorem, samotna w swym skromnie umeblowanym pokoiku, tęsknie patrzy z okna, pod którym nieustannie przejeżdżają hałaśliwe pociągi, na reklamę wakacji w Minnesocie. Jedynymi towarzyszami jej samotności są rachityczna roślina na parapecie i ptaszek w klatce – ale... mechaniczny, nakręcany kluczykiem. Na giełdzie ceny pszenicy lecą na łeb na szyję i by w ogóle uzyskać w miarę przyzwoitą cenę, Lem decyduje się sprzedać zboże po cenie niższej 3 centy za korzec niż ta, której żądał ojciec. Nazajutrz przygnębiony wraca do baru, zwierza się Kate ze swego zmartwienia, że narazi się taką transakcją ojcu, a następnie daje fizyczną nauczkę molestującemu Kate klientowi. Zaraz potem między wieśniakiem a kelnerką z Chicago ma miejsce taki, pełen niedopowiedzeń i oczekiwań, dialog:

Kate: „Nie powinien pan tego robić! Bić się o mnie!”

Lem: „Pobiję się z każdym, kto tylko tknie pani swą łapą! ...Wracam do domu... pociągiem o pierwszej... Jest coś... o co chciałem prosić...Chciałem... zapytać, czy pani... Czy pani...

podoba się...Podoba się... podoba się życie w mieście?”

Kate (*ewidentnie rozczarowana*): „Chyba wszędzie jest tak samo. Wszędzie do chrzanu, jeśli już mnie pan o to pyta! ... No dobra, do widzenia, dziecino! Po zdrów ode mnie krowy i kurczaki!

Na dworcu, przed wejściem na peron, Lem postanawia zważyć się w publicznym automacie, zauważywszy na nim napis: TWOJA WAGA I TWÓJ LOS. Wróżba po drugiej stronie kwitka z wynikiem mówi mu: „Jeśli posłubisz kogoś, o kim myślisz, wszystko będzie dobrze”. Zebrawszy siły i odwagę pędzi pod bar, by zdążyć złapać wychodzącą z pracy Kate. O mało się nie rozmijają, ale szczęśliwy los ich styka. W jakimś innym barze Lem

oświadcza się Kate, pokazując tekst wróżby i dodając: „Jeśli zaraz się pobierzemy, na rano zajedziemy do domu.”

Więc, na którą za swym świeżo poślubionym mężem udała się Kate, jest kompletnie inna niż idylliczne wyobrażenia, jakie o niej miała. Nie jest to też świat pełen pielęgnowanych z pokolenia na pokolenie wartości, jak wieś we *Wschodzie słońca* czy *Heimat* z niemieckich filmów Murnaua albo opowiadań niemieckich pisarzy w rodzaju Sudermanna czy Hauptmanna. Przede wszystkim tradycyjny na prowincji system patriarchalny, w wydaniu starego Tustine'a, ojca Lema, przekształcił się w system skrajnie autorytarny, domową tyranie, w której wszyscy – żona, syn, córka, synowa i najemni żniwiarze – są przez sadystycznego, ultrapurytańskiego „patriarchę” totalnie uprzemysłowieni, bezwzględnie mu podporządkowani i brutalnie traktowani. Tustine sprzeciwiających się mu, czego nie toleruje, lub popętlających jakieś „wykroczenia” (wedle jego wyobrażeń) poniża, bije, a nawet do nich strzela – przez co o mało nie zabija własnego syna, gdyż sądził iż strzela do zbuntowanych żniwiarzy. Na powitanie synowej impertynencko jej insynuuje, że nie wyszła za Lema bezinteresownie, bo czegoś po „takich jak ona” można się spodziewać. Na zakończenie tego powitania uderza Kate. Małoletniej Marie, siostrze Lema, brutalnie wydziera z rąk kilka kłosów, którymi się bawiła, wraz z pouczeniem: „Hoduję zboże, by je sprzedawać, a nie żeby się nim bawić! Liczy się każde ziarenko!” A gdy Marie na powitanie bratowej uplecie z kłosów pszenicy uroczy bukiet, który spodoba się Kate, zagrozi córce: „Jeśli znowu przyłapię cię na bawieniu się zbożem, sprawię ci baty!” Oczywiście, Lem też ma za swoje, po pierwsze dlatego, że ożenił się z kelnerką (na słowo „kelnerka” z informującego o ślubie telegramu Lema wybucha gniewem i oznajmia żonie: „Porządne dziewczyny tak swobodnie i łatwo nie wychodzą za mąż. Omotała chłopaka!”), po drugie z racji sprzedaży zboża po zbyt niskiej cenie. Po zbesztaniu za to ostatnie dopiero co przybyłego Lema, wydaje mu zaraz niczym służącemu takie oto polecenie: „Przebierz się i do roboty! Rano przychodzą żniwiarze!”

Pojedynek Kate z teściem to walka miasta ze zdegenerowanym patriarchatem wsi. Synowa nie jest tak bierna i bezbronna, jak żona Tustine'a czy jego dzieci. Rezolutna, wygadana, nauczona samodzielności i walki o swe prawa w wielkomięskiej dżungli Chicago, Kate nie potrafi być bierna wobec jego przemocy. Na zakończenie „powitalnego przesłuchania” mówi teściowi: „Zamierzam pomimo pana przeszkód uczynić z Lema Tustine'a mężczynę!... A jeśli pan myśli, że on mi pozwoli odejść bez niego... snuj sobie

pan znowu swe domysły!” Odpowiedzią teścia jest wrzask: „Ja tu jestem panem! Mój syn robi to, co każe... i ty też będziesz!”, a następnie brutalny cios wymierzony synowej.

Kate na prowincji musi zmagać się nie tylko z autorytaryzmem teścia. Dużym wyzwaniem jest dla niej molestowanie ze strony żniwiarzy widzących w niej właściwie jedynie obiekt seksualnego pożądania. Kate jednak po doświadczeniach z baru w Chicago nie da sobie w kaszę dmuchać i potrafi opędnąć się od niewybrednych aluzji i propozycji wieśniaków, tak jak radziła sobie z wielkomiejskimi natrętami w knajpie. Paradoksalnie jednak, spełniają się jak na ironię słowa, którymi odpowiedziała w barze Lemowi: „Chyba wszędzie jest tak samo. Wszędzie do chrzanu, jeśli już mnie pan o to pyta!” Czy przy garkuchni w polu, czy za ladą baru w Chicago, musi wydawać posiłki natrętnym, molestującym ją mężczyznom – przy czym ci więcej wydają się z racji swego nieokrzesania i wulgarności jeszcze gorsi niż natręci wielkomiejscy. Dużym wyzwaniem jest dla niej zwłaszcza nadzorca żniwiarzy, Mac, usiłujący ją skłonić do porzucenia męża, gdyż źle ją ocenia i nie rozumie, że naprawdę kochając Lema, nie ucieknie z Makiem od piekła, jakie jej stworzył „stary diabeł”, czyli teść. Kate tak mu odpowiada: „Myślałam, że na wsi nie ma brudu... że mężczyźni są tu porządni...Ale wszyscy jesteście tacy sami... bydlaki! Wszyscy macie gadane, kiedy czegoś chcecie!” Gdy Mac odpowiada: „Jeśli tak to odczuwasz, to ofiaruję ci coś więcej niż gadkę!”, jej definitywna replika jest następująca: „Niczego od ciebie nie chcę! Sama potrafię o siebie zaważyć!” Kate to prawdziwa *self-made-woman* ukształtowana przez ten amerykański etos w dżungli wielkiego miasta, przez co nie zginie też i w niesprzyjających okolicznościach prowincji.

Największym zmartwieniem Kate jest jednak bierność Lema i jego niezdolność oporu wobec przemocowego ojca. Gdy zszokowana dziewczyna mówi mężowi: „Twój... ojciec... uderzył mnie!”, Lem odpowiada: „Kate... nie mogę uderzyć własnego ojca!” Oczywiście, nie mógł i nie powinien tego uczynić, bo ojciec to ojciec, ale Lem w ogóle nie wziął jej w obronę, nawet werbalnie – choć od razu dał nauczkę nieznanemu natrętowi w barze. Gdy teść interpretuje bandażowanie przez Kate skaleczonej ręki Maka jako ich „schadzkę” i „planowanie uciezki” (na co Kate się nie zgodziła) i przekazuje Lemowi tę swoją interpretację, syn wydaje się w nią wierzyć. Dochodzi do takiej rozmowy małżonków:

Lem: „Ojciec mówi, że przyłapał cię z Makiem, jak planowaliście razem uciec... Nie masz nic do powiedzenia?”

Kate: „Nic... możesz temu wierzyć albo nie!”

Lem: „Gdybym sądził, że to prawda...”

Kate: „Tak? Co byś zrobił? Pobiegł do tatusia?”

Lem: „Sprawbym Maka, tak iż nigdy więcej nie kręciłby się koło mojej żony!”

Kate: „No to się dowiedz, że każdy facet może zdobyć żonę! Ale trzeba czegoś więcej niż pozwolenie na ślub i obrączka, aby ją zatrzymać! Nasz ślub był chyba pomyłką.”

Po tej rozmowie Kate decyduje się w końcu opuścić farmę Tustine'ów, zostawiając Lemowi pożegnalny list: „Lem, odjeżdżam sama. Myślałam, że mogę ci pomóc zostając, ale kiedy zobaczyłam, że uwierzyłeś temu kłamstwu o mnie i Maku, zrozumiałam że to nie ma sensu. Mac próbował zmusić mnie do wyjazdu z nim, ale nie chciałam. Może kiedy odjadę, wrócę do pracy i uratują zboże. Nigdy nie kochałam nikogo prócz ciebie. Żegnaj, Kate”. Znalazszy list, Lem pędzi jak szalony, by znaleźć żonę. Spotkawszy Maka, wdaje się z nim w bójkę na pędzącym wozie, a potem o mało nie zostaje zastrzelony przez ojca, chcącego wymierzyć sprawiedliwość zbuntowanym żniwiarzom. Lem oznajmia zdruzgotanemu ojcu, przerażonemu, że o mało nie zabił syna, iż po piekle, które Tustine stworzył Kate, postanawia wyjechać z nią jak najdalej. Uślągany jednak przez ojca, który prosi, by namówić Kate do powrotu, Lem zabrawszy na wóz idącą pieszo z walizką Kate, zawozi ją do pokonanego ojca. Pojednaniu teścia z synową towarzyszy oświadczenie zbuntowanych żniwiarzy, że będą dalej pracować tej nocy, by uchronić plony Tustine'a przed nadchodzącym gradobiciem.

Obraz wsi w *City Girl* jest nie tylko znacznie mroczniejszy niż we *Wschodzie słońca* – jest też znacznie bardziej realistyczny. Dotyczy to zarówno wyglądu tego świata – pozbawionego ekspresjonistycznego designu i niewokującego, jak w tamtym filmie, atelierowości i sztuczności pleneru, ale też psychologicznej wiarygodności bohaterów. Postacie nie są tu wyidealizowane i posągowe, lecz bardzo wieloaspektowe – pełne pożądań, zawiści, uprzedzeń, ale jednocześnie skłonne do przebaczenia krzywd i przewartościowania własnego postępowania. Znacznie bardziej wiarygodna wydaje się prezentacja życia wiejskiego, zwłaszcza pracy na roli, która we *Wschodzie słońca* została sprowadzona do jednego *tableau* ukazującego Męża, jak prowadzi pług zaprzężony w wołu. W *City Girl* sceny w polu, zarówno podczas żniw dziennych, jak i pospiesznej zbiórki zboża nocą, by zdążyć przez

zapowiedzianą nawałnicą, wydają się wiarygodne niczym reportaż, a w dodatku urzekają światłem i urodą plastycznej kompozycji kadru (jak zwykle zresztą w filmach Murnaua).

Zupełnie inny niż w poprzednim filmie jest też obraz miasta. We *Wscho-dzie słońca* było to raczej miejsce rozrywki i zabawy, ewentualnie usług konsumpcyjnych (jak cukiernia czy salon kosmetyczno-fryzjerski). W *City Girl* bar, w którym zatrudniona jest Kate, to mniej miejsce konsumpcji klientów, ile raczej teren ciężkiej pracy kelnerek w gorączkowej krzątaninie pośród krzyżujących się zamówień licznych gości. Chicago, bodaj najszybciej rozwijająca się w latach 20. amerykańska metropolia, jest w filmie ukazane bardzo szczątkowo i, by tak rzec, tylko synekdochicznie, na zasadzie *pars pro toto*, ale migawki z ulic, dworca czy giełdy zbożowej naprawdę robią wrażenie. Obraz giełdy jest niemal apokaliptyczny – rozgorączkowani klienci i maklerzy, ogromne tablice, na których nieustannie zmywane są i wpisywane cyfry nowych kursów³². Giełda symbolizuje spekulacyjną, a nie substancjalną wartość pieniądza, ale też fakt, że wyprodukowane dobra i towary zamiast być przedmiotem rzetelnego handlu, w którym uzyskana cena odzwierciedla faktyczne zapotrzebowanie, użyteczność, solidność wykonania i wkład pracy, stają się przedmiotem jedynie gry – gry na zniżkę lub wyżkę – gry spekulacyjnej. To właśnie wskutek takich mechanizmów ceny jednych dóbr (np. kukurydzy) mogą znieśc gwałtownie rosnać, a innych z kolei (np. pszenicy) spadać – jak to się dzieje w dniu, w którym na giełdę zbożową przybył Lem. Tustine, jego ojciec, nie pojmuje tych nieobliczalnych procesów, słusznie uważając, że za ciężką pracę należy się dobra płaca. Ale giełda zbożowa grała akurat na zniżkę pszenicy, na niekorzyść rolników produkujących akurat to zboże, toteż czekając na wyżkę kursu, Lem mógł nie tylko nie uzyskać ceny wymaganej przez ojca, lecz stracić jeszcze więcej, niż stracił. Rolnicy nie należeli do beneficjentów złudnego dobrobytu *roaring twenties*. W każdym razie, gdy 30 stycznia 1930 miała miejsce premiera *City Girl*, od trzech miesięcy spekulacyjny system giełdowy epoki jazzu leżał w gruzach.

Bardzo znaczący jest też obraz smutnej samotności Kate po pracy w jej skromnym, nędznie wyposażonym mieszkanku, emblematyczny dla

32 Inne wybitne filmy lat 20., zawierające apokaliptyczny obraz giełdy, to: *Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) Fritza Langa, *Koniec Sankt-Petersburga* (*Koniec Sankt-Pietierburga*, 1927) Wsiewołoda Pudowkina i *Pieniądz* (*L'Argent*, 1928) Marcela L'Herbier.

alienacji wielkomijskich mas tamtej epoki. W tym samym mniej więcej czasie film Kinga Vidora *Człowiek z tłumu* (*The Crowd*, 1929) sportretuje z niezwykłym realizmem i socjologiczną wnikliwością „zwykłego człowieka” amerykańskiej metropolii. Nauka uczyni to dopiero za około 20 lat, gdy w roku 1950 ukaże się słynna książka Davida Riesmana *Samotny tłum*³³.

Podsumowując, to co na pierwszy rzut oka wydaje się oczywiste w amerykańskim dyptyku Friedricha Wilhelma Murnaua, *Wschód słońca* i *City Girl*, pozytywne aksjologicznie nacechowanie prowincji i negatywne metropolii (czy też wsi i miasta) w pierwszym z filmów, i odwrotne w drugim, po bliższym przyjrzeniu się obu dziełom okazuje się bardziej skomplikowane i zniuansowane. Owszem, w pierwszym z filmów świat prowincji to świat więzi rodzinnych i międzyludzkiej solidarności, a także podtrzymywania tradycji i etosu pracy, zaś świat miasta to obszar rozrywki, zabawy, anonimowości jednostki w społeczeństwie masowym, rozpadu więzi rodzinnych i małżeńskich, przygodności związków seksualnych. Ale takie jednoznaczne, opozycyjne ustawienie obu przestrzeni wynika w dużej mierze z alegorycznego charakteru *Wschodu słońca*, gdyż alegoria ma skłonność do upraszczania znaczeń i ujednoznaczniania wieloznaczności. Tymczasem w realistycznym stylu *City Girl* ujawniają się blaski i cienie jednej i drugiej przestrzeni kulturowej, i o żadnej z nich nie można powiedzieć, że dominuje w niej „dobro” lub „zło”.

Filmografia

Argent, L' (Pieniądz)

Austernprinzessin, Die (Księżniczka ostryg)

brennende Acker, Der (Płonące pole)

Bucklige und die Tänzerin, Der (Garbus i tancerka)

Cabinet des Dr. Caligari, Das (Gabinet doktora Caligari)

Charleston (Sur un air de Charleston)

Chleb nasz powszedni (Our Daily Bread)

33 D. Riesman, N. Glazer, R. Denny, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven 1950 (wydanie polskie: D. Riesman, N. Glazer, R. Denny, *Samotny tłum*, tłum. Jan Strzelecki, Warszawa 1971).

Citizen Kane (Obywatel Kane)
City Girl; zob. też *Po zachodzie słońca*
Crowd, The (Człowiek z tłumu)
Człowiek z tłumu (The Crowd)
Czworo diabłów (Four Devils)
Doktor Mabuse, gracz (Doktor Mabuse, gracz)
Dr. Mabuse, der Spieler (Doktor Mabuse, gracz)
Fantom (Phantom)
Faust (Faust. Eine deutsche Volkssage)
Faust. Eine deutsche Volkssage (Faust)
Four Devils (Czworo diabłów)
Gabinet doktora Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)
Gang in die Nacht, Der (Podróż w noc)
Garbus i tancerka (Der Bucklige und die Tänzerin)
Hintertreppe (Schody kuchenne)
Jons i Erdme (Jons und Erdme)
Jons und Erdme (Jons i Erdme)
Koniec Sankt-Petersburga (Koniec Sankt-Pietierburga)
Koniec Sankt-Pietierburga (Koniec Sankt-Petersburga)
Księżniczka ostryg (Die Austernprinzessin)
Last Laugh, The (Der letzte Mann)
Last Laugh, The Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, symfonia grozy)
Letzte Mann, Der (Portier z hotelu Atlantic)
Nosferatu, symfonia grozy (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)
Obywatel Kane (Citizen Kane)
Our Daily Bread (Chleb nasz powszedni)
Phantom (Fantom)
Pieniądz (L'Argent)
Płonące pole (Der brennende Acker)
Po zachodzie słońca (City Girl)
Podróż do Tylży (Die Reise nach Tilsit)

Podróż w noc (Der Gang in die Nacht)
Portier z hotelu Atlantic (Der letzte Mann)
Reise nach Tilsit, Die (Podróż do Tylży)
Scherben (Szyny)
Schloß Vogelöd, Das (Zamek Vogelöd)
Schody kuchenne (Hintertreppe)
Sunrise: A Song of Two Humans (Wschód słońca)
Sur un air de Charleston (Charleston)
Sylvester (Sylwester)
Sylwester (Sylvester)
Szyny (Scherben)
Świętoszek (Tartüff)
Tabu (Tabu: A Story of the South Seas)
Tabu: A Story of the South Seas (Tabu)
Tartüff (Świętoszek)
Wschód słońca (Sunrise: A Song of Two Humans)
Zamek Vogelöd (Das Schloß Vogelöd, 1921)

Bibliografia

- Allen R.C., Gomery D., *Film History: Theory and Practice*, New York 1985.
- Bergstrom J., *Murnau in America: Chronicle of Lost Films*, „Film History” 2002, nr 14.
- Drössler S., *Faust, Ufa, Lubitsch, Murnau, Hauptmann: Eine Spurensuche*, [w:] F.W. Murnau/Gerhart Hauptmann, *Faust. Eine deutsche Volkssage*, Filmmuseum München, München 2020 (brozura dołączona do edycji DVD).
- Eisner L.H., *Murnau*, Berkeley–Los Angeles 1973.
- Everson W. K., *American Silent Film*, New York 1978.
- Fischer L., *Sunrise: A Song of Two Humans*, London 2010.
- Fitzgerald F.S., *Flappers and Philosophers*, New York 1920.
- Garbicz A., Klinowski J., *Kino, wehikuł magiczny: Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 1981.

- Hauptmann G., *Fantom*, tłum. P. Knapik, [w:] G. Hauptmann, *Dzieła*, t. 7: *Opowiadania*, Wrocław 1997.
- Higashi S., *Virgins, Vamps and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, Montreal 1978.
- Kłys T., *Od Mabusego do Goebbelsa: Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013.
- Riesman D., Glazer N., Denny R., *Samotny tłum*, tłum. J. Strzelecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971.
- Sudermann H., *Lithauische Geschichten*, Stuttgart–Berlin 1917.
- Sudermann H., *Podróż do Tylży*, [w:] H. Sudermann, *Jons i Erdme, i inne opowieści*, tłum. T. Willan, Olsztyn 1976.
- Sudermann H., *The Excursion to Tilsit*, transl. L. Galantière, New York 1930.

mgr Aleksandra Krajewska

Szkoła Doktorska

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0002-0877-9472

Pośród masywów górskich, lasów i prerii. Filmowy krajobraz Wyoming

Słowa kluczowe: krajobraz filmowy, krajobraz Wyoming, kino amerykańskie

Keywords: film scape, Wyoming landscape, American film

Abstract

The main topic of the paper is the cinematic landscape of Wyoming. At the outset, the author describes the state at a general level and recalls the most important ideas and concepts related to the subject of the American West and the frontier. This section also refers to literary and pictorial representations of the state. Then, the author analyzes selected film productions set in Wyoming. The film material was divided into 3 parts representing, respectively, classic, new wave and contemporary cinema. The author checks how the cinematic landscape of the Cowboy State has changed with the changes in manners in American society.

Kiedy w filmie *Pieskie Popołudnie* (1975) Sidneya Lumeta dwójka dość przypadkowych sprawców napadu zostaje otoczona przez policję, prowokator całego zamieszania (Al Pacino) wpada na pomysł wzięcia zakładników i ucieczki z kraju. Mężczyzna myśli o tropikach i ciepłych krajach, w przyprawie ekscytacji wspomina nawet o Algierii. Swoją plan chce jednak skonsultować ze współnikiem (John Cazale). Ten na pytanie „Do jakiego kraju chciałbyś pojechać?” odpowiada krótko: „Wyoming”.

Położony w środkowo-zachodniej części kraju stan Wyoming pozostaje regionem o najniższej liczbie ludności w Stanach Zjednoczonych¹. Na jego prowincjonalny charakter wpłynęły zarówno znaczne oddalenie od wielkich ośrodków miejskich na wschodnim i zachodnim wybrzeżu kraju, jak i nieregularna rzeźba terenu, utrudniająca masową kolonizację. Wschodnią część stanu zajmują Wielkie Równiny (Great Plains) i rozległe formacje trawiaste². Na zachód od nich rozciąga się wododział kontynentalny Ameryki (The Continental Divide), a pozostałą część stanu pokrywają obszary górskie obfitujące w jeziora i strumienie, lasy iglaste, gaje osikowe, subalpejskie łąki i tundra³. Zasoby naturalne Wyoming odegrały niebagatelną rolę w kształtowaniu się tożsamości kulturowej, polityki i ekonomii regionu⁴.

Choć w wyniku euro-amerykańskiego osadnictwa na terenie stanu pojawiły się liczne drogi, rancza, farmy, miasta i ośrodki przemysłowe, to panorama Wyoming nie zmieniła się szczególnie w porównaniu z tym, co napotkali na swojej drodze XIX-wieczni migranci⁵. Na przeobrażenia lokalnego krajobrazu mieli naturalnie wpływ rdzenni mieszkańcy tych terenów (np. Arapaho, Czarne Stopy, Kiowowie, Siuksowie, Szejeni, Szoszoni, Ute czy Wrony), którzy wycinali lasy, aby pozyskać materiał do budowy chat czy stosowali regularne wypalenia w celu uprawy roślin⁶. Pojawienie się białych osadników, niekontrolowane kłusownictwo, budowa sieci kolei, a także zwiększone zapotrzebowanie na drewno i surowce również odcisnęły swój ślad na tamtejszej ziemi. Jednakże żadna z wymienionych grup nie dokonała całkowitej transformacji stanu, który w wielu miejscach wygląda dziś tak samo, jak w początkach XIX wieku⁷.

1 Sama liczba ludności nie decyduje oczywiście o gęstości zaludnienia, jednak pod względem powierzchni Wyoming zajmuje 10. miejsce, co czyni go jednym z najsłabiej zaludnionych regionów kraju. Zob. WYOMING: 2020 Census. Wyoming Remains Nation's Least Populous State, United States Census Bureau 25.08.2021, online: <https://www.census.gov/library/stories/state-by-state/wyoming-population-change-between-census-decade.html> (dostęp: 22.06.2022).

2 D.H. Knight, G.P. Jones, W.A. Reiners, W.H. Romme, *Mountains and Plains. The Ecology of Wyoming Landscapes* (Second Edition), New Haven and London 2014, s. 28.

3 Tamże, s. 30.

4 J.D. Hamerlinck, S.N. Lieske, W. Gribb, *Understanding Wyoming's Land Resources: Land-Use Patterns and Development Trends*, Laramie 2013, s. 1.

5 D.H. Knight, G.P. Jones, W.A. Reiners, W.H. Romme, *Mountains and Plains...*, s. 3.

6 Tamże, s. 23.

7 Tamże, s. 26.

W artykule autorka podjęła próbę przedstawienia filmowego obrazu stanu, który w znaczącym stopniu zdefiniował wyobrażenia o amerykańskiej przyrodzie i krajobrazie. Utrwalona w kulturze za pośrednictwem malarstwa pejzażowego, fotografii i kina panorama Wyoming może stać się przyczynkiem do rozważań nad założycielskim mitem Stanów Zjednoczonych. Pośród masywów górskich, lasów i prerii przez lata odnajdywali się filmowi kowboje, outsiderzy i odmieńcy, a ich losy konstruowały masowe wyobrażenia o życiu na Dzikim Zachodzie. Analizując filmowe krajobrazy Wyoming w kinie klasycznym, okresu nowofalowego i współczesnym, autorka przypatra się temu, jak opowieść o amerykańskiej wyjątkowości wyrastała na peryferiach dużych miast, z dala od centrów cywilizacji, na odległej prowincji.

Amerykański krajobraz uświęcony

„Oto Ameryka – wysoka, naga i odsłonięta”, tak Wyoming określił John Gunter w swojej książce-relacji z podróży po Stanach Zjednoczonych *Inside U.S.A.*⁸. Opisy północnoamerykańskich krajobrazów zostały wyraźnie ukształtowane pod wpływem kategorii wzniosłości (*sublime*), która towarzyszyła spotkaniu z bezkresem Nowego Świata⁹. Miejsca, takie jak Park Narodowy Yellowstone, którego przeważająca część znajduje się na terenie stanu Wyoming, postrzegane były jako świadectwo dzieła bożego¹⁰. Religioznawca Wesley A. Kort przyznaje, że przestrzenie te miały dla Amerykanów taki sam status jak dla Europejczyków ich katedry i kościoły, a pielgrzymka do tychże miejsc kultu stanowiła wyraz patriotyzmu¹¹. Na podobną zależność zwraca uwagę estetyczka Beata Frydryczak, pisząc: „Dla Anglików dumą dającą im poczucie tożsamości były krajobrazy, dumą Amerykanów była dzikość ich krajobrazów”¹².

Zachodnie spojrzenie na północnoamerykański pejzaż zostało uformowane w dużej mierze na myśleniu religijnym. Belden C. Lane, prezbiteriański

8 Cyt. za: T.A. Larson, *History of Wyoming* (Second Edition), Lincoln 1990, s. 1.

9 W.A. Kort, „Landscape” as Place-Relation, [w:] *The Place of Landscape: Concepts, Contexts, Studies*, red. J. Malpas, Cambridge 2011, s. 31.

10 Tamże, s. 32.

11 Tamże.

12 B. Frydryczak, *Od estetyki picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 195.

teolog, łączy najstarsze ludzkie próby opowiadania o świecie z koncepcją miejsca – Gilgamesz wyruszył w podróż na kraniec świata, Abraham – do Kanaanu, a prehistoryczne malowidła ściennie przedstawiały ulubione tereny łowieckie¹³. Amerykański Zachód (American West), w którego skład wchodzi Wyoming, także stał się szczególnym miejscem świętym. Pogranicze (*American frontier*) było dla osadników niebezpieczną przestrzenią, którą musieli przebyć w poszukiwaniu ziemi obiecanej podobnie jak potomkowie Abrahama¹⁴. Zmierzający do swojego własnego Kannanu – Kalifornii, Amerykanie potrzebowali więc wędrówki po pustyni, która przyniesie im duchowe oczyszczenie. Tym pustkowiec stały się tereny na wschód od Gór Skalistych – Wielka Pustynia Amerykańska (Great American Desert)¹⁵.

Wśród kształtującego się społeczeństwa powszechne było przekonanie, że bogactwa naturalne Ameryki Północnej są bożym błogosławieństwem dla nowego narodu wybranego¹⁶. Admiracja i przywiązanie do lokalnego pejzażu stały się więc z czasem jedną ze składowych amerykańskiej tożsamości narodowej. W tym sensie kult przyrody był w Stanach Zjednoczonych związany z nacjonalizmem silniej niż w jakimkolwiek innym kraju¹⁷. Historyczka sztuki Barbara Novak notuje wprost: „W Ameryce początków XIX wieku natura nie mogła obejść się bez Boga, a Bóg najwyraźniej nie mógł obejść się bez natury. Zanim Emerson opublikował *Naturę* w 1836 roku, pojęcia Bóg i natura były często utożsamiane i można było stosować je wymiennie¹⁸”. Tak więc „jeden naród, zjednoczony przed Bogiem” (*one nation, under God*) był narodem zjednoczonym przed majestatem żywiołu¹⁹.

Stany Zjednoczone stały się pierwszym zachodnim państwem narodowym, którego obywateli definiowano prawie wyłącznie w kategoriach miejsca urodzenia (terytorium Ameryki), a nie naturalnych praw pochodzenia. Ameryka miała jednoczyć ludzi o różnym pochodzeniu i przynależności

13 B.C. Lane, *Landscapes of the Sacred: Geography and Narrative in American Spirituality* (Expanded Edition), Baltimore and London 2002, s. 15.

14 W.J.T. Mitchell, *Holy Landscape: Israel, Palestine and the American Wilderness*, w: *Landscape and Power* (Second Edition), red. W.J.T. Mitchell, Chicago and London 2002, s. 269.

15 Tamże.

16 B. Novak, *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825–1875* (Third Edition), Oxford 2007, s. 13.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 3.

19 Tamże, s. 13.

etnicznej w ramach całości wyznaczonej przez granice miejsca i jego krajobraz²⁰. Młody naród potrzebował mitu założycielskiego, opowieści, wokół której mogłyby zintegrować się osoby o odmiennym rodowodzie i historii. Substytutem dla tradycji narodowej stał się północnoamerykański pejzaż i to w nim zostało zakumulowane poczucie dumy narodowej²¹. Majestatyczne łańcuchy górskie, nieregularne formacje skalne, szerokie rzeki, wartkie strumienie, gęste lasy czy otwarte przestrzenie – to one stanowiły o bogactwie nowego kraju²².

Krajobraz północnoamerykański był więc przytłaczający w swojej wielkości, lecz stanowił przy tym także źródło estetycznego zachwytu. O swojej fascynacji pejzażem amerykańskiego Zachodu pisał w książce *Pod gołym niebem* (*Roughing It*, 1872) Mark Twain. Pisarz, podobnie jak wielu współczesnych mu intelektualistów, wyruszył w podróż na zachód kraju poprzez Wielkie Równiny i Góry Skaliste²³. W czasie swojej wyprawy stanął na Przełęczy Południowej znajdującej się na terenie dzisiejszego stanu Wyoming, gdzie dał się oczarować lokalnej panoramie²⁴:

(...) obok nas zgromadzeni byli królowie przyrody sięgający wzrostem dziesięciu, dwunastu, a nawet trzynastu tysięcy stóp – wspaniali starcy, którzy musieliby się dobrze schylić, żeby o zmroku dojrzeć Górę Waszyngtona. Byliśmy na tak zawrotnych wysokościach, tak oddaleni od rojowiska ludzkiego w dole, że kiedy od czasu do czasu zasłaniające widok turnie rozsuały się przed nami, ogarniało nas uczucie, że gdybyśmy się rozejrzeli dookoła, ujrzelibyśmy poprzez tajemniczą mgiełkę letnią cały wielki glob z rozplywającymi się w oddali perspektywami gór, mórz i kontynentów²⁵.

W powyższym opisie Twain zwraca uwagę przede wszystkim na rozległość otaczającego go krajobrazu. Podróżni znajdujący się wysoko w górach wydają się zupełnie odizolowani od ziemskich spraw i zmartwień. Wszak cały świat, jego lądy i morza, leży właśnie u ich stóp. Pisarz nie był zresztą

20 K.R. Olwig, *Landscape, Nature and Body Politic: From Britain's Renaissance to America's New World*, Madison 2002, s. 179.

21 B. Novak, *Nature and Culture...*, s. 18.

22 B. Frydryczak, *Od estetyki picturesque do doświadczenia topograficznego...*, s. 192–193.

23 Ł.A. Plesnar, *Ziemia niczyja, ziemia obiecana. Obraz granicy w literaturze amerykańskiej*, Kraków 2015, s. 261.

24 Tamże, s. 269.

25 Cyt. za: Ł.A. Plesnar, *Ziemia niczyja, ziemia obiecana...*, s. 269.

osamotniony w swoim zachwycie nad różnorodnością ojczystego pejzażu. Wśród zafascynowanych ideą dzikości i dziewiczości Ameryki nie brakowało także poetów (Henry David Thoreau, Ralph Waldo Emerson), malarzy (Thomas Cole, Frederick E. Church) czy fotografów (Carleton E. Watkins, Timothy H. O'Sullivan)²⁶. W kontekście kina i sztuk wizualnych szczególnie interesująca wydaje się perspektywa amerykańskich pejzażystów, którzy w XIX wieku tworzyli pod silnym wpływem Cole'a i Hudson River School.

Cole uznawany za ojca założyciela Hudson River School ukształtował swój warsztat na brytyjskim rozumieniu kategorii wzniosłości – już w jego wczesnych pracach można dostrzec zamiłowanie do dramatycznych form i energicznej techniki²⁷. Rosnące zainteresowanie dzikością amerykańskiej natury było wówczas głęboko widoczne w literaturze, szczególnie w powieściach Jamesa Fenimore'a Coopera (*Pięcioksiąg przygód Sokolego Oka*), jednak przeniesienie go na grunt malarstwa z taką nabożnością było czymś zupełnie bezprecedensowym²⁸. Inspiracją dla Cole'a był także dorobek włoskich pejzażystów, był bowiem wyznawcą poglądu, że rozwój wielkich cywilizacji (Starożytny Rzym, współczesna mu Ameryka) uwarunkowany jest położeniem geograficznym w takim sensie, że muszą one pozostawać w bliskości z otaczającą naturą²⁹. To właśnie dzika przyroda miała być gwarantem wzrostu danej społeczności, a oddalenie się od niej stanowiło zagrożenie dla jej istnienia³⁰.

26 B. Frydryczak, *Od estetyki picturesque...*, s. 193–194.

27 K.J. Avery, *The Hudson River School*, Heilbrunn Timeline of Art History, 2004 – metmuseum.org [online], 2004, https://www.metmuseum.org/toah/hd/hurs/ho_07.123.htm (dostęp: 20.06.2022).

28 Tamże.

29 P.C. Rollins, J.E. O'Connor, *Introduction. The West, Westerns and American Character*, w: *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television & History*, red. P.C. Rollins, J.E. O'Connor, Kentucky 2005, s. 2.

30 Takie myślenie o szczególnym znaczeniu dzikiej natury w procesie rozwoju społeczeństw wydaje się bliskie hipotezie granicznej (*frontier hypothesis*) Fredericka Jacksona Turnera. Był on zwolennikiem twierdzenia, że różnice w rozwoju Stanów Zjednoczonych i państw europejskich wynikały z ukształtowania geograficznego. W swojej pracy *The Significance of the Frontier in American History* przekonywał, że to właśnie szerokie połacie niezagospodarowanej ziemi były powodem zmian w mentalności osadników. Ciągłe przesuwanie się granicy nowego państwa w kierunku Pacyfiku uważał za decydujący czynnik w kształtowaniu się amerykańskiego charakteru narodowego – Amerykanin miał być człowiekiem zaradnym, pracowitym, gotowym na życie w skromnych warunkach i przygotowanym na ciężkie warunki atmosferyczne. Zob. Ł.A. Plesnar, *Ziemia niczyja...*, s. 22–23.

Jednym z ważniejszych kontynuatorów tradycji Hudson River School był Albert Bierstadt³¹, pochodzący z Niemiec artysta, który w swoich pracach skupiał się na pejzażach amerykańskiego Zachodu. Bierstadt uczestniczył w licznych wyprawach na zachód, w tym właśnie na terytorium dzisiejszego Wyoming³². Jednym z najpopularniejszych obrazów tego okresu był jego *The Rocky Mountains, Lander's Peak* (1863), na którym przedstawił górski szczyt w paśmie Wind River Range³³. W 1859 roku Bierstadt wyruszył wraz z ekspedycją Fredericka W. Landera w kierunku terytorium Nebraski, a latem tego roku dotarł na tereny Wyoming³⁴. Obraz ten, namalowany już po powrocie do Nowego Jorku, przedstawia zieloną dolinę u stóp stromych Gór Skalistych. Na pierwszym planie widoczna jest grupa Szoszonów, za nimi rozciąga się błyszcząca tafla wody, a nad wszystkim górują strzeliste formacje skalne zanurzone w chmurach.

Kompozycja Bierstadta ukazuje pejzaż dziewiczy, stworzony do zasiedlenia³⁵. Wyobrażenie malarza koresponduje z doktryną Widomego Przeznaczenia (*Manifest Destiny*), zgodnie z którą Amerykanie mieli stać się z woli Boga „panami” nowego kontynentu³⁶. John L. O'Sullivan, twórca tej koncep-

Mit pogranicza pozostaje jedną z najstarszych i najsilniej oddziałujących opowieści o amerykańskiej wyjątkowości, a poza literaturą istotną rolę w jego rozpropagowaniu odegrały sztuki wizualne – malarstwo, fotografia, a w XX wieku kino. Zob. tamże, s. 31.

- 31 Pejzażystów skupiających się na terenach amerykańskiego Zachodu, a w szczególności Gór Skalistych, zalicza się do Rocky Mountain School, której najznamienitsi przedstawiciele to właśnie Albert Bierstadt i Thomas Moran. W swojej twórczości wydobywali z krajobrazu to, co nieoswojone i dzikie, skupiając się przede wszystkim na dramaturgii. Początkowy optymizm związany z zachwytem nad bogactwami Nowego Świata zastępowali raczej niemym podziwem i przerażeniem wobec potężnego żywiołu. Zob. P.C. Rollins, J.E. O'Connor, *Introduction...*, s. 4.
- 32 K.J. Avery, *The Hudson River School...*
- 33 B. Novak, *Nature and Culture...*, s. 19.
- 34 *The Rocky Mountains, Lander's Peak*, The Met, online: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10154> (dostęp: 21.06.2022).
- 35 Na obrazie znajdują się oczywiście postaci ludzkie – malarz na pierwszym planie umieścił grupę Indian wraz z ich zwierzętami i dobytkiem. Dla ówczesnych osadników rdzenni mieszkańcy Ameryki Północnej stanowili jednak integralny element przyrody, a przeobrażenia, których dokonali w zamieszkiwanym przez siebie krajobrazie były traktowane przez Europejczyków jako dzieło żywiołu, a nie ludzkich rąk. Jak podaje Barbara Novak: „Indianie w krajobrazach Bierstadta reprezentują naturę, nie kulturę”. Zob. też, *Nature and Culture...*, s. 162.
- 36 *The Rocky Mountains, Lander's Peak...*

cji, usprawiedliwiał ekspansję osadników w kierunku Pacyfiku szczególną misją dziejową narodu amerykańskiego³⁷. Koloniści nie działali jedynie w imię własnego interesu, lecz wypełniali wyższą powinność. Dlatego też oddana im we władanie ziemia przedstawiana była jako niezamieszkały łąd bogaty w żywność, zwierzynę i surowce. Nie inaczej jest na płótnie Bierstadta ilustrującym Wyoming – trawa jest soczyście zielona, woda krystalicznie czysta, a rozległe połacie ziemi zdają się zapraszać widza do tej rajskiej krainy.

W kraju kowbojów

Jednym z przydomków Wyoming jest stan kowbojów (*Cowboy State*), a jeździec z kapeluszem w dłoni siedzący na grzbiecie nieposłusznego konia (*The Bucking Horse & Rider*) stanowi oficjalny symbol stanu. To tam doszło w 1892 roku do sławetnego konfliktu między posiadającymi liczne stada ranczerami a mniejszymi farmerami, który zainspirował później Michaela Cimino do nakręcenia *Wrót niebios* (1980)³⁸. Kim jest ten charakterystyczny mieszkaniec Wyoming? Tak o postaci kowboja pisał Łukasz A. Plesnar:

Kowboj to chyba najbardziej zmitologizowana postać Dzikiego Zachodu (...) Kowbojom poświęcono setki powieści (i tych z kręgu kultury masowej, i tych reprezentujących literaturę wysoką), opowiadań, sztuk teatralnych, obrazów, komiksów, filmów i seriali telewizyjnych. Kowboj – obok Statuy Wolności, Myszki Miki, coca-coli i McDonalda – stał się najpopularniejszą i najlepiej rozpoznawalną ikoną Stanów Zjednoczonych, a jednocześnie ważnym elementem historii, legendy i kultury amerykańskiej³⁹.

Filmoznawca zwraca szczególną uwagę na mityczny status figury kowboja w kulturze popularnej. Choć w rzeczywistości pasterze bydlę często manifestowali rasistowskie przekonania, źle traktowali zwierzęta, posługiwali się wulgarnym językiem, nadużywali alkoholu, a pod jego wpływem wszczynali awantury, to jednak ich wizerunek w amerykańskich tekstach kultury pozostawał pozytywny⁴⁰. Kowboj był wszakże najbardziej rozpoznawalnym bohaterem gatunku na wskroś hollywoodzkiego – westernu.

37 Ł.A. Plesnar, *Ziemia niczyja...*, s. 52.

38 Ł.A. Plesnar, *Twarze westernu*, Kraków 2009, s. 191–192.

39 Tamże, s. 131.

40 Tamże, s. 135–137.

Opowieści o Dzikim Zachodzie przez lata stanowiły ważną część amerykańskiej tożsamości narodowej. Sedno westernu słusznie uchwycił André Bazin w przedmowie do książki *Le western ou le cinéma américain par excellence*: „Atrybuty formalne, po których zazwyczaj rozpoznaje się western są tylko oznakami albo symbolami jego głębszej istoty. A istotą jest mit. Western narodził się ze spotkania określonej mitologii z określonymi środkami wypowiedzi”⁴¹. Jeśli więc western jest mitem, to kowboj był bez wątpienia jego najważniejszym herosem. Jednym z najwyżej cenionych przedstawień tej postaci na kartach literatury jest *Wirgińczyk. Jeździec z równin* (*The Virginian: A Horseman of the Plains*) Owena Wistera z 1902 roku. Akcja powieści rozgrywa się na terytorium Wyoming i koncentruje się na losach tytułowego bohatera – symbolicznego człowieka Zachodu⁴². Sam Wister, choć pochodził ze wschodniego wybrzeża kraju, a edukację odbierał w Europie, poznał amerykański Zachód podczas podróży, które odbywał ze względów zdrowotnych, jak tę w 1885 roku właśnie do Wyoming⁴³. Mimo to, jak podaje Plesnar: „Zaproponowany przez autora obraz Wyoming grzeszył (...) nadmiernym uproszczeniem i dalece odbiegał od prawdy historycznej”⁴⁴. Nie przeszkodziło to natomiast czytelnikom, którzy pokochali *Wirgińczyka*, a sama powieść doczekała się licznych adaptacji filmowych.

Po raz pierwszy *Wirgińczyk* trafił na ekrany kin w roku 1914 za sprawą produkcji Cecila B. DeMille’a. Już otwierająca film plansza informuje nas o wyjątkowym statusie miejsca akcji, które zostaje określone jako „Serce Zachodu” (*In the heart of the West*). Sam Zachód jest z kolei postrzegany jako kraina ludzi odważnych, tych, którzy nie uchylają się od ciężkiej pracy i podejmują działania w kierunku zmiany swojego położenia. Kiedy Molly Wood (Winifred Kingston), młoda nauczycielka ze wschodu, przyjmuje ofertę pracy w oddalonym od rodzinnych stron stanie, jej otoczenie przyjmuje wieść o wyjeździe „na wielki zachód” (*to the great west*) z ogromnym entuzjazmem. Dziewczyna z rozmarzeniem patrzy w dal i żywiołowo wyciąga ręce w bok, jak gdyby potwierdzając swoim gestem, że Zachód to nie tylko lepsze możliwości zarobkowe, ale przede wszystkim otwarta przestrzeń.

41 A. Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] *Film i rzeczywistość*, tłum. i red. B. Michalek, Warszawa 1963, s. 145.

42 Ł.A. Plesnar, *Ziemia niczyja...*, s. 315–316.

43 Tamże, s. 314.

44 Tamże, s. 321–322.

Północnoamerykański pejzaż jawi się tu dokładnie tak, jak określił go Kort: „dostępny dla wszystkich, demokratyczny i religijny jednocześnie”⁴⁵.

Molly jest zarówno w filmie, jak i w powieści personifikacją cywilizacji – przynosi na Zachód edukację, wiedzę, ogładę i uprzejmość⁴⁶. Gdy wysiada z pociągu na prowincjonalnej stacji, jej drobna postać kontrastuje z szeroką panoramą. Jedynymi symbolami cywilizacji są tory kolejowe, słupy telegraficzne i dylżans – wszystkie te dobrodziejstwa techniki przyniósł na Zachód biały człowiek, tak jak w obrazie *American Progress* (1872) Johna Gasta, gdzie jasnowłosa kobieca postać, alegoria Widomego Przeznaczenia, prowadzi osadników na Zachód, dzierżąc w ręku książkę i linię telegraficzną. Ludzie Zachodu są inni – zatopieni w pejzażu gór, podróżują konno przez zakurzone drogi i przepędzają bydło po dzikich ostępach. Kiedy początkowo dziewczyna nie potrafi odnaleźć się wśród lokalnej społeczności, Wirgińczyk (Dustin Farnum) zapewnia ją: „Wszyscy jesteście tu nieokrzesani. Ale nauczycie się Pani kochać Zachód – i pokocha Pani mnie”.

Molly i Wirgińczyk reprezentują dwie siły kształtujące pogranicze zgodnie z systemem opozycji świata przedstawionego, o którym w *Twarzach westernu* pisał Plesnar. Nauczycielka reprezentuje postęp i obycie, kowboj – niezależność i siłę. Ta dynamika relacji znajduje odzwierciedlenie w lokalnym pejzażu. Skromne zabudowania dopiero powstających miasteczek, prowizoryczne budynki publiczne i szkoły kontrastują z przestrzenią, w której funkcjonują ranczerzy – wysokimi trawami prerii, stromymi zboczami gór i mrokiem lasu. Fakt, że film DeMille’a został nakręcony nie w Wyoming, a Kalifornii, pozostaje bez znaczenia, bo pejzaż pełni tu rolę tła – jest ważny o tyle, o ile pozwala widzowi umiejscowić akcję w odpowiednim miejscu i czasie. Krajobraz staje się znakiem, który odnosi nas do konkretnej mitologii:

Symboliczność westernu wynika, najogólniej biorąc, z symbolicznego charakteru wykorzystywanej przez niego ikonografii, odwołującej się do elementów historii Stanów Zjednoczonych i konotacyjnych wartości pejzażu amerykańskiego. Karawany osadniczych wozów, słupy telegraficzne, tory kolejowe, parowozy i budynki stacyjne, farmy, rancza, osiedla i miasteczka „oznaczają” postęp

45 W.A. Kort, „Landscape” as Place-Relation..., s. 32.

46 Ł.A. Plesnar, *Ziemia niczyja...*, s. 323.

i cywilizację, podczas gdy pustynie, prerie, góry i lasy konotują dziką naturę i wrogą białemu człowiekowi przyrodę⁴⁷.

Kolejna filmowa adaptacja *Wirgińczyka* pojawiła się na ekranach w 1923 roku, jednak to pierwsza dźwiękowa wersja, a więc *Wirgińczyk* Victora Fleminga z 1929 roku cieszy się największym uznaniem krytyków⁴⁸. Choć Fleming, podobnie jak jego poprzednicy, kręcił w Kalifornii, to „jego” Wyoming silnie koresponduje z literackimi pierwowzorami. Już pierwszy kadr filmu wprowadza bezpośrednio do krainy amerykańskiego Zachodu⁴⁹. Reżyser wykorzystuje nie tylko zdjęcia prerii na tle połyskującej w słońcu rzeki i wysokich gór, ale przede wszystkim odgłosy świata przedstawionego. Zanim w kadrze pojawiają się pierwsze postaci, słyszymy porykiwania krów, okrzyki kowbojów i ich przyśpiewki.

Zdjęcia wypasu bydła wykorzystane przez Fleminga zadziwiają rozmachem i oddają sprawiedliwość rzeczywistej wielkości stanu. Szczególnie w sekwencji otwierającej film wzgórza i łąki ciągną się po horyzont, a liczne stada zwierząt udowadniają, że przydomek stanu kowbojów nie wziął się znikąd. Niekończący się sznur bydła i ludzi na koniach na tle rozległej przestrzeni przypomina kompozycje Bierstadta, w których nawet liczne postaci ludzkie wydają się bezbronnymi figurkami wobec potęgi otaczającego ich żywiołu. Nie bez powodu bohaterowie *Wirgińczyka* nazywają Zachód wielkim. Już we wczesnych westernach widać wpływy amerykańskiego malarstwa pejzażowego, które pozostawało pod wrażeniem bezkresu ziem na zachód od Appalachów.

Wiele klasycznych westernów rozgrywających się w Wyoming otwiera ujęcie wypasających bydło mężczyzn na prerii, jak w *Wyoming Outlaw*

47 Ł.A. Plesnar, *Twarze westernu...*, s. 38.

48 Tamże, s. 142.

49 W większości przytoczonych w tej części pracy przykładów krajobraz zostaje wyeksponowany jedynie w początkowych sekwencjach filmu. Jest to zgodne z założeniami stylu zerowego amerykańskiego kina klasycznego. O znaczeniu klarowności przestrzeni filmowej w tej epoce pisał Mirosław Przyłipiak: „Zasada zrozumiałości i jednoznaczności dotyczy również przestrzeni filmowej. Amerykańskie kino klasyczne traktowało ją ze szczególnym pietyzmem. Zrozumiałość przestrzeni filmowej osiągnano tam w dwóch wymiarach. Widz musiał wiedzieć, gdzie – w sensie geograficznym – toczy się akcja, a także jak wygląda miejsce, w którym w danym momencie przebywają postaci”. Zob. także, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańsk 2017, s. 97.

George'a Shermana z 1939 roku, gdzie na granicy „płaskiej jak naleśnik⁵⁰” równiny i pochmurnego nieba kotłują się w zakurzonej powietrzu ludzie i przeganiane przez nich zwierzęta. Otchłań Wielkich Równin uwidaczniają zdjęcia wypasu w *Hills of Old Wyoming* (1937) Nate'a Watta czy *Rustlers Hideout* (1945) Sama Newfielda, gdzie sunące doliną bydło przypomina spokojnie płynącą rzekę. „Naturalność” pejzażu twórcy sygnalizowali również poprzez ujęcia nieudomowionych zwierząt w sielskiej scenerii prerii. *Green Grass of Wyoming* (1948) Louisa Kinga rozpoczyna się zdjęciami dzikich koni biegających wolno wśród nietkniętej ludzką ręką przyrody. Nie brakowało również produkcji, które ukazywały pejzaż już przeobrażony, jak *In Old Cheyenne* (1941) Josepha Kane'a, gdzie „żelazny koń” mknie przez suchy step.

Na terenie stanu Wyoming rozgrywa się akcja jednego z najbardziej archetypicznych westernów w historii kina – *Jeździec znikąd* (1953) George'a Stevensa. Jest to klasyczna fabuła o samotnym mścicielu, który broni bogobojnej społeczności przed wpływowymi ranczerami, jednak pod względem ikonografii wychodzi poza klasyczne ramy, starając się łączyć elementy konwencjonalne z realistycznym przedstawieniem: „Stevens bardzo dba o autentyzm szczegółów: dekoracji, rekwizytów, kostiumów. Kreowany przez niego Zachód jest plastycznie bardzo efektowny, ale i prawdziwy – pełen kurzu, brudu i błota”⁵¹.

Akcja filmu rozpoczyna się malowniczym ujęciem panoramy Gór Skalistych. Na tle ośnieżonych szczytów beztrudnie pasie się młody jeleni. Kadr ten pod względem kompozycji i kolorystyki przypomina obraz Bierstadta *Deer in a Mountain Home* (1879), a towarzyszący mu spokój odnaleźć można również na płótnie *Deer Grazing, Grand Tetons, Wyoming* (1861). Niemalże arkadyjską atmosferę tej sceny przerywa pojawienie się tytułowego jeźdźcy, który płoszy zwierzę. Shane (Alan Ladd) wyłania się spośród gór i schodzi w zalesioną dolinę. Nie wiadomo kim jest ani skąd przybywa. Wydaje się jak gdyby zrodzony przez pejzaż, który go otacza i nawet włączając się stopniowo w życie społeczności, będzie pozostawał na jej peryferiach. Czyny, których podejmie się w imię pomocy rodzinie Starrettów, odcisną piętno nie tylko na życiorysie mężczyzny, lecz także w otaczającym pejzażu.

50 Bohaterowie filmu mówią o niej „flat as a pancake”.

51 Ł.A. Plesnar, *Tworze westernu...*, s. 197.

Shane opuszcza miasteczko skąpane w ciemności, a odznaczające się bielą kłęby chmur i wierzchołki gór tworzą przepelnioną dramaturgią całość.

Na przekór tradycji

Zmiany, jakie przyniosły lata 60. XX wieku i epoka kontestacji, zrodziły zupełnie inne spojrzenie nie tylko na western jako gatunek filmowy, ale również na kwestie pogranicza. Młodsze pokolenie pragnęło odciąć się od tradycji i dorobku swoich ojców, odrzucając tym samym uwielbiane przez nich konwencje i autorytety⁵². Adorowane wcześniej gwiazdy, jak chociażby John Wayne, stały się uosobieniem znieawidzonego konserwatyizmu⁵³. Był to więc czas rozliczeń z przeszłością i poszukiwania nowej drogi. Kolejne pokolenie twórców filmowych mierzących się z tematem historii i dziedzictwa Stanów Zjednoczonych musiało podejmować próby budowania tożsamości narodowej w opozycji do dotychczasowej narracji o wyjątkowości Ameryki i Amerykanów.

Charakterystyczny dla postklasycznego kina rewizjonizm wdarł się w przestrzeń westernu, dosięgając tym samym nawet odległego Wyoming. W 1969 roku na ekranach kin wszedł *Butch Cassidy i Sundance Kid* George'a Roya Hilla. Tytułowy duet rzezimieszków istniał naprawdę, a swoją sławę zawdzięczał działalności przestępczej na pograniczu Montany i Wyoming na przełomie XIX i XX wieku. Właśnie tam, w rejonie nazywanym Hole-in-the-Wall, filmowa banda Cassidy'ego planuje swój kolejny skok. Miejsce to jest wymarzoną kryjówką dla wszelkiej maści wygnańców – oddalona od większych skupisk ludzkich przełęcz gwarantowała, dzięki swoim wąskim przejściom i stromym zboczom, że nikt nie wjedzie tam niezauważony. Kiedy Cassidy (Paul Newman) i Kid (Robert Redford) opuszczają więzienie i wjeżdżają do wąskiego wąwozu między ścianami skalnymi od razu dostrzegają wymierzoną w ich stronę broń. To, że ostatecznie nie pada z niej strzał, staje się potwierdzeniem uznania, jakim bohaterowie cieszą się w środowisku przestępczym.

52 A. Lewicki, *Prawdziwy koniec klasycznego Hollywoodu. Kino amerykańskie w latach sześćdziesiątych*, [w:] *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 316.

53 K. Klejsa, *Kino kontestacji w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej*, [w:] *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej...*, s. 619.

Hill zdaje się bawić konwencjami wypracowanymi na gruncie klasycznego westernu. Oczywistym jest nawiązanie do *Napadu na ekspres* (1903) Edwina S. Portera w otwierającej film niemiej sekwencji, ale reżyser na tym nie poprzestaje. Kiedy bohaterowie przybywają do Hole-in-the-Wall pejzaż zmienia się w przestrzeń kryjóWKi – mężczyźni pokonują kolejno rzekę i wysokie trawy, aż w końcu docierają do bezpiecznej przystani pomiędzy górami. Podczas napadu na pociąg Union Pacific lokalne lasy i formacje skalne dają schronienie członkom bandy. Kiedy natomiast Cassidy zabiera Ettore (Katharine Ross) – kochankę Kida – na przejażdżkę, ten sam krajobraz zmienia się w prowincjonalną sielankę. Hill eksponuje zielone trawy, wiejskie ścieżki, drewnianą zabudowę miasteczka, kościółki, drzewa owocowe i pastwiska. A kiedy w końcu mężczyźni muszą znów uciekać przed wymiarem sprawiedliwości, stan na powrót staje się dziką krainą piaszczystego stepu, górskich jaskiń i zimnych nocy. Hill nie podchodzi do pejzażu amerykańskiego Zachodu z takim namaszczeniem jak jego poprzednicy; raczej swobodnie żongluje utartymi obrazami, by bawić swoich widzów⁵⁴.

Nowe czasy „przywiody” do Wyoming również inne gatunki filmowe. *Góra Spencera* (1963) Delmera Davesa to przykład dramatu, którego akcja rozgrywa się na terenie pasma górskiego Teton. Clay Spencer (Henry Fonda) jest człowiekiem oddanym rodzinie i głęboko przywiązanym do ziemi, jednak jego najstarszy syn Clayboy (James MacArthur) marzy o opuszczeniu ojcowizny. Tytułowa góra jest własnością rodu Spencerów i zgodnie z tradycją powinna przechodzić z ojca na syna. Tak jak pierwsze pokolenia osadników miały być z woli bożej uprawnione do wzięcia ziem zachodnich w posiadanie, tak dziedziczenie w linii męskiej byłoby kontynuacją tej samej uświęconej tradycji. Góra, odwieczna i niewzruszona wobec gwałtownych przemian społecznych, które docierają nawet do wyizolowanego Wyoming, staje się symbolem amerykańskiej świętości – niemalże religijnego przywiązania do ziemi.

Góra Spencera była promowana jako film nakręcony w Parku Narodowym Grand Teton przy użyciu techniki Technicolor. Autentyczność ukazanego krajobrazu miała więc dla twórców niebagatelne znaczenie i rzeczywiście szerokie ujęcia monumentalnych szczytów górskich i otwartych przestrzeni do dziś pozostają wybitnym przykładem możliwości sztuki filmowej.

54 Udało mu się to zresztą doskonale – film był najbardziej dochodową produkcją roku 1969.

Już pierwsze ujęcia gór wyraźnie korespondują z tradycją amerykańskiego pejzażu. Na schowane za lekką mgłą wzniesienia przebijają się spośród chmur promienie słońca, przypominające o boskiej proveniencji tej krainy. Pasma światła układają się z malarską precyzją jak na obrazie Bierdstadta *Scenery in the Grand Tetons* (ok. 1865–1870), gdzie pejzaż również zdaje się otrzymywać błogosławieństwo od samego Stwórcy. Ujęciom przyrody towarzyszy muzyka Maxa Steinera, w którą kompozytor wplótł patriotyczną pieśń o wymownym tytule *America the Beautiful*. Zakorzeniony w tej tradycji Clay z trudem akceptuje wybór syna.

Panorama Wyoming okazała się inspirująca także dla twórców kina nowej przygody. W *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia* (1977) Steven Spielberg wprowadza do tradycyjnej scenerii westernu elementy *science fiction* w postaci obcych, którzy na miejsce spotkania z gatunkiem ludzkim wybierają właśnie stan kowbojów. Ich statek ląduje na górze Devils Tower we wschodniej części stanu. Nie jest to bynajmniej miejsce przypadkowe – formacja ta została w 1906 roku pierwszym narodowym pomnikiem Stanów Zjednoczonych⁵⁵. Pomimo tematyki fantastycznej, film szybko został wpisany w religijny kontekst. Pauline Kael widziała w przybyszach z nieba znak opatrności Bożej czuwającej nad człowiekiem, a według Johna Brosnana reprezentowali oni łagodnego Boga, który szczerze przejmuje się losem swoich dzieci⁵⁶. Dla Tony'ego Williamsa jawna religijność filmu słała w parze z tęsknotą za silnym przywództwem, które Ameryka utraciła w czasach buntu i kontestacji⁵⁷. Niegdyś święta góra Indian okazała się miejscem równie sakralnym dla człowieka nowoczesnego, który przynajmniej deklaratywnie wyparł się Boga.

Pejzaż wrogi

Czy dziś, w czasach postępującej sekularyzacji, kino chce jeszcze zwracać się w kierunku prowincji tak mocno uwikłanej w religijne konotacje? Wyoming w filmie Clinta Eastwooda *Bez przebaczenia* (1992) wydaje się krainą

55 D.H. Knight, G.P. Jones, W.A. Reiners, W.H. Romme, *Mountains and Plains...*, s. 3.

56 R. Torry, *Politics and Parousia in Close Encounters of the Third Kind*, [w:] „Literature-film Quarterly” vol. 19, no 3, 1991, s. 188.

57 Tamże.

opuszczoną przez Boga. Miasteczko Big Whiskey, w którym dochodzi do brutalnego ataku na pracownicę domu publicznego, symbolizuje najokrutniejsze aspekty życia na Dzikim Zachodzie – przemoc, biedę i ludzką bezradnością wobec bezprawia. Pierwsze ujęcie osady przypomina pejzaże tworzone w duchu Rocky Mountain School, które John E. O'Connor i Peter C. Rollins określali jako wyrażające „darwinowski konflikt między człowiekiem a naturą”⁵⁸. Nad grupą prostych budynków rozciąga się potężny łańcuch górski, który zdaje się rzucać cień na pograżoną w mroku osadę. W oddali słychać zbliżający się porywisty wiatr, uderzenia piorunów i stukot deszczu. Tak jak Fleming zapraszał do urodzajnego kraju ranczerów, tak Eastwood wrzuca widza w prawdziwe piekło, gdzie człowiek każdego dnia musi desperacko walczyć o przetrwanie.

Podobnie jak jego malarscy poprzednicy Eastwood precyzyjnie zwraca uwagę na pojawiające się w kadrze elementy atmosferyczne – opady, wiatr, wilgoć i zimno – wszystko to jest wyraźnie wyczuwalne w *Bez przebaczenia*⁵⁹. Tuż przed finałowym aktem zemsty obecna w powietrzu aura zwiastuje nadchodzącą masakrę – niebo przyjmuje nieprzyjemną stalową barwę, a przesuwające się po horyzoncie chmury nie pozwalają słońcu oświetlić wyschniętej ziemi. Zgodnie z hipotezą graniczną Turnera tereny pogranicza i trudne warunki życia miały kształtować niezłomny amerykański charakter. U Eastwooda dzieje się jednak coś zupełnie przeciwnego. Surowa rzeczywistość zmusza ludzi do rozpaczliwej walki o byt i zachowanie godności, jednocześnie popychając ich do czynów, których nie dopuściliby się w innych okolicznościach.

Równie brutalną wizję życia na amerykańskim Zachodzie eksponuje Quentin Tarantino w filmie *Nienawistna ósemka* (2015), gdzie śnieg pokrywa już nie tylko wysokie partie gór, ale także lasy, doliny i osady ludzkie. Wyoming wygląda tu niczym lodowa pustynia, na której nic nie ma prawa się narodzić i nikt nie ma prawa przeżyć. Wśród otwierających film ujęć na próżno szukać śladów ludzkiej obecności, kolejne kadry to coraz to nowsze

58 P.C. Rollins, J.E. O'Connor, *Introduction...*, s. 3.

59 O istotności warunków pogodowych w procesie przeobrażeń krajobrazu z perspektywy antropologicznej pisze Tim Ingold: „On (krajobraz – przyp. A.K.) ulega ciągłym przekształceniom, przede wszystkim dzięki stapianiu się jego wielorakich płaszczyzn z tymi czynnikami, które nazywamy pogodą – światłem słonecznym, deszczem, wiatrem itd.?” Zob. tenże, *Atmosferyczne krajobrazy*, tłum. D. Angutek, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 402.

połacie pustej, zmarzniętej ziemi. Znamienne, że pierwszą twarzą ukazaną na ekranie jest drewniana figura ukrzyżowanego Jezusa, która przy pobieżnym spojrzeniu sprawia wrażenie zagubionego wędrowca. Kiedy kamera powoli oddala się w rytm budzącej grozę muzyki Ennio Morricone, w tle pojawia się pędzący dyliżans. Pojazd wygląda, jakby próbował uciec przed nadciągającą nawałnicą, jednak roztaczająca się panorama tworzy tak ponurą atmosferę, że ratunek wydaje się niemożliwy.

Na obrazie Gasta nad osadnikami czuwała kobieca postać przypominająca anioła. Figura ta symbolizowała postęp i dawała nadzieję na lepsze życie. W obrazie Tarantino również pojawia się górujący nad bohaterami anioł – to powieszzone pod sufitem ciało Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh), ściganej listem gończym morderczyni⁶⁰. Jej skrzydła to dwie rakiety śnieżne przyrządzone do ściany tuż za nią⁶¹. Anioł Tarantino staje się uosobieniem utraconego marzenia o kraju, który miał gwarantować równość wszystkim obywatelom, bez względu na ich pochodzenie. Tym bardziej gorzko brzmi sfabrykowany przez majora Marquisa Warrena (Samuel L. Jackson) list od Abrahama Lincolna, w którym prezydent wyraża głęboką wiarę w przemianę stosunków rasowych. Sceny rozgrywające się w XIX-wiecznym Wyoming stanowią alegorię Ameryki współczesnej Tarantino – pogrążonej w wewnętrznych konfliktach, nierozliczonej ze swoją historią i wciąż silnie podzielonej⁶².

Wyoming staje się przestrzenią wykluczenia również w dramacie Anga Lee *Tajemnica Brokeback Mountain* (2005). O ile przytoczonych tu wcześniej męskich protagonistów łączyła raczej przyjacielska zażyłość, o tyle miłośna relacja dwójki sezonowych pracowników – Ennisa Del Mara (Heath Ledger) i Jacka Twista (Jake Gyllenhaal) staje się problematyczna w hołdującym tradycyjnym wartościom społeczeństwie. Mężczyźni poznają się na początku lat 60. XX wieku, kiedy to z panoramy Wyoming już dawno zniknęły dyliżanse, szybka poczta konna i parowozy. Teraz stan przecinają asfaltowe drogi, po których pędzą samochody dostawcze i ciężarowe. Choć

60 T. Moodie, „*Hand in Hand We'll Get There*”:—*the Racial Politics of The Hateful Eight*, [w:] *Reframing Cult Westerns. From The Magnificent Seven to The Hateful Eight*, red. L. Broughton, New York 2020, s. 234.

61 Tamże.

62 Tamże, s. 235.

zmiany w pejzażu miasteczek są wyraźnie widoczne, to sceny rozgrywające się wysoko w górach zdają się osadzone poza realnym czasem.

Wykreowana na potrzeby filmu fikcyjna Brokeback Mountain staje się jedynym miejscem, gdzie Ennis i Jack odsłaniają, a w zasadzie odkrywają, swoją intymność. Znaczne oddalenie pastwisk od dusznej atmosfery miasteczka i otwarta przestrzeń pozwalają bohaterom, choć na moment, zrzucić z siebie poczucie wstydu i ciągłego lęku, a przynajmniej tak może się początkowo wydawać⁶³. Ich romans rozkwita wśród bujnej flory Wyoming i poza nielicznymi wyjątkami do wszystkich zbliżeń między mężczyznami dochodzi właśnie pośród natury – w rozstawionym prowizorycznie namiocie, przy skwierczącym ognisku czy nad cichym jeziorem. Jednocześnie niemożność realizacji swoich uczuć poza odludną doliną sprawia, że paradoksalnie, tytułowa góra staje się więzieniem. Gdy Jack przyznaje, że jedynym, co teraz mają, jest Brokeback Mountain, daje nie tyle świadectwo sentymentalnego przywiązania do miejsca, co raczej frustracji wynikłej z pograżenia się w stworzonej przez siebie matni.

Górska dolina ze swoją bujną roślinnością potęguje kielkujące w bohaterach uczucia pożądania. Krajobraz staje się medium, poprzez które film opowiada o namiętnościach, które sami bohaterowie boją się nawet nazwać. Zroszone rosą trawy, smukłe drzewa czy sunące w sennym rytmie stada owiec tworzą romantyczny pejzaż melodramatu. Podczas gdy okolice i domy, z których pochodzą, wydają się pozbawione wszelkiej uczuciowości, ziemia u stóp Brokeback Mountain jest wręcz przesycona marzycielską aurą. Gdy umiera Jack, jedyne, co pozostaje Ennisowi, to stara fotografia z czasów wspólnej pracy przy wypasie zwierząt. Wspomnienie kochanka zlewa się stopniowo z pejzażem gór, bo mężczyzna nie potrafi już oddzielić uczucia od miejsca, które je zrodziło. Krajobraz Wyoming nabiera duchowej wartości, jednak już nie w sensie zbiorowego uświęcenia, a jako prywatna przestrzeń żałoby. Ostatecznie pejzaż przyjmuje w firmie Anga funkcję medium pamięci – mieści w sobie nigdy nieopowiedziane na głos historie, wstydlive wspomnienia i widma dawnej miłości.

Poszukiwanie wolności w krajobrazie amerykańskiego Zachodu było przez dekady łączone z opartym na filozofii chrześcijańskim etosie Stanów Zjednoczonych. Wyruszający na zachód osadnicy walczyli o swoją

63 G. Needham, *Brokeback Mountain*, Edinburgh, 2010, s. 44.

autonomię głównie w sferze ekonomicznej poprzez nabywanie ziemi, pracę na własnym gospodarstwie i sukcesywne osiąganie samowystarczalności. Ważny był również sam aspekt deklaracyjny – podróż i życie na terenach pogranicza były powszechnie uważane za doświadczenie formacyjne. Współczesne kino podejmuje próby rozciągnięcia amerykańskiego rozumienia wolności poza jej tradycyjne ramy. Przytoczone tutaj, jedynie nieliczne, przykłady pokazują, że swobody obywatelskie nie są w pełni dostępne dla ludzi z najniższych warstw społecznych (*Bez przebaczenia*), nie białych (*Nienawistna ósemka*) i niewpisujących się w heteronormę (*Tajemnica Brokeback Mountain*).

Pojawiające się w kinie najnowszym obrazy Wyoming wydają się zdecydowanie mniej przystępne czy harmonijne w porównaniu z tymi znanymi z klasycznych westernów. Pejzaże amerykańskiego Zachodu we wczesnym kinie nie były rzecz jasna jedynie sielankową wizją rajy na ziemi; były natomiast mimo wszelkich trudności możliwe do podporządkowania. Współcześnie bohaterowie zdają się przytłoczeni niezycliwą panoramą. Pejzaż Wyoming staje się dla nich wrogi, tak wrogie potrafią być i dziś dla swoich obywateli Stany Zjednoczone.

Bibliografia

- Bazin A., *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] *Film i rzeczywistość*, tłum. i red. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Frydryczak B., *Od estetyki picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
- Hamerlinck J.D., Lieske S.N., Gribb W., [w:] *Understanding Wyoming's Land Resources: Land-Use Patterns and Development Trends*, Laramie 2013.
- Ingold T., *Atmosferyczne krajobrazy*, tłum. D. Angutek, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014.
- Klejsa K., *Kino kontestacji w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej*, [w:] *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.
- Knight D.H., Jones G.P., Reiners W.A., Romme W.H., *Mountains and Plains. The Ecology of Wyoming Landscapes* (second edition), New Haven and London 2014.

- Kort W.A., „Landscape” as Place-Relation, [w:] *The Place of Landscape: Concepts, Contexts, Studies*, red. J. Malpas, Cambridge 2011.
- Lane B.C., *Landscapes of the Sacred: Geography and Narrative in American Spirituality* (Expanded Edition), Baltimore and London 2002.
- Larson T.A., *History of Wyoming* (second edition), Lincoln 1990.
- Lewicki A., *Prawdziwy koniec klasycznego Hollywoodu. Kino amerykańskie w latach sześćdziesiątych*, [w:] *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.
- Mitchell W.J.T., *Holy Landscape: Israel, Palestine and the American Wilderness*, [w:] *Landscape and Power* (second edition), red. W.J.T. Mitchell. Chicago and London 2002.
- Moodie T., „Hand in Hand We’ll Get There”– the RacialPolitics of *The Hateful Eight*, [w:] *Reframing Cult Westerns. From The Magnificent Seven to The Hateful Eight*, red. L. Broughton. New York 2020.
- Needham G., *Brokeback Mountain*, Edinburgh 2010.
- Novak B., *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825–1875* (third edition), Oxford 2007.
- Olwig K.R., *Landscape, Nature and Body Politic: From Britain’s Renaissance to America’s New World*, Madison 2002.
- Plesnar Ł.A., *Twarze westernu*, Kraków 2009.
- Plesnar Ł.A., *Ziemia niczyja, ziemia obiecana. Obraz granicy w literaturze amerykańskiej*, Kraków 2015.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańsk 2017.
- Rollins P.C., O’Connor J.E., *Introduction. The West, Westerns and American Character*, [w:] *Hollywood’s West: The American Frontier in Film, Television & History*, red. P.C. Rollins, J.E. O’Connor, Kentucky 2005.
- Torry R., *Politics and Parousia in Close Encounters of the Third Kind*, [w:] „Literature/Film Quarterly” 1991, vol. 19, no 3.

Źródła internetowe

- Avery K.J., *The Hudson River School*, HeilbrunnTimeline of Art History, 2004, metmuseum.org, https://www.metmuseum.org/toah/hd/hurs/ho_07.123.htm.
- The Rocky Mountains, Lander’s Peak*, The Met, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10154>.
- WYOMING: 2020 Census. *Wyoming Remains Nation’s Least Populous State*, United States Census Bureau, <https://www.census.gov/library/stories/state-by-state/wyoming-population-change-between-census-decade.html>.

dr hab. prof. UAM Anna Śliwińska

Institut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-2309-691X

„Nie było (...) żadnego podziału na normalne i nienormalne”¹, czyli czego doświadczyli bohaterowie brytyjskiej Nowej Fali oraz ich literaccy poprzednicy, gdy postanowili wyjechać z miasta

Słowa kluczowe: brytyjska Nowa Fala, młodzi gniewni, przyroda, za miastem, nad morzem

Keywords: British New Wave, Angry Young Men, nature, out of town, by the sea

Abstract

This paper reflects upon the key theses pointed out by Andrew Higson in his article *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film*. Attention is also given to the urban and rural landscapes present in the films of the British New Wave and in their literary prototypes. Urban and rural settings are analyzed as playing a more central role than being a mere neutral canvas on which a story is drawn. The featured places should be treated as historically true, their task being to authenticate the space, but also as ones that have additional functions and meanings: they reflect the traits of the characters or become a metaphor of their state of mind. The relations 'the urban vs. the non-urban' are placed in clearly emerging oppositions of being trapped and

¹ J. Braine, *Wielka kariera*, tłum. H. Krzeczowski, Warszawa 1973, s. 207.

escaping, the mass vs. the individual, or coercion vs. pleasure. The first part of the text are general considerations from which the opposition between the urban vs. the non-urban emerge, i.e. the relationship between culture and nature (drawing on the concept of Zygmunt Bauman), followed by the characteristics of the style used to describe urban and rural space in the New Wave films and their literary prototypes. Particular attention is paid to the shots of ‘between the city and what is outside the city’ (including ‘That Long Shot of Our Town from That Hill’). The last part of the article looks at the role of the characters’ trips to the seaside.

Andrew Higson w swoim tekście *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the „Kitchen Sink” Film* stwierdza, że narracje wymagają przestrzeni, w której mogą się rozwijać, ponieważ jednak filmy brytyjskiej Nowej Fali są promowane jako realistyczne, tak więc i krajobraz miejski, i wiejski musi być czymś więcej niż tylko neutralnym płótnem, na którym rysuje się historię. Przy okazji, każde z pokazanych miejsc należy traktować jako historycznie prawdziwe, którego zadaniem jest uautentycznienie przestrzeni. Pozostaje jednak napięcie – między wymogami narracji a wymogami realizmu – możliwe do przekroczenia dzięki nadaniu przestrzeni miejskiej i wiejskiej funkcji niosącej ze sobą dodatkowe znaczenia. W takich przypadkach miejsce staje się wyznacznikiem cech bohaterów, metaforą stanu ich umysłu, przy okazji zaś zostaje umieszczone w dobrze znanych konwencjach tradycji naturalistycznej². W niniejszym tekście wstępne założenia Higsona przefiltruję przez obrazy krajobrazów miejskich i wiejskich obecnych zarówno w filmach brytyjskiej Nowej Fali³, jak i w ich literackich

2 A. Higson, *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the ‘Kitchen Sink’ Film*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. A. Higson, Londyn, Nowy Jork 1996, s. 134.

3 Kanwę wywodu stanowią najbardziej znane filmy tego nurtu w celu udowodnienia, że pewne mechanizmy są widoczne we wszystkich z tych filmów. Mam przy tym świadomość, że wybór tytułów jest dyktowany tylko i wyłącznie kryterium rozpoznawalności wskazanych produkcji. O skomplikowanej kwestii wskazania tego, który film można uznać za nowofalowy (a który nie) piszę we wstępie do swojej książki – *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala*, wyd. I, dodruk, Poznań 2017. Przy okazji warto zwrócić też uwagę na kwestię stosowanych przez mnie terminów „brytyjska Nowa Fala” oraz „młodzi gniewni”. Na określenie nurtu filmowego wybieram termin, którym posługują się anglosascy badacze, czyli „brytyjska Nowa Fala” (ukuty przez krytyków filmowych, a nie twórców

pierwowzorach. Zwrócę też uwagę na sugerowany przez Higsona katalog opozycji, które można odnieść do przestrzeni miejskiej i wiejskiej w tych filmach. W pierwszej kolejności będzie to dychotomia uwięzienia i ucieczki, dotycząca młodych gniewnych bohaterów i ich nowofalowych odpowiedników. W dalszej kolejności wskażę napięcia między tym, co dotyczy masowego i społecznego aspektu życia w mieście a indywidualizmem, którego symbolem może być akt opuszczenia przestrzeni miejskiej oraz zatopienia się w świecie spełnienia i przyjemności, jakie przynosi bohaterom wyjazd za miasto⁴. Zacznę od ogólnych rozważań, z których wyrasta opozycja miasto – za miastem⁵, czyli relacji kultury i natury, potem zaś przejdę do charakterystyki stylu służącego do opisanego w filmach nowofalowych i ich literackich pierwowzorach przestrzeni miejskiej i wiejskiej. Zwrócę przy tym szczególną uwagę na ujęcia „pomiędzy” miastem a prowincją, o których szczegółowo pisze Higson („That Long Shot of Our Town from That Hill”). W końcu zaś przyjrę się funkcji, jaką spełniają wyjazdy bohaterów nad morze.

Natura – kultura

Zygmunt Bauman stwierdza:

(...) są rzeczy, które ludzie potrafią zmieniać, czynić innymi, i należy traktować je odmiennie niż te, na które nie mamy wpływu. Te pierwsze określamy mianem kultury, drugie – natury. Zaliczenie czegoś przez nas do kultury, nie zaś natury, jest równoznaczne z uznaniem, iż podlega ono naszemu sterowaniu, przy czym

nurtu), zwracając tym samym uwagę na umiejscowienie kina brytyjskiego przełomu lat 50. i 60. w ogólnym nurcie tego okresu, podkreślając jego konotacje z tradycją neorealizmu włoskiego oraz z Nouvelle Vague. Por. S. Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Londyn, Nowy Jork 2009, s. 60. W polskim piśmiennictwie filmoznawczym zamiennie stosuje się oba terminy, tj. „brytyjska Nowa Fala” i „młodzi gniewni” (czasem używa się też formuły „nowe kino angielskie”), w odniesieniu do kina, najczęściej jednak używa się określenia „młodzi gniewni”. Tego ostatniego (czyli w oryginale Angry Young Men), zgodnie z terminologią anglosaską, będę używać w kontekście literatury i teatru.

4 Por. A. Higson, *Space, Place...*, s. 145.

5 O obrazach miasta i tego, co za miastem pisałam też (w skróty sposób) w mojej książce – jednak podjęte tam wątki stały się tylko przyczółkiem do rozważań, które przedstawiam w niniejszym artykule. Por. A. Śliwińska, *Miłość i gniew...*

zakłada się zarazem, że istnieje pewien pożądany, „właściwy” efekt końcowy owe-go sterowania⁶.

Odnosząc metaforycznie słowa Baumana do filmów nowofalowych i ich literackich pierwowzorów, można uznać, że przestrzeń miejska utożsamiana z kulturą ma też oznaczać kontrolę, która przez bohaterów jest traktowana jako narzucone i ciężące im normy. W opozycji do niej staje natura, która pojawia się w obu mediach jako wyzwolenie z pęt i obowiązujących zasad narzuconych przez człowieka i społeczeństwo, w którym żyje („To ludzie zatem ustalają kryteria, które pozwalają odróżnić ład od nieładu, normę i odstępstwo od normy”⁷). Istnienie kultury jako świadomego i ingerującego w naturę działania ma swoje negatywne konotacje, choć niewątpliwie pojawiają się też aspekty pozytywne – dla przykładu: trudno wyobrazić sobie świat bez norm. Przy okazji jednak każdy z aktów przekształcania natury stanowi, by użyć określenia Baumana, „wymuszenie”, prowadzące do nowego ładu. Odbywa się to oczywiście pewnym wysiłkiem, który nie dotyczy tylko tworzenia nowej rzeczywistości, ale także utrzymania jej w tej postaci, by działała dalej, zgodnie z założonym planem. Bauman stwierdza:

Ilekoć mowa o kulturze, tylekoć mamy na myśli zaprowadzanie i zachowywanie porządku oraz przeciwstawianie wszystkiemu, co z punktu widzenia zamierzonego porządku okazuje się chaosem. Ilekoć mowa o kulturze, tylekoć chodzi o zastępowanie „porządku naturalnego” (takiego zatem, który istniałby bez ludzkiej ingerencji) przez porządek wcześniej zaplanowany i w tym sensie sztuczny. Kultura nie tylko zaprowadza taki porządek, ale także uznaje go za wartościowy. Z kulturą wiąże się nierozzerwalnie hierarchia wartości, jeden bowiem porządek zostaje uznany za lepszy od innych, a być może w ogóle jedyny. Inne warianty ocenione zostają jako gorsze bądź wręcz stanowiące chaos⁸.

Bohaterowie literatury młodych gniewnych oraz filmów Nowej Fali o ten chaos się upominają. Duszą się w narzuconych normach, dlatego szukają świata, w którym mogliby się stać wolnymi. Natura symbolizuje zatem rodzaj odpowiedzi na ich pragnienie siania zamętu, które oznaczałoby wyzwolenie od utartych schematów. Myśl tę można wzmocnić rozważaniami Baumana, który zauważa, że zawsze istniała mnogość kultur i tym samym

6 Z. Bauman, *Socjologia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 1996, s. 147–148.

7 Tamże, s. 148.

8 Tamże, s. 148–149.

pewne narzucone zachowania są konsekwencją miejsca, w którym żyjemy. W odniesieniu do bohaterów omawianego nurtu bardzo istotna pozostaje kwestia uwikłania w ciężące im normy charakterystyczne dla społeczeństwa brytyjskiego, ze szczególnym uwzględnieniem systemu klasowego.

Z naturą jest inaczej: „Normy żadnej kultury nie mogą domagać się takiego powszechnego obowiązywania, jakie przysługuje prawom przyrody”⁹. Zarówno młodzi gniewni, jak i bohaterowie Nowej Fali przezuwają to i starają się (często w kontrowersyjny sposób) odwołać do pierwotnych zachowań, stanąc ponad normami albo wbrew nim. Nie chcą żyć w skostniałych strukturach, które przygotował dla nich świat. Najczęstszą próbą przełamania przyjętych zasad są akty agresji, wielokrotnie powiązane z „pierwotnością” podejmowanych działań. Bohaterowie czują się osaczeni i zapędzeni w róg, zaczynają więc działać w atawistyczny, pierwotny sposób – atakują nim zostaną zaatakowani. Poświadczą to cały szereg reakcji protagonistów na zachowania osób z ich otoczenia, np. słowne i agresywne zaczepki Jimmiego z *Miłości i gniewu* czy kłótnie Artura (czyli filmowego Franka) z panią Hammond w *Sportowym życiu* (w których ten drugi wykrzykuje: „Ty nie możesz znieść widoku człowieka, który się nie poniża, który nie pełza jak robak”¹⁰). Właściwie wszyscy młodzi gniewni bohaterowie zarówno ci literaccy, jak i filmowi pragną rewolty. Colin¹¹ z powieści Alana Sillitoe i filmu *Samotność długodystansowca* deklaruje:

(...) gdyby bat był w moim ręku, ja nie fatygowałbym się budowaniem takich domów [zakładów poprawczych – A.Ś.], żeby trzymać policjantów, dyrektorów, eleganckie kurwy, gryzipiórków, oficerków i posłów do parlamentu. Nie. Postawiłbym ich pod ściankę i rozwalil¹².

9 Tamże, s. 164.

10 D. Storey, *Sportowe życie*, tłum. M. Zborowska, Warszawa 1976, s. 214.

11 W opowiadaniu Alana Sillitoe, które jest pierwszoosobowym monologiem bohatera, wszyscy zwracają się do niego Smith, w filmie Tony’ego Richardsona protagonista to Colin Smith.

12 A. Sillitoe, *Samotność długodystansowca*, tłum. J. Milnikiel, M. Skibniewska, Warszawa 1982, s. 66.

Literacki pierwowzór Artura z *Z soboty na niedzielę*, wyrażając niechęć do telewizji, ma w głowie konkretny plan¹³, który wywołałby chaos w codziennym życiu, uwiedzionej kulturą popularną, klasy robotniczej:

Telewizja – pomyślał z lekceważeniem, kiedy odeszła – Muszą chyba być idiotami, że dali się tak nabrać. Dużo bym dał za to, żeby któregoś dnia wjechały w ulicę wielkie czarne wozy policyjne, żeby się z nich wysypali policjanci z toporkami w rękach, wpadli do wszystkich domów po kolei i rozwalili te przekłete telewizory. Wszyscy poszaleli chyba. Nie wiedzieliby, co robić. To byłaby prawdziwa rewolucja. Na pewno. Ludzie z zemsty wysadziliby w powietrze Ratusz i podpalili Zamek. Jeżeli jednak w ten sposób pozbylibyśmy się raz na zawsze telewizorów, nie miałbym nic przeciwko temu¹⁴.

Chaos, który wyrasta z agresywnych zachowań, zostaje przedstawiony w pełnej krasie w filmie uznawanym przez niektórych badaczy za późne dzieło brytyjskiej Nowej Fali¹⁵, czyli w *Jeżeli...* Lindsaya Andersona. Bohater, podobnie jak młodzi gniewni, toczy ciągłą walkę, która ma, za pomocą „gramatyki przemocy”¹⁶, ułożyć porządek świata na nowo. Ta misja wydaje się być bardziej precyzyjnie zaplanowana niż w przypadku jego poprzedników – ciosy zadawane są przeciw konkretnej instytucji (szkole) a nie, jak w przypadku omawianych wcześniej bohaterów, na oślep, byle uprzedzić możliwy atak.

Figura niesprecyzowanego wroga, któremu przeciwstawiali się bohaterowie młodych gniewnych oraz Nowej Fali, przypomina pytanie o to, kto

13 Wskazany monolog nie pojawia się w filmie, ale Artur zwraca w nim uwagę na problem uzależnienia pokolenia jego rodziców od telewizji, np. w scenie, w której przygląda się z dezaprobatą ojcu zapatrzonemu w odbiornik.

14 A. Sillitoe, *Z soboty na niedzielę*, tłum. J. Milnikiel, Warszawa 1966, s. 230–231.

15 Por. „Aż do swojego dramatycznego rozwiązania »Jeżeli« zdaje się zmierzać tą samą drogą co wcześniejsze dzieła angielskiego »kina zbuntowanego«. Sarkastyczna, zjadliwa charakterystyka szkoły nie tylko tonem jest zbliżona do klimatu *Samotności długodystansowca*, *Sportowego życia czy Billego kłamcy*, ale nawet odwołuje się do tamtych filmów prawie dosłownymi cytatami (przykład: chór szkolny i jego otoczka w *Samotności długodystansowca* i w *Jeżeli*). Bo treści krytyczne mają wspólnego adresata: konformistyczne, konserwatywne społeczeństwo; jednaką wymowę: niechęć do istnienia stadnego i zuniformizowanego.” R. Marszałek, *Uwiedziony przez współczesność*, „Kino” 1960, nr 10, s. 86.

16 K. Klejsa, *Paraboliczny dyskurs kontrkultury. O »Jeżeli...« Lindsaya Andersona*, „Studia Filmoznawcze”, Wrocław 2001, s. 43.

jest „ogrodnikiem” przekształcającym naturę w kulturę. Bauman stwierdza, że może nim być:

Owa potężna i przytłaczająca władza, która kształtuje ludzkie ciała i umysły, występuje pod postaciami „opinii publicznej”, mody, „wspólnego poglądu”, „opinii ekspertów” czy chociażby czegoś tak nieuchwytnego jako „zdrowy rozsądek”, który oznacza wszystkich, a zarazem nikogo. Może zatem pojawić się pogląd, że to ulotna, nienamacalna, abstrakcyjna kultura każe ludziom postępować w określony sposób: na przykład, malować raczej usta niż uszy, oddawać mocz na osobności, ale popijać w gromadzie¹⁷.

Wspomniani bohaterowie wytworzyli cały repertuar zachowań, które miałyby uchronić ich przed nożycami bezwzględnego „ogrodnika”. Poczynając od najprostszych rozwiązań jak wyjazd za miasto, by odetchnąć od „miejskich” norm (obecny we wszystkich projektach nowofalowych) czy ucieczka do lasu symbolizującego wolność (*Samotność długodystansowca*¹⁸) poprzez dziwne, nieracjonalne, godzące w dobry gust, ekstrawagancje (*Sposób na kobiety*, *Noc po ciężkim dniu*) oraz eskapizm do świata wyobraźni (*Billy kłamca*), aż do szaleństwa będącego wyrazem sprzeciwu wobec przyjętych zasad (*Morgan, przypadek do leczenia*). Dla przykładu bohater ostatniego z filmów wierzył, że tylko życie w świecie przyrody (często udawał zachowania zwierząt, a ludzi wokół siebie postrzegał jako przedstawicieli fauny) było szczere i nieskażone narzuconymi schematami. Adam Garbicz tak pisał o jego związku z żoną: „im dalej od norm i wzorów narzuconych przez ogół – tym bliżej są sobie”¹⁹. Bohaterowie żyjący w taki sposób wybierają drogę, o której pisał Bauman – malują uszy zamiast ust. Ze wszystkimi konsekwencjami podjętych decyzji.

Należy jednak zaznaczyć, że natura nie jest w filmach Nowej Fali i ich literackich pierwowzorach traktowana metafizycznie (w takim ujęciu, w jakim

17 Z. Bauman, *Socjologia...*, s. 150–151.

18 Krzysztof Lipka sugeruje, że las w *Samotności długodystansowca* „symbolizuje (nie tylko) duchową wolność Colina i poezję całości” oraz „(...) jest poza czasem, nie przynależy do żadnego z dwóch wątków, ale wiąże się ze wszystkim i głównie reprezentuje naturę, tak pośród otaczającej rzeczywistości jak i w odniesieniu do wnętrza bohatera. Naturę, a więc prawdę”. K. Lipka, *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53 (113), s. 16.

19 A. Garbicz, *Malowanie marksizmu*, „Kino” 1994, nr 10, s. 34–35.

widział ją chociażby Mircea Eliade²⁰). Kontakt z nią daje możliwość ucieczki, nie proponuje jednak wzbogacenia życia bohaterów o kontekst *sacrum*. Łączy się to również ze stanowiskiem samych twórców realizmu społecznego, w przypadku których, jak zauważa Raymond Williams, zawsze dochodzi do sekularyzacji świata przedstawionego. Badacz sugeruje, że projekty realistyczne pozbawione są aspektu religijnego i metafizycznego, który wpływałby w jakikolwiek sposób na działania protagonistów, co rzecz jasna koresponduje też z lewicowymi poglądami ich twórców²¹.

Giorgio Manganelli w książce *Literatura jako kłamstwo* analizuje dzieła literackie jako wyraz fikcji, sztuczności i gry, której najważniejszą figurą jest labirynt²². Rozszerzając diagnozy Mangellego na całą kulturę można powiedzieć, że w pewnym stopniu zawsze jest ona wynikiem kłamstwa i sztuczności. W opozycji do niej (wracając do Baumana) bohaterowie młodych gniewnych oraz Nowej Fali, zawsze uwikłani w przestrzeń miejską, będą traktowali naturę jako antidotum, po które sięgną, gdy uwięzienie w mieście okaże się zbyt wyczerpujące.

Miasto

Filmowe miasta w świecie protagonistów Nowej Fali oparto na paradoksach. Są one dla bohaterów wyzwaniem i atrakcją, miejscem, dającym szansę na rozwój, ale też pułapką, z której chętnie uciekają. Jeffrey Richards zwraca uwagę, że pojawiający się i właściwie niezmienny krajobraz wywołuje ambiwalentne uczucia:

Filmy brytyjskiej Nowej Fali miały kilka cech wspólnych: czarno-białe zdjęcia, melancholijną jazzową muzykę czy lokalizacje w północnej części kraju (Blackpool, Salford, Bolton, Bradford, Wakefield, Morecambe, Manchester). Powracające motywy parowozów, brukowanych wąskich uliczek, gazometrów i wiaduktów kolejowych nadawały filmom atmosferę końca XIX wieku. Podróż autobusem, otwierająca *Smak miodu* (1961), idealnie pokazuje ten opresyjny i rozpadający

20 Por. M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Kraków 1999, s. 95.

21 R. Williams, *A Lecture on Realism*, „Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry” 2002, nr 5, <https://www.afterall.org/article/lecture.realism> (dostęp: 08.04.2022).

22 Por. G. Manganelli, *Literatura jako kłamstwo*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 2021.

się świat uszkodzonych przez upływ czasu obiektów militarnych, pobrudzonych dymem budynków i zniszczonej działaniem pogody ikonografii wiktoriańskiej²³.

Warto w tym miejscu wrócić do przywołanych na początku rozważań Higsona, który pisał o podwójnej funkcji lokalizacji w filmach zrealizowanych w konwencji realistycznej. Z jednej strony mamy do czynienia z konkretnym miejscem (północ Anglii lub rzadziej obszar Midlands), który obserwujemy w okresie odbudowy po wojnie. Z drugiej strony, miasto spełnia też funkcję narracyjną, oddając przy tym stany emocjonalne i psychiczne bohatera.

Pierwszą ze wskazanych funkcji należy rozważyć na dwóch płaszczyznach. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na zmianę (również w architekturze), która dotyczy krajobrazu powojennej Anglii. Dochodzi do zderzenia zniszczonych wojną i często obskurnych małych miasteczek z nowoczesną zabudową, która pojawiła się, by zaspokoić potrzeby nowej klasy robotniczej. Terry Lovell szeroko opisuje różnice w domostwach dawnej, tradycyjnej klasy robotniczej i jej nowego odpowiednika – dobrze widać to, gdy porówna się przestrzeń, w której żyje filmowy Artur z domem jego nowej dziewczyny, Doreen. Badaczka zauważa, że zarówno w *Z soboty na niedzielę*, jak i w *Rodzaju miłości* domostwa nowej klasy robotniczej stały się wyrazem rodzącego się konsumpcjonizmu i chęci posiadania kolejnych przedmiotów²⁴. Wikłało to bohaterów w dylemat, do jakiego świata chcą przynależeć. Kusiły ich wystawy sklepowe i różne formy konsumpcjonizmu, które pojawiają się we wszystkich filmach nowofalowców (np. w *Billym kłamcy*, *Samotności długodystansowca*, *Rodzaju miłości*, *Sposobie na kobiety*, *Darling*, *Georgy girl*, *Systemie*, *Dziewczynie z zielonymi oczami*), jednocześnie protagoniści gardzili życiem, które można by nazwać skostniałą stabilizacją. Po chudych latach wojennych przyszedł czas na lata tłuste i bogate

23 J. Richards, *Films and British National Identity. From Dickens to "Dad's Army"*, Manchester 1997, s. 149.

24 Terry Lovell dodaje też, że opisane domostwa były: „(...) skupione wokół kobiet jako głów rodzin, z wiecznie nieobecnymi ojcami – podkreśla to paradoks, że w rzeczywistości model kobiety jako głowy rodziny i rządzącej w ognisku domowym mógł być realizowany tylko przez finanse, których dostarczali mężczyźni”. T. Lovell, *Landscapes and Stories in 1960s British Realism*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. A. Higson, Londyn, Nowy Jork 1996, s. 168.

rzy państwa wolnego rynku. Kultura masowa, z telewizją na czele²⁵, zawładnęła umysłami wszystkich – klasy robotniczej, burżuazji, młodszych i starszych, czego groteskowy obraz możemy znaleźć chociażby w ujęciach otwarcia supermarketu w *Billym kłamcy*.

Drugą kwestią wartą poruszenia w kontekście miasta jako konkretnego miejsca jest ukazanie życia brytyjskiej ulicy w wierny, wręcz paradokmalny sposób, który przy okazji nie wpływa w żaden wyraźny sposób na rozwój akcji. Większość badaczy, włącznie z Johnem Hillem²⁶ uważa, że tego typu ujęcia można by połączyć z barthowskim wrażeniem realności, zgodnie z którym przedmioty i zdarzenia o charakterze nienarracyjnym najpełniej oddają realność sytuacji. W kinie Nowej Fali w tych ujęciach najbardziej jest eksponowane jedno z podstawowych założeń tego nurtu, czyli wybieranie naturalnych lokalizacji.

Inni badacze we wspomnianych ujęciach doszukują się jednak odniesień do stanu psychicznego bohaterów²⁷. Tym samym można przejść do drugiej funkcji, jaką może spełniać przestrzeń miejska w filmach i literaturze

25 Dobrze widać tę kwestię w monologu literackiego odpowiednika Colina: „Co wieczór, dzień po dniu, siedzieliśmy przed telewizorem; pajda chleba z szynką w jednej ręce, tabliczka czekolady w drugiej, butelka lemoniady ściśnięta między butami na podłodze, a mama tymczasem barłoczyła się ze swoim facetem w pokoju na piętrze, na nowym łóżku, które także kupiła. (...) Po pierwsze reklamy w telewizji uświadomiły nam, że jest na świecie do kupienia więcej różnych rzeczy, niż nam się marzyło, kiedy oglądaliśmy wystawy sklepowe, bo przez szyby nie widzieliśmy nawet połowy tego wszystkiego, co było w sklepie a zresztą i tak nie mieliśmy pieniędzy, żeby kupować. Telewizor przekonał nas, że te rzeczy są sto razy wspanialsze, niż nam się zdawało. Nawet reklamy w kinie bładły w porównaniu z telewizją, która człowiekowi pokazuje takie cuda jakby specjalnie dla niego, w jego własnym domu. Przedtem kręciliśmy nosem na różne rzeczy, widząc je nieruchome w sklepie, teraz nagle objawiła nam się ich prawdziwa wartość, bo skakały po ekranie, błyszczały, a pokazywała je nam jakaś cacana lala gotowa na głowie stanąć, żeby tę właśnie rzecz dostać w swoje wymanicurowane pazury albo swoje uszmiukowane usteczka; to było co innego niż odrapane afisze na murach czy reklamy w pismach, martwe jak kołki; tu obrazki migały w ruchu, paczki i puszki otwierały się i mogłeś myśleć, że cała ich zawartość do ciebie należy, byłeś je otworzył do końca; jakbyś zobaczył przez szybę wystawową kasę pancerną, którą kupiec zostawił otwartą, wychodząc na podwieczorek i nie pamiętając o zabezpieczeniu swojej forsy”. A. Sillitoe, *Samotność długodystansowca...*, s. 75–76. W filmie już w ujęciach, które stały się ilustracją tych słów, widać, że Colin nie ulegnie zachwytom dotyczącym zdobywania kolejnych dóbr materialnych. Bohater patrzy z niesmakiem na ekran telewizora, a później wychodzi z pokoju i podpala banknot, który dostał od matki.

26 J. Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, Londyn 2011, s. 129–132.

27 Por. B.F. Taylor, *The British New Wave. A Certain Tendency?*, Manchester, Nowy Jork 2006, s. 55–59.

omawianego nurtu – a mianowicie oddania wewnętrznego, emocjonalnego aspektu psychiki bohaterów. Za przykład mogą posłużyć ujęcia Jo w *Smaku miodu* (przez wielu badaczy uznane za nieintegralne z pozostałymi elementami świata przedstawionego i pozbawione wyraźnych funkcji), w których dziewczyna spacerowała nad kanałem albo oglądała uliczną paradę. B.F. Taylor, analizując *Smak miodu*, stwierdza, że sceny nad kanałem były mocno zatopione w narracji oraz opowieści²⁸ i wyraźnie wpływały na stany emocjonalne dziewczyny oraz pozostawały obszarem pewnego rodzaju autorefleksji.

Pozostając przy narracyjnej funkcji miejsc oraz wspomnianym filmie Richardsona, warto przyjrzeć się samej architekturze mieszkań, w których są uwięzieni bohaterowie tego kina. W *Smaku miodu*, jak w małych mieszkaniach Brytyjczyków, w miniaturowych pokojach łączonych wąskimi schodami, obecność ciągle zderzających się ze sobą fizycznie domowników jeszcze bardziej obnażała pustkę ich relacji. Działo się tak np. w scenach, w których bliskość fizyczna łącząca Jo z matką (np. spanie w jednym łóżku) nie przekładała się w żaden sposób na prawdziwą więź. Zapewne dlatego, niepotrafiąca dosłownie (fizycznie) uciec, Jo wybiera duże, pofabryczne miejsce na swoje nowe mieszkanie, żeby dzięki temu pierwszy raz w życiu zawalczyć o swoją przestrzeń. Warto w tym miejscu dodać, że reżyser także w innych scenach zadbał o to, by nieco otworzyć przestrzeń życia bohaterki (w sztuce wszystko dzieje się w pomieszczeniach) – w momencie intymnego zbliżenia z marynarzem (odbywającego się pod gołym niebem) oraz w ujęciach typu „That Long Shot of Our Town From That Hill” z Geofem²⁹ proponującym Jo związek, na który ta ostatnia odpowiadała bardzo wymownie: „Sama jestem dla siebie wszystkim”³⁰.

Skoro bohaterowie czują się w swoich mieszkaniach jak w pułapkach, często wyrazem ich wewnętrznego pragnienia wyzwolenia jest wyglądanie przez okno, żeby chociaż w ten sposób zasygnalizować chęć ucieczki. Hill zwraca uwagę, że protagonistom towarzyszą w tych scenach ujęcia z wysokiego kąta, w których mogą obserwować miasto. Jednak, paradoksalnie,

28 Tamże, s. 52–54.

29 Używam takiego zapisu imienia bohatera, jaki pojawia się w sztuce S. Delaney, *A Taste of Honey*, Londyn 1959.

30 W sztuce S. Delaney’a pojawia się pierwowzór tej wypowiedzi: „I’m everything to myself”. Tamże, s. 57.

zamiast wyzwolenia, przynoszą one kolejną smutną diagnozę uwikłania, ponieważ nawet w tych ujęciach nie pozostają wolni – ich perspektywa (np. Jimmy'ego patrzącego z okna strychu, czy Artura obserwującego podwórko za domem) nie daje wolności, podkreśla natomiast zamknięcie i klaustrofobię miejsc, z których spoglądają³¹.

Wizerunki miast i domów bohaterów nowofalowych były bezpośrednio związane z ich statusem społecznym. Sugerowały przy okazji zmianę, jaka nastąpiła w obrębie klasy robotniczej. Stare domostwa zastąpiono nowymi, przedstawiciele najniższej klasy społecznej zaczęli być kuszeni nowymi dobrami, które proponował konsumpcjonizm. Pokolenie rodziców młodych gniewnych, jak sugeruje Higson, dało się uwieść kulturze masowej³². Rozwijając tę myśl, można stwierdzić, że właśnie dla rodziców Arturów czy Colinów pozorną ucieczką była właśnie kultura masowa. Dla bohaterów młodych gniewnych oraz tych znanych z filmów Nowej Fali, ambiwalentnie nastawionych do niej, ucieczka była często dosłowna – za miasto i stawała się, jak mówi Higson, wyrazem ich indywidualizmu³³.

Za miastem

Wracając do podwójnej funkcji scen miejskich, o których pisał Higson, podobną analogię można zbudować w odniesieniu do ujęć za miastem, ponieważ z jednej strony mamy do czynienia z prawdziwymi, możliwymi do geograficznego wskazania miejscami, z drugiej – pełnią one też rolę narracyjną, w której stają się pojemną metaforą możliwości ucieczki oraz ztracenia się w przyjemności³⁴. Niestety, na co zwraca uwagę Hill, zazwyczaj ta ostatnia sytuacja dotyczy bardzo krótkiego okresu czasu. Mimo że to za miastem lub nad morzem bohaterowie są w pełni sobą, nie mogą pozostać w tym „naturalnym” (sic!) stanie, ale muszą wrócić do miasta, aby stawić czoła komplikacjom, które zagrażają ich codziennemu życiu³⁵.

31 J. Hill, *Sex, Class and Realism...*, s. 158.

32 A. Higson, *Space, Place...*, s. 146–147.

33 Tamże, s. 146–147.

34 Tamże, s. 145.

35 J. Hill, *Sex, Class and Realism...*, s. 158.

Pierwszym z typów ujęć, na które warto zwrócić uwagę są „That Long Shot of Our Town From That Hill”, pokazujące przestrzeń pomiędzy miastem a jego peryferiami i pozwalające bohaterom nowofalowym spojrzeć na otaczający ich świat z dystansem³⁶. Charakterystyczny widok z góry na industrialny krajobraz pojawia się w większości filmów Nowej Fali (najbardziej znane przykłady pochodzą z filmów *Billy kłamca*, *Smak miodu*, *Morgan: przypadek do leczenia*, *Noc po ciężkim dniu*, *Samotność długodystansowca*, *Sportowe życie*, *Miłość i gniew*, *Z soboty na niedzielę*, *Music-hall*, *Rodzaj miłości*, *Sposób na kobiety*). Częstotliwość ich występowania może sugerować, że spełniają one istotne funkcje – są atrakcyjne wizualnie (element spektaklu, o którym pisze Higson³⁷), stanowią pojemną metaforę życia bohatera jako outsidera³⁸ oraz zadają pytanie o perspektywę samych twórców, którzy próbują skupić uwagę widowni na pewnych aspektach swoich opowieści.

Pierwsza z wymienionych funkcji dotyczy zagadnienia, które w kontekście realizmu społecznego bywało przywoływane wielokrotnie, czyli poetyckiego charakteru tych filmów. Trafnie podsumowuje tę kwestię Samantha Lay:

Teksty brytyjskiego realizmu społecznego przedstawiały również napięcie pomiędzy „realizmem socjologicznym” dającym pierwszeństwo dokumentowaniu sytuacji i zdarzeń a stylem realizmu społecznego, czasami nazywanym „realizmem poetyckim”. Realizm poetycki w filmach brytyjskiej Nowej Fali przemieniał pokiereszowany krajobraz północnej Anglii. Krytyk filmowy Roger Manvell nazywał to „romantyzmem industrialnym” i opisywał w bardzo romantyczny sposób, zamieniając „mężczyznę na tle ciemnego nieba” na „fabryki na tle kłębiących się chmur”³⁹.

Faktycznie, ujęcia typu „That Long Shot of Our Town From That Hill” są w swej istocie atrakcyjne wizualnie, przede wszystkim dlatego, że szukają piękna w nieoczywistych miejscach. A, jak sugeruje Higson (dodając przy okazji kwestię spojrzenia z pozycji wyższej klasy społecznej⁴⁰ – o czym będę pisać w dalszej części rozważań), miasta, w których żyją bohaterowie

36 A. Higson, *Space, Place...*, s. 138.

37 Tamże, s. 134.

38 Por. C. Wilson, *Outsider*, tłum. M. Traczewska, Poznań 1992.

39 S. Lay, *British Social Realism...*, s. 22.

40 A. Higson, *Space, Place...*, s. 151.

brytyjskiej Nowej Fali są piękne właśnie wtedy, gdy patrzy się na nie z oddali. Wejście w zaułki tych miejsc – ulice, stragany, puby, kamienice czynsowe (bo to stałe elementy scenografii nowofalowej) odbiera już im element atrakcyjności lub zmusza operatora kamery do zdecydowanie większego wysiłku, by przekonać widza do uroku tego, co na ekranie. Tymczasem, ujęcia z dystansu dają duże możliwości napawania się atrakcyjnym widokiem, ponieważ, jak zauważa Higson, przemysłowy romantyzm może być traktowany w kategoriach estetyki tylko poza miastem i poza jego problemami⁴¹.

Druga kwestia dotyczy wewnętrznych dylematów bohaterów nowofalowych, którzy świadomie nie chcą być postrzegani jako przynależący do zbiorowości, tłumu. Raymond Williams stwierdził, że osoba, która chciała zawalczyć o indywidualizm, musiała uciec lub chociaż spróbować wyzwolić się od odpychającej i poniżającej masy⁴². Zdaniem Higsona filmy nowofalowe są o uwięzieniu jednostki, która próbuje stworzyć prywatną przestrzeń, a co za tym idzie – własną intymność. Kwestie tożsamościowe są w tym przypadku mocno definiowane w kategoriach ucieczki, ale dostępnej właśnie dla jednostki, nie dla całej klasy społecznej. Możliwość wyzwolenia i ucieczki, według Higsona, staje się dominującym tematem tych filmów. Badacz nazywa ją „awansową mobilnością klasową młodzieży robotniczej, wyartykułowaną jednocześnie jako mobilność seksualna”⁴³. W szerszej perspektywie omawiane zagadnienie odnosi się do dyskusji, wielokrotnie podejmowanej przez krytyków i badaczy, a dotyczącej pytania: czy filmy tego nurtu faktycznie są społeczne (w tym znaczeniu „społeczne” związane było ze zbiorowością i rządzącymi nią prawami), czy raczej stanowią wyraz indywidualizmu bohaterów? W węższej perspektywie można przyjrzeć się poszczególnym bohaterom, dla których ujęcia typu „That Long Shot of Our Town From That Hill” stają się odzwierciedleniem ich wewnętrznych dylematów i trapiących ich problemów. Dla przykładu w *Z soboty na niedzielę* Artur – w omawianych ujęciach – dowiadyuje się o nieudanych próbach aborcyjnych Brendy. Bohater ironizuje, że napawa się w tej scenie widokiem z góry na miasto, a kobieta proponuje mu, żeby jak najszybciej zszedł na ziemię. Jak zauważa Higson, przestrzeń jest tu wykorzystywana narracyjnie,

41 Tamże, s. 151.

42 R. Williams, *The Country and the City*, Londyn 1973, s. 222.

43 A. Higson, *Space, Place...*, s. 146.

nawet psychologizowana, ponieważ pozycja Artura poza i ponad problemami miasta metaforycznie odzwierciedla jego stan umysłu⁴⁴. Pozostając przy tym przykładzie filmowym, warto przywołać jeszcze ujęcia kończące film, w których ponownie widzimy Artura. Tym razem towarzyszy mu nowa wybranka serca (Dareen) – wspólnie obserwują nowo powstające osiedle domków mieszkalnych. Scena (nieobecna w powieści – przynajmniej nie w tej postaci⁴⁵) znana głównie z buntowniczego gestu Artura (wzmocnionego słowami: „To nie jest mój ostatni kamień”) okazuje się interesująca w kontekście bycia na zewnątrz. Bohater jest w niej w jakimś stopniu buntownikiem⁴⁶, ale czy nadal reprezentantem swojej klasy społecznej? John Hill sugeruje, że nie. Zauważa przy tym, że skupienie się na jednostkach przeczyło wartościom wyznawanym przez klasę robotniczą, takim jak kolektywne działanie czy poczucie wspólnoty⁴⁷. Zarzut badacza można odnieść nie tylko do konstrukcji bohaterów, ale także do samych reżyserów, którzy, jak już pisałam wcześniej, w kinie realistycznym często, w jawny sposób, zdradzają widzowi swoje poglądy.

Zatem (i to trzecia kwestia w odniesieniu do „That Long Shot of Our Town From That Hill”) omawiany typ ujęć skłania do szukania odpowiedzi na pytanie: kto patrzy? Wiemy już, że bohater (choć nie mówimy o typowych ujęciach POV, ponieważ często zerkamy też zza pleców bohatera), ale przecież nie tylko on. Patrzy też oko kamery, stojący za nią twórca, a potem

44 Tamże, s. 139.

45 W powieści bohaterowie spotykają się w podobnym miejscu, ale nie pojawia się słynny gest rzucania kamieniami.

46 Jak stwierdza Samantha Lay gest Artura można interpretować różnorodnie: „Można to odczytać na kilka sposobów: jako znak, że Artur nadal sprzeciwia się ustatkowaniu się i prowadzeniu zwyczajnego życia (interpretacja Sillitoë’a), jako znak frustracji bezskutecznością swojej walki przeciwko pracy i udomowieniu (pogląd Reisza), lub jako akt buntu przeciwko męskości, dokonany przez młodego chłopaka, którego trzeba nadal upominać, żeby nie rzucił kamieniami (zdaniem Murphy’ego [w książce: R. Murphy, *Sixties British Cinema*, Londyn 1992, s. 20–21 – A.Ś.]”);” też, *British Social Realism*, s. 71. Karel Reisz z kolei mówił: „Rzucanie kamieniami jest symptomem jego indolencji, wyrazem jego kompleksów i mówi widzom za jego plecami, co tak naprawdę o nim sądzę. Chciałem pokazać kontrast pomiędzy momentem, do którego Artur jest agresorem, a tym gdy staje się ofiarą tego świata. Chciałem, żeby zakończenie niosło za sobą to poczucie frustracji, ale dziś już mi się ono tak nie podoba.” Cyt. za: C. Gardner, *Karel Reisz*, Manchester 2006, s. 119. Olga Katafiasz natomiast uznaje tę scenę za akt kapitulacji. Taż, *Nowe kino brytyjskie*, [w:] *Historia kina*, t.3, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 282.

47 Więcej na ten temat: J. Hill, *Sex, Class and Realism...*, s. 132–133.

widz. W pierwszej kolejności można powtórzyć za Davidem Hanley'em, że ten kto patrzy, odczuwa rodzaj tęsknoty:

Rzeczywiście, w filmach Nowej Fali widać nostalgię za zanikającą kulturą klasy robotniczej (orkiestra dęta w *Rodzaju miłości*, plakat Crazy Gang na budynku w *Z soboty na niedzielę*), ponieważ łatwo jest żywić sympatię do czegoś, co jest już przeszłością. Nostalgia daje też pretekst do krytykowania teraźniejszości⁴⁸.

Wtóruje mu Terry Lovell, widząc w tych ujęciach perspektywę dorosłego przedstawiciela klasy robotniczej, który wybił się ponad standardy życia rodziców (badaczka używa określenia zaczerpniętego od Richarda Hogarta – *scholarship boy*), a teraz patrzy z nostalgią na swoje dzieciństwo⁴⁹. Idąc jeszcze dalej, należy zwrócić uwagę na wielokrotnie przywoływane stwierdzenia (np. przez Higsona, który mówi o voyeuryzmie, w którym jedna klasa społeczna obserwuje inną⁵⁰), że ujęcia typu „That Long Shot of Our Town From That Hill” mogą sugerować burżuazyjne spojrzenie na klasę robotniczą⁵¹. Raymond Durnat nazywał tę kwestię empatią na odległość, bez znamion prawdziwej identyfikacji, za to z dużą dawką udawania, w której twórcy Nowej Fali nie interesowali się prostymi ludźmi – chyba że ich celem było wyrażenie ich własnego niezadowolenia⁵². Roy Armes wytykał reżyserom brytyjskiej Nowej Fali dobre wykształcenie, określając ich

48 D. Hanley, *The British New Wave and Its Sources*, „Off Screen” 2011, vol. 15, no 6, http://offscreen.com/view/british_new_wave (dostęp: 26.05.2022).

49 T. Lovell, *Landscapes and Storie...*, s. 171.

50 A. Higson, *Space, Place...*, s. 152. Z poglądami Higsona, Hilla i Lovella na temat rzekomej nieetyczności „władzy spojrzenia” we wskazanych ujęciach dyskutuje Karolina Kosińska. Mimo podjętej polemiki sama badaczka zwraca uwagę na to, że właśnie w latach 60. dużo trudniej dowieść niesłuszności stanowiska powyższych (a jest to bardziej oczywiste w kinie realizmu społecznego lat 80.). W odniesieniu do filmów brytyjskiej Nowej Fali stwierdza jednak: „Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza” w wypadku każdego z tych filmów niejako odzwierciedla zakodowaną w nich ideologię. Z pewnością jednak konstatacja, że zarówno na postaciach z tych filmów, jak i na pejzaż miejski, który stanowi dla nich tło, możemy patrzeć jedynie przez filtr spojrzenia autora, stanowiącego reprezentanta i figurę klasy średniej, jest przesadzona. Skoro miasto – jak wskazuje sama nomenklatura podtrzymana przez Higsona, Hilla i Lovella – przynależały do bohaterów, im winniśmy zwrócić władzę spojrzenia, choćby wbrew intencji autorskiej”. K. Kosińska, „Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza”, czyli o władzy spojrzenia w brytyjskich filmach realizmu społecznego lat 60. i 80., „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97/98, s. 193.

51 A. Higson, *Space, Place...*, s. 150–151.

52 Podaję za: D. Hanley, *The British New Wave...*

pogardliwie Oxbridge'ami (Anderson i Richardson studiowali na Waham College, Oxford, a Reisz na Emmanuel College, Cambridge) i twierdził, że byli „burzujami z dyplomami wyższych uczelni, tworzącymi pełne empatii filmy o życiu proletariuszy, bez refleksji nad dwuznacznością własnej uprzywilejowanej pozycji społecznej”⁵³.

Za miastem nie oznaczało jednak tylko ujęć typu „That Long Shot of Our Town From That Hill”. Sama perspektywa opuszczenia miejsca, w którym się żyło, symbolizowała też w filmach brytyjskiej Nowej Fali inny styl życia, taki, który moglibyśmy obiegowo kojarzyć ze stylem życia wiejskiego. Rafał Marszałek, pisząc o bohaterze *Miłości i gniewu* sugeruje, że ten najwyżej cenił wartości preferowane przez swoją dawną gospodynię (w sztuce Osborne'a jest to matka jego przyjaciela Hugh), osobę prostą i biedną, która przekonała Jimmy'ego, aby (wbrew wykształceniu) rozpoczął pracę straganiarza: „W *Miłości i gniewie* po raz pierwszy, w formie jeszcze uproszczonej i sentymentalnej pojawi się nuta przywiązania do życia »człowieka prostego«, do naturalności pragnień i uczuć, które gdzie indziej nieuchronnie rutynizują się, martwieją”⁵⁴.

Podobnie było w przypadku bohatera literackiego pierwowzoru *Z soboty na niedzielę*, który z sentymentem wspominał życie swojego dziadka kowala:

Obraz tego dziadka i kuźni żywo rysował się w pamięci Artura. Do domu nosiło się wodę ze studni, kopało się kartofle w ogródku i brało się spod kur świeżo zniesione jajka, żeby je usmażyć na bekonie, którego wielki polec wisiał na haku w spiżarni. Dom ten został dawno temu zniszczony, gdyż przeprowadzono tamtędy drogę dla posuwających się wojsk, a później powyrastały na tym miejscu nowe, różowe domy pstrzące się na polach, jak plamy czerwonego atramentu na zielonej bibule⁵⁵.

Echa tej tęsknoty wybrzmiewają w finale filmu Reisza, gdy Artur, zanim zacznie rzucać kamieniami w domki jednorodzinne, wspomina, że dawniej były tu tzw. Blackberrying Hills – teraz, jak mówi, nie będzie już ani trawy, ani jeżyn. Paul Newland zauważa, że nawet tak krnąbrnym bohaterom chwilowa ucieczka na trawiaste zbocza pomaga odciąć się od mechanicznego

53 R. Armes, *A Critical History of British Cinema*, Londyn 1978, s. 2–5.

54 R. Marszałek, *Nowy film angielski*, Warszawa 1968, s. 33.

55 A. Sillitoe, *Z soboty na niedzielę...*, s. 259.

rytmu dni, które towarzyszą im na co dzień⁵⁶. Zarówno w filmie, jak i powieści pojawia się też wątek wyprawy na ryby. W powieści Artur wybiera się na nie sam – w filmie jest z kolegą. Zdaniem Higsona wspomniane sceny nad kanałem, mają w sobie coś więcej niż zapowiadał scenariusz (określając wskazane miejsce jako „bardzo spokojne”), ponieważ z jednej strony są to ujęcia „wiejskie”, ale z drugiej – wszystko rozgrywa się bardzo blisko miasta, w okolicy nadal czuć „fabryczną” atmosferę, sam kanał nie jest przecież rzeką, a czymś stworzonym przez człowieka. Mężczyźni są zatem złapani w pułapkę między miastem, a tym co poza nim, dokładnie tak samo jak w finałowej scenie rzucania kamieniami⁵⁷.

Wyjazd za miasto w filmach nowofalowych i ich literackich pierwowzorach staje się też sposobem na pogłębianie relacji między bohaterami. W obu wersjach (literackiej i filmowej) *Miejsca na górze* pierwsza intymna scena między Alicją i Joe⁵⁸ odbywa się w okolicach (tu tekst literacki jest bardziej precyzyjny) Wróblej Góry⁵⁹ – miejsca, w którym później, w wyniku wypadku samochodowego, ginie Alicja. W powieści Johna Braine’a wyraźnie podkreślona jest sprzymierzeńcza funkcja przyrody wobec pary kochanków, którym flora pozwala ukryć się przed światem. W drodze do wymarzonego zakątka Alicja podkreśla, że kolejne miejsca nie są wystarczająco dobre, ponieważ: „Za bardzo jesteśmy tu widoczni”⁶⁰. W końcu, w scenie aktu miłosnego między Joe i Alicją towarzyszy im dzika przyroda (opisana jako gąszcz paproci i drzew)⁶¹. Dla kontrastu – do pierwszego (literackiego i filmowego) pocałunku z Zuzanną dochodzi w oranżerii, czyli

56 P. Newland, *Introduction: Approaching British Rural Landscapes on Film*, [w:] *British Rural Landscapes on Film*, red. P. Newland, Manchester 2016, s. 17.

57 A. Higson, *Space, Place...*, s. 146.

58 Będę używać polskich odpowiedników imion bohaterek, powołując się na polskie tłumaczenie książki Johna Braine’a. Zatem, Alice – Alicja, Susan – Zuzanna. Por. J. Braine, *Wielka kariera...*

59 Tłumaczenie według polskiego wydania książki J. Braine’a, por. tegoż, *Wielka kariera...*

60 J. Braine, *Wielka kariera...*, s. 93.

61 Tamże, s. 95. Podobna scena dotyczyła literackich bohaterów *Z soboty na niedzielę* – las nazywany jest schronieniem, w którym „(...) nikt nie może podpatrzeć tajemnic albo zniszczyć rozkoszy, którą mężczyzna i kobieta potrafią przeżyć ze sobą na płaszczu w ciemną noc”. A. Sillitoe, *Z soboty na niedzielę...*, s. 61–63. W filmie widzimy tylko Artura i Brendę wychodzących z lasu i poprawiających na sobie ubrania.

„zaprogramowanej” przyrodzie, takiej, którą poddano precyzyjnej obróbce. W powieści Braine’a monolog Joe podkreśla atmosferę zaaranżowania i sztuczności:

Na dworze było chłodno. Idąc do oranżerii zachowaliśmy lekkość tańca w stopach, trawnik pod naszymi nogami był jak podłoga na sprężynach. Księżyc w pełni łagodził ostrość czerwonych cegieł, z hallu dochodziły łagodne, egzotyczne dźwięki tanga, odbijając się o żelazną ciszę wrzosowisk. Noc była jak scena z komedii muzycznej: wystarczyło jedno słowo, jedna zmiana oświetlenia, by altany krwawiły różami, klomby pokryły się wzorami ułożonymi z tulipanów, bratków, łąbinu, by wilgotne nocne powietrze wypełniło się zapachami kwiatów, śpiewem ptaków i brzęczeniem pszczół⁶².

W filmie zaraz po ujęciach z oranżerii pojawiają się kolejne obrazy, które sugerują, że to krajobraz poza miastem (bohaterowie leżą w ruinach domu rybackiego), ale i on nie jest w pełni „naturalny”. Widzimy co prawda przyrodę, las, wodę, ale nadal można zaobserwować tu elementy świadczące o ludzkiej ingerencji (np. ustawione gdzieś rzeźby). W powieści podobna scena pojawia się nieco później i wyraźnie podkreśla się w niej sztuczność tego miejsca. Zuzanna informuje wybranka serca, że mieści się tu, zbudowany przez jej pra-pra-pradziadka, zamek, który Joe w swoim monologu nazywa „sztuczną [podkreślenie – A.Ś.] ruiną w stylu gotyckim”⁶³. Wracając jednak do sceny filmowej – nie tylko przyroda zdaje się być w niej nieautentyczna. Joe oskarża wszak Zuzannę o to, że jej zachowanie w kwestiach intymnych jest nienaturalne i przypomina raczej mecz tenisa, a nie prawdziwą namiętność. Tym samym prowokuje dziewczynę do większej otwartości w kwestiach erotycznych, ale też (czego może domyślać się widz) porównuje ją z Alicją, która pozbawiona była takich zahamowań.

Wątek wyjazdu za miasto, w którym dochodzi (przynajmniej przez chwilę) do scementowania relacji między bohaterami, pojawia się też zarówno w powieści Davida Storeya, jak i filmie Lindsaya Andersona. Pani Hammond w tych scenach nie tylko otwiera się na relację z Arturem/Frankiem i docenia fakt bycia matką, ale też pierwszy raz czuje się po prostu szczęśliwa:

62 J. Braine, *Wielka kariera...*, s. 148.

63 Tamże, s. 175.

„Ona wciąż się uśmiechała [...] Pani Hammond aż krzyknęła z zachwytem”⁶⁴ [...] „Była cała w pąsach, odkąd Lynda wróciła do niej, tak jakby to całe podniecenie przyspieszyło krążenie krwi w jej ciele, ożywiając mięśnie, które pozbawione były dotychczas życia. Po chwilach napięcia jej twarz była pogodna i rumiana jak pod wpływem długiego przebywania na powietrzu i słońcu”⁶⁵.

W omawianych scenach, szczególnie interesujący wydaje się epizod obecny zarówno w powieści, jak i filmie, ale tylko drugie medium doprecyzowuje jego metaforyczne konotacje. B. F. Taylor zwraca uwagę na ujęcie, w którym Margaret stoi pomiędzy nowoczesnym (i zdecydowanie za dużym) samochodem Franka, a ruiną dawnej posiadłości. Między starym a nowym, pomiędzy przeszłością (życiem z mężem) a przyszłością (związkiem z Frankiem)⁶⁶. Tym samym krajobraz nie tylko wskazuje na wewnętrzne rozdarcie bohaterki, ale też sugeruje, że otwarcie na nową relację jest w ogóle możliwe.

Nowofalowe ujęcia „za miastem” sugerowały, że przestrzeń miejska cały czas intensywnie oddziaływała na bohaterów. Udawało się im na chwilę uciec, ale szybko musieli wracać, bo miasto i jego problemy wciąż czekały. Higson zwraca uwagę na limitowany dostęp do przyjemności, którą oferowało opuszczenie krajobrazu industrialnego. Zdaniem badacza łączyło się to z brakiem pozwolenia, aby jednostka pozostała w tak „naturalnym” stanie spełnienia, ponieważ przyjemność bycia za miastem była zawsze skażona pamięcią o mieście i koniecznością powrotu do niego⁶⁷. Nieco inaczej można spojrzeć na ucieczki nad morze, w trakcie których bohaterom udaje się spędzić więcej czasu poza miastem, zatem odetchnąć też pełniejszą pierśią.

Nad morzem

Holmes Rolston wśród wielu wartości, które dotyczą funkcji przyrody zwraca uwagę na kwestię pokrzepienia serc ludzkich. Obok wymienianych przez niego ról (np. ekonomicznych lub podtrzymujących życie), jakie odgrywa natura, właśnie aspekty pocieszania, ale też podziwu, kontemplacji i, po

64 D. Storey, *Sportowe życie...*, s. 96.

65 Tamże, s. 99.

66 Ciekawą interpretację tych kadrów przedstawia B.F. Taylor. Por. tegoż, *The British New Wave...*, s. 152–153.

67 A. Higson, *Space, Place...*, s. 145.

prostu, rekreacji pozostają bardzo istotne⁶⁸. Wyjazdy nad morze stanowiły dla młodych gniewnych bohaterów literatury i filmu (ponownie!) rodzaj ucieczki, ale stawały się też elementem (przynajmniej w założeniu) przynoszącym radość. Richard Sennett stwierdził, że prawo do szczęścia jako nowoczesna idea zachodnia zrodziła się właśnie z szeroko rozumianej opozycji natura – kultura, w której (rzecz jasna) pierwszy człon odpowiadał kwestiom związanym z czerpaniem radości z życia⁶⁹.

W omawianych scenach ponownie mamy do czynienia z konkretnymi, często bardzo popularnymi miejscami, do których zmierzają bohaterowie – Blackpool w *Smaku miodu*, Saint Anne’s-on-the-Sea w *Rodzaju miłości* oraz najprawdopodobniej⁷⁰ Morecambe w *Musichallu* czy Skegness w *Samotności długodystansowca*, ale też z malutkim miasteczkiem Wool, w którym postanowili zaszyć się kochankowie z *Miejsca na górze*. Oczywiście, każda z tych przestrzeni spełnia też określone funkcje. Blackpool i Morecambe łątwo połączyć ze wspomnianym już mechanizmem zachłyśnięcia się kulturą popularną, jednocześnie obrazy tych destynacji są pretekstem do przyjrzenia się klasie robotniczej, którą widzi się dosłownie (wszak to parki rozrywki) i w przenośni (jako sposób oglądu pewnych zachowań reprezentantów tej grupy) w krzywym zwierciadle.

Jak zauważa Ewa Mazierska, pisząc o Blackpool w *Smaku miodu*, krajobraz we wszystkich filmach nowofalowych pozostaje ciemny i ponury⁷¹. Jeffrey Richards dodaje: „Kurorty nadmorskie po sezonie i puste stacje kolejowe nocą jako miejsca powtarzające się w filmach Nowej Fali pokazują w pigułce nastrój desperacji i osamotnienia, wypełniający przestrzeń ekranową”⁷². Można zgodzić się z tymi diagnozami tylko połowicznie. Dla przykładu, Saint Anne’s-on-the-Sea w *Rodzaju miłości* świeci pustkami i odstrasza ponurą aurą, ale jednocześnie (i tu znowu przechodzimy do funkcji, które mogą spełniać wybrane lokalizacje poza aspektem uautentyczniania) stają się jedynym miejscem, w którym bohaterowie mogą liczyć na odrobinę prywatności, z dala od zaborczej teściowej. Jeszcze wyraźniej

68 H. Rolston, *Values in Nature*, „Environmental Ethics” 1981, vol. 3, s. 117.

69 R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 152–153.

70 Miejsce nienazwane w filmie, ale właśnie Morecambe służyło za plan zdjęciowy tego filmu.

71 E. Mazierska, *Postmodernistyczne Blackpool*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 172.

72 J. Richards, *Films and British National Identity...*, s. 149.

widać tę kwestię w przypadku wyjazdu do Skegness w *Samotności długodystansowca*⁷³. Faktycznie, i to miejsce okazuje się być opustoszałe, ale nie można nazwać tej przestrzeni ponurą – wręcz przeciwnie pełne uroku i rozświetlone kadry pokazują inną twarz Colina, który po raz pierwszy otwiera przed kimś swoje serce. Opowiada dziewczynie o szczęśliwych chwilach z rodzicami, zanim jeszcze zaczęli się notorycznie kłócić. W czasie spaceru po plaży bohaterowie są jeszcze w stanie ekscytacji po wspólnie spędzonej nocy – para pozostaje zgodna w kwestii, iż chciałaby spędzić tu resztę życia. Nawet wygłupy Colina w tych ujęciach nie zostały pokazane groteskowo, czy szyderczo – raczej wyrażają radość i bez troskę.

Najciekawszy obraz wyjazdu nad morze przynosi jednak *Miejsce na górze*, w którym opustoszałe i skąpane w strugach deszczu miejsce nie przywołuje żadnych negatywnych konotacji. Wręcz przeciwnie, właśnie o taką prywatność kochankom chodzi, a zmierzwiłone włosy i przemoczone ubrania dodają ich relacji aspektu naturalności. Zresztą, taka jest też bohaterka, którą gra Simone Signoret – pozbawiona angielskich korzeni i tym samym niewikłana w system klasowy. Jak zauważa John Hill, jej ucieczka z Joe nad morze tym bardziej odpowiada jej charakterowi i emanuje naturalnością oraz świeżością przeciwstawionym w tych scenach społecznym i ekonomicznym prawom miejskim⁷⁴. Dodatkowo, wyjazd nad morze stanowi ostateczny akt zjednoczenia kochanków (literacki odpowiednik Joe stwierdza w wewnętrznym monologu):

Chwila była za bardzo niezwykła. Odkryłem do czego podobna jest miłość, odkryłem, nie jak dawniej, jej podobieństwo do miłości innych ludzi, lecz to co ją wyróżniało. Gdy patrzyłem na nią, wiedziałem, że tu jest cała miłość, jaka mnie przypada, wyczerpałem swój przydział⁷⁵.

Finał tej podróży też prowadzi do ekscytujących dla bohatera wniosków:

(...) tego, co przeżyłem z Alicją, nikt inny przeżyć nie może. Nie było żadnych hamulców, żadnego wstydu, żadnego podziału na normalne i nienormalne w tym,

73 W opowiadaniu Alana Sillitoe pojawia się on tylko jako nigdy niezrealizowany plan.

74 J. Hill, *Sex, Class and Realism...*, s. 158.

75 Trzeba przyznać, że od razu Joe sugeruje też w sobie właściwy i cyniczny sposób: „Byłoby lepiej, gdyby miała o dziesięć lat mniej i dysponowała własnym majątkiem, tak samo jak życie byłoby przyjemniejsze, gdyby w rzekach płynęło piwo, a na drzewach rosły kanapki z szynką. Przestałem myśleć rozsądnie”. J. Braine, *Wielka kariera...*, s. 206.

co działo się na podwójnym łóżku w pokoju z okienkiem w suficie, czy też, gdy leżeliśmy nago w pobliskiej zatoczce, gdy biegaliśmy przez las i zagubione łąki, zarośnięte krzakami, do ciemnych, gorących jardów⁷⁶.

Kochankowie nagle przestają ulegać nałogowi, który wcześniej wydawał się im trudny do pokonania. Już na początku wyjazdu Alicja sugerowała, że nie będzie potrzebować papierosów, bo ma przy sobie kochanka. „Nie chcę. Zdaje mi się, że już nigdy nie będę potrzebowała papierosów. Mam ciebie na dzisiaj i na jeszcze trzy dni, mamy dom, pełno jedzenia i picia i moje nerwy nie są napięte”⁷⁷ – deklarowała. Te słowa pokazywały oczywiście dwuznaczność relacji, w której się znaleźli. Z jednej strony, jej wręcz uzdrowicielską moc i wyjątkowość, z drugiej (przeciwnie) – narkotyczny charakter, w wyniku czego (być może?) bohaterka zastępowała jeden nałóg drugim. Przy okazji, pojawiało się też widmo nieuchronnie biegnącego czasu („jeszcze trzy dni”), więc tego, że przygoda kiedyś się skończy. Do obu tematów odniósł się Joe w finale tego rozdziału, dywagując:

Przestaliśmy palić. To wchodziło w skład naszej zwiększonej wrażliwości w ciągu tych czterech dni. Wszystko, co mogłoby przytępić tę wrażliwość nawet na najdrobniejszą chwilę, byłoby nie do pomyślenia. I mimo że planowaliśmy spędzenie razem całego życia, zachowywaliśmy się instynktownie, jak gdybyśmy się spotkali po raz ostatni⁷⁸.

Opisane sceny mają swój odpowiednik w filmie Claytona – poruszana kwestia uzależnienia od papierosów oraz tego, że romans wkrótce się skończy, zostaje doprecyzowana sceną, w której Alicja wsiada do pociągu, a czule żegnający się kochankowie ponownie zapalają papierosy.

Warto też zwrócić uwagę na obecną w europejskim kinie nowofalowym pewną stałą matrycę, według której pokazywane są ujęcia plaż. Zarówno ujęcia z *Samotności długodystansowca*, jak i *Miejsca na górze* przywodzą w pamięci chociażby *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego, gdzie plaża (bardzo podobnie jak w filmie Claytona) była świadkiem rodzącego się, skazanego na niepowodzenie, uczucia między dojrzałą kobietą i młodym mężczyzną. Jeszcze bardziej znanym przykładem okazuje się finał *Czterystu*

76 Tamże, s. 207.

77 Tamże, s. 205.

78 Tamże, s. 207.

batów, w którym, podobnie jak w przypadku brytyjskiej Nowej Fali, plaża symbolizuje wolność i wyrwanie z pęt, a tym samym, po raz kolejny, mamy do czynienia z przestrzenią, która komentuje emocjonalny aspekt psychiki bohatera. Gavin Millar stwierdza:

Cała sekwencja biegu trwa około czterech minut. Nie chodziło w niej o samo wydarzenie, ile o wyrażenie stanu umysłu bohatera. Czujemy wolność, którą napawa się uciekający Antoine, stanowi ona olbrzymią ulgę po „więzieniach” – psychicznych i fizycznych – którym podlegał przez czas trwania filmu. Zarówno w sekwencji biegu, jak i w scenie z psychologiem, forma w jakiej zaprezentowano obrazy odgrywa taką samą rolę znaczeniową, jak sama treść opisywanych ujęć⁷⁹.

Przewaga bohatera Truffaut nad protagonistami Nowej Fali polega na tym, że choć Antoine zostaje w finale zatrzymany w stopklatce, to jednak tym samym pozostaje w „naturalnym” stanie wolności, który symbolizuje plaża. W brytyjskich filmach bohaterowie wiedzą, że dostęp do tego stanu jest limitowany i wkrótce czeka ich powrót do miejskiego labiryntu.

Richard Sennett zauważa, że: „Geografia wielkiego miasta pozwalała mieszkańcom wyobrazić sobie naturę i kulturę, utożsamiając naturalne z prywatnym, a kulturę z publicznym”⁸⁰. Bohaterowie brytyjskiej Nowej Fali oraz jej literackich pierwowzorów żyją w miastach, w których coraz mniej jest przestrzeni na to, co prywatne. Nie sprzyjają temu ani warunki bytowe, ani budowane relacje. W omawianych przypadkach, wbrew temu, co sugeruje Sennett⁸¹, rodzina nie jest elementem krajobrazu miejskiego, który pozostaje połączony z tym, co naturalne i prywatne. Bohaterowie żyją w małych domkach, na ciasnych strychach, przestrzeń życiową muszą dzielić ze współlokatorami oraz często znienawidzonymi rodzicami lub teściami, przez co budowane przez nich relacje zostają poddane dogłębnej wiwisekcji, w wyniku czego można dostrzec, że rodzina wcale nie musi oznaczać tego co naturalne – często raczej wiąże się ze sztucznością zachowań, tresurą i hipokryzją. Taka rzeczywistość jest niemożliwa do zaakceptowania dla młodych buntowników. Wybierają zatem życie wbrew zasadom, na przekór normom symbolizującym miasto, a tym samym stają po stronie natury,

79 K. Reisz, G. Millar, *Technika montażu filmowego*, tłum. R. Mączyński, Warszawa 2015, s. 339.

80 R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego...*, s. 153.

81 Tamże.

która w omawianych przykładach pozwala choć na chwilę poczuć się wolnymi i w pełni sobą.

Bibliografia

Źródła

- Braine J., *Wielka Kariera*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1973.
- Delaney S., *A Taste of Honey*, Londyn, 1959.
- Sillitoe A., *Samotność długodystansowca*, tłum. J. Milnikiel, M. Skibniewska, Warszawa 1982.
- Sillitoe A., *Z soboty na niedzielę*, tłum. J. Milnikiel, Warszawa 1966.
- Storey D., *Sportowe życie*, tłum. M. Zborowska, Warszawa 1976.
- Wilson C., *Outsider*, przeł. M. Traczewska, Poznań 1992.

Opracowania

- Armes R., *A Critical History of British Cinema*, London 1978.
- Bauman Z., *Socjologia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 1996.
- Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Kraków 1999.
- Garbicz A., *Małpowanie marksizmu*, „Kino” 1994, nr 10.
- Gardner C., *Karel Reisz*, Manchester 2006.
- Hanley David, *The British New Wave and Its Sources*, “Off Screen” 2011, vol. 15, no 6, http://offscreen.com/view/british_new_wave (dostęp: 26.05.2022).
- Higson A., *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the ‘Kitchen Sink’ Film*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. A. Higson, Londyn, Nowy Jork 1996.
- Hill J., *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, Londyn 2011.
- Katafiasz O., *Nowe kino brytyjskie*, [w:] *Historia kina*, t. 3, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.
- Klejsa K., *Paraboliczny dyskurs kontrkultury. O „Jeżeli...” Lindsaya Andersona*, „Studia Filmoznawcze”, Wrocław 2001.
- Kosińska K., „Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza”, czyli o władzy spojrzenia w brytyjskich filmach realizmu społecznego lat 60. i 80., „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97–98.

- Lacey S., *British Realist Theatre. The New Wave in Its Context 1956–1965*, Londyn, Nowy Jork 2002.
- Lay S., *British Social Realism: From Documentary to Brit Grit*, Wallflower, Londyn, Nowy Jork 2002.
- Lipka K., *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53 (113).
- Lovell T., *Landscapes and Stories in 1960s British Realism*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. A. Higson, Londyn, Nowy Jork 1996.
- Manganelli G., *Literatura jako kłamstwo*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 2021.
- Marszałek R., *Nowy film angielski*, Warszawa 1968.
- Marszałek R., *Uwiedziony przez współczesność*, „Kino” 1960, nr 10.
- Mazierska E., *Postmodernistyczne Blackpool*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.
- Murphy R., *Sixties British Cinema*, Londyn 1992.
- Newland P., *Introduction: Approaching British Rural Landscapes on Film*, [w:] *British Rural Landscapes on Film*, red. P. Newland, Manchester 2016.
- Reisz K., Millar G., *Technika montażu filmowego*, tłum. R. Mączyński, Warszawa 2015.
- Richards J., *Films and British National Identity. From Dickens to “Dad’s Army”*, Manchester 1997, s. 149.
- Rolston H., *Values in Nature*, „Environmental Ethics” 1981, vol. 3.
- Sennett R., *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2009.
- Śliwińska A., *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala*, wyd. I, dodruk, Poznań 2017.
- Williams R., *A Lecture on Realism*, „Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry” 2002, nr 5, <https://www.afterall.org/article/lecture.realism> (dostęp: 8.04.2022).
- Williams R., *The Country and the City*, Londyn 1973.
- Taylor B.F., *The British New Wave. A Certain Tendency?*, Manchester, Nowy Jork 2006.

dr Maciej Kowalski

Liceum Ogólnokształcące im. Sybiraków w Szczecińskiej Szkole Florystycznej

ORCID: 0000-0002-3848-4528

„Jak daleko stąd, jak blisko”, czyli szczeciński epizod Juliana Dziedziny

Słowa kluczowe: Polska Ludowa, polskie kino, kino rozrachunkowe, Julian Dziedzina

Keywords: People's Republic of Poland, Polish Cinema, Settlement Cinema, Julian Dziedzina

Abstract

The status of the Recovered Territories, both in propaganda of Polish authorities and in social mentality after the Second World War was ambiguous. The image of indigenous 'Wild West', a territory full of dangers, a region unknown and far removed from the centre of the state, sanctioned its provincial character. It is this feature of peculiar separation and distrust which made some of the authors fearful of undertaking activity related to this topic but on the other hand others did so eagerly. The Western Territories as a regular element of the Polish cinematography, became a background for the events related to the specific characteristics of political, social and artistic changes. In the present paper I will recall a movie *Rachunek sumienia* ('The Examination of Conscience') of Julian Dziedzina. This work, completely forgotten today, which was shoot in Szczecin (in various locations) caused quite a stir at the time, especially among a decision-making spheres of the movie industry in the country. This was a case due to the potential of reckoning with Stalinism and *pos twar* chaos noticed in this movie. The point of reference for its plot was a year 1956 and was based on the book by Ryszard Liskowacki. For the purpose of the present paper I have used an archival materials and the press among other sources.

Ziemie Odzyskane były od początku (tj. od momentu przekazania ich Polsce Ludowej, na mocy konferencyjnych postanowień mocarstw, u schyłku II wojny światowej) oznaczone piętnem peryferyjności, co wynikało zarówno z propagandy państwowej, jak i mentalności społecznej. Początkowo wiązało się to zarówno z aspektem *stricte* egzystencjalnym, jak i geograficznym (wizerunek „Dzikiego Zachodu”, oddalonego od centrum kraju – szczególnie dotyczyło obszaru Pomorza). To powodowało, że nie wszyscy chcieli podejmować ryzyko zajmowania się tymi terenami. Ziemie Zachodnie i Północne nie okazały się motywem fabularnym intensywnie wykorzystywanym przez przemysł filmowy (choć generalnie chętnie je „przywoływano” w kontekście dyskusji nad powojenną kondycją kultury polskiej, a także umiejscawiano później w takiej tematyce¹). Dość silnie natomiast uwidocznione zostały w twórczości dokumentalnej – w znaczącej mierze w Polskiej Kronice Filmowej, choć nie tylko. Mogą o tym zaświadczyć pierwsze osiągnięcia m.in. Natalii Brzozowskiej, Jarosława Brzozowskiego czy Jerzego Bossaka². Z czasem jednak ten obszar (w tym przypadku Pomorza) stał się interesującym elementem poetyki kształtującego się kina polskiego, służącym do wyrażania nastrojów związanych z zachodzącymi przemianami politycznymi, społecznymi, a nawet artystycznymi.

Punktem kulminacyjnym okazał się początek lat 60. XX wieku. W problematyce filmowej odzwierciedliły się echa dwóch wcześniejszych procesów. Pierwszy – związany był z kontestatorami rzeczywistości – głównie znalazł wyraz w tzw. Polskiej Szkole Filmowej – nawiązując do pokonywania barier w opowiadaniu o człowieku i jego kulturowych uwarunkowaniach. Drugi (zaakcentowany ustawą o kinematografii oraz będący wynikiem ścierania się różnych frakcji w PZPR) to konsekwencja nacisku ideologicznego strony rządowej, która nie chciała zaakceptować zbyt dużego odejścia od dezyderatów socjalistycznych i proponowała ich uwzględnianie w kolejnych produkcjach. Tendencje egzystencjalistyczne, „nowofalowe” łączyły się z sentymentami mitotwórczymi oraz wpływami doktrynalnymi ówczesnego obozu polityczno-partyjnego, współtworząc podwaliny pod szeroki w swojej poetyce nurt rozrachunkowy, dążący do przełamania tabu

1 Zob. K. Śląski, *Związki kulturalne i społeczne dawnego Pomorza Zachodniego z Rzeczpospolitą*, „Przegląd Zachodni” 1950, nr 1, s. 420–426.

2 Zob. szerzej: M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, t. 1–2, Poznań 2015.

w różnych aspektach. W tym tekście chciałbym przypomnieć o całkowicie zapomnianym już dzisiaj filmie *Rachunek sumienia* (1964), wyreżyserowanym przez Juliana Dziedzinę. Podstawą scenariusza była powieść Ryszarda Liskowackiego (1932–2006) – *Dzień siódmy i znowu pierwszy*³. To utwór literacki wydany w 1963 roku w Wydawnictwie Poznańskim. Sam Liskowacki był cenionym dziennikarzem i prozaikiem, autorem licznych tekstów o rozmaitej proweniencji gatunkowej, działającym w dużej mierze w sferze polityki i szczecińskiego teatru (m.in. jako kierownik literacki teatru „Pleciuga”).

Treść utworu związana jest z tzw. odwilżą październikową. Rok 1957 to czas weryfikacji dotychczasowych osiągnięć, przewartościowań w polityce, oficjalnej architekturze ideologicznej, a co za tym idzie, również nadania sferze publicznej rytmu i kierunku bardziej liberalnego (jak się potem okazało, dość szybko zahamowanego). W tekście Liskowackiego zmiany systemowe są widoczne, jednak nie najważniejsze. Ciekawsze są bowiem elementy psychologiczne, będące obiektem zwiększonego zainteresowania po dość skostniałej poetyce sztuki stalinowskiej, obwarowane schematem podróży, pozostawania w ciągłym ruchu. Powieść Liskowackiego to jedna wielka podróż (w dużej mierze przesycona motywami autobiograficznymi), zyskująca różne wymiary, z których najważniejszy wydaje się ten melancholijny, przenośnie ugruntowujący niestabilną naturę powojennej świadomości jednostki. Rangę głównego problemu zyskuje kwestia zbudowania tożsamości w nowym miejscu, skonfrontowana z wydarzeniami żywymi, symbolicznie pozostającymi w pamięci, zapisanymi podczas II wojny światowej i powojennych migracji, przeprowadzek do rozmaitych miejscowości.

Historia ma formułę retrospekcji. Opowiadana jest z perspektywy snu, a raczej momentów tuż przed snem, gdy w człowieku budzi się nie tylko potrzeba przypominania sobie toku całego dnia, utrwalania wybranych momentów w duchu Cyceronowej dbałości o własną dyscyplinę, kondycję umysłową, ale gdy również dają o sobie znać, choć trochę chaotycznie, egzystencjalne rozterki. Narracja prowadzona jest w sposób nieliniarny. Osoby, które przez chwilę miały styczność z głównym bohaterem lub były z nim długo, sprawiają wrażenie „bycia” blisko, jakby nadal żyły. Wydestylowane zostają jednak z treści najważniejsze punkty, zachowujące emocjonalną strukturę, tworząc jednocześnie także osobowość samego narratora. To

3 Rękopis przechowywany w zbiorach Książnicy Pomorskiej.

forma przefiltrowanego już przez powojenną literaturę „strumienia świadomości”, zabiegu zapożyczzonego od pisarzy zachodnich (m.in. M. Prousta, T. Manna, a przede wszystkim J. Joyce’a). Nie ulega wątpliwości, że Szczecin pozostaje poetycką egzemplifikacją nieopanowanej rzeczywistości, miejsca wędrówki, w którym człowiek czuje się zagubiony.

Miasto w pewien sposób staje się zwieńczeniem nie tylko naturalnego procesu wędrówek po zakończeniu II wojnie światowej, ale także ucieczką od niestałości, bólu i śmierci (mowa m.in. o żonie Julii, niemieckim chłopcu, czy synach). Główny bohater, próbując zebrać myśli, wizualizuje pierwszą rozmowę z kolejarzem szczecińskim, po dotarciu nad Odrę⁴. Niezbyt zachęcającą, odsłaniającą przymus stosowania odpowiednich, sprytnych, „cwanickich” sztuczek, zwiększających możliwość przetrwania, wskazującą na wysoki poziom niebezpieczeństwa i zagrożenia⁵, jaki panował jeszcze kilka lat po zakończeniu wojny. Otwierała ona jednak perspektywę miasta postrzeganego jako plac budowy, to zapowiedź zmian zarówno dla metropolii, jak i narratora (znalezienie pracy w komitecie miejskim, względna normalizacja materialna, poszerzanie kontaktów z mieszkańcami i zajmowanie się ich troskami, czego przejawem była np. rozmowa z Józefem Ziębą). On sam mówi: „Ani ładne to miasto, ani mi bliskie. Nikt tu na mnie nie czeka”⁶. Wydobywa na powierzchnię umysłu skojarzenia związane z okupacją hitlerowską (wywołuje to spojrzenie na szklankę z niedopitą herbatą w mieszkaniu, do którego zawędrował; można ten fragment traktować jako uaktywnienie szczątkowych pierwiastków Proustowskiego motywu, gry z czytelnikiem)⁷.

Pewną antycypację umożliwiającą nakreślenie tutejszych relacji społecznych sygnalizuje druga postać – ośmioletni chłopiec, nazywany potem „rudzielcem”, jak okazuje się syn Niemki. Osoby te – dorosłego i dziecko – zaczyna łączyć specyficzna więź. Główny bohater sprawia wrażenie, jakby popadał w instynktowną nienawiść (ze zrozumiałych względów), dodatkowo pewne kłopoty sprawia mu zaakceptowanie bezpośredniego

4 R. Liskowacki, *Dzień siódmy i znowu pierwszy*, Poznań 1963, s. 7.

5 Ciekawe spostrzeżenia w tym zakresie czynił jeden z ważniejszych przedstawicieli świata literackiego, sprowadzonych tutaj na fali migracji z inicjatywy wojewody Leonarda Borkowicza – Jerzy Andrzejewski. Zob. szerzej: Jerzy Andrzejewski, *Czesław Miłosz. Listy 1944–1981*, oprac. B. Riss, Warszawa 2011.

6 R. Liskowacki, *Dzień siódmy...*, s. 40.

7 Tamże, s. 8.

i reżolutnego chłopca. Kruche, ulotne zbliżenie między nimi jest jednak pretekstem do zaznaczenia trwającego napięcia między Polakami a Niemcami, którzy tu pozostali. Dobrze odzwierciedla to fragment, w którym kilku repatriantów pyta zarówno o samego narratora, jak i chłopca. Rzucają przy tym kąśliwe uwagi („Zostaw go Pan. Nie zdechnie. Da sobie radę, przecież to wyższa rasa!”)⁸.

Chyba największą zmianą, jaką „tworzy” miasto, a raczej obnaża newralgiczną istotę zjawiska, staje się przeobrażenie w konfiguracji stosunków między głównym bohaterem, a dawnymi kompanami z okresu wojny. Szczególnie wyeksponowany został tutaj dylemat moralny, z którym zmagał się od czasu służby w Armii Krajowej. Jego antagonistą był wówczas Paweł Kozłowski – jeden z dawnych żołnierzy, który zamierzał wykonać karę śmierci na Polaku, którego działalność budziła pewne wątpliwości (chłop należał do PPR-u). To zresztą jeden z głównych powodów, jakim kierował się narrator, wybierając Szczecin jako daleką, zdystansowaną od wszystkiego co do tej pory, w tym ukrycia przed Niemcami i rodakami, potencjalnie bezpieczną przystań. Wynikają z tego zamieszania pewne konsekwencje emocjonalne dla głównego bohatera, także związane z trudnościami, jakich doznawał w nowej pracy. W tle pojawia się nawet wątek zamordowania bohatera przez agentów UB⁹. Te rozliczenia, stanowiące zresztą chyba najważniejszy „łącznik” między teraźniejszością a przeszłością stają się jednak preludium do swojego punktu kulminacyjnego.

W zawartym w tytule sformułowaniu „... i znowu pierwszy” wyrażona zostaje próba ustatkowania, mimo tragedii rodzinnych, przede wszystkim ponowienia wysiłków, wydobywania się z depresyjnego stanu. Tak przedstawiono finalną sytuację, w jakiej znalazł się bohater, w chwili gdy opuszcza areszt śledczy (odsiadywał wyrok za zatuszowanie swojej przeszłości). Cela więzienna oraz mieszkanie dawnego znajomego Teodora są miejscami, gdzie może snuć przemyślenia. Warto zwrócić uwagę, że chyba najbardziej wyraziście wiążą „to co jest, z tym co było” (przesłuchanie i zamknięcie w więzieniu odbywa się z inicjatywy szczecińskiej bezpieki, ale dotyczy nierozwiązanej ostatecznie karty z biografii narratora; mieszkanie Teodora, tak samo ascetyczne, skromne, ciche przypomina pokój, w którym odnaleziono

8 Tamże, s. 24.

9 Tamże, s. 87.

nieżyjącą kobietę – Niemkę, matkę rudego chłopca). W istocie bohaterów w powieści łączą pojedyncze przypadki, zdarzenia, być może zespolenia z pewnym etosem, jednak ich portretowanie jest fragmentaryczne, co sprawia, że sylwetki są rozmyte. Nie wynika to tylko i wyłącznie z upływu czasu, formuły reminiscencji czy wyparcia doświadczenia wojennego. To również kwestia dylematu, w jakim został usytuowany człowiek, wpisany w „moralność kolektywną”, leżącą u podstaw współczesnego kierowania losem jednostki. W tym proponowanym przez autora rozpadzie, który nazwano „zjednoczeniem niejednoczącym”¹⁰, można doszukiwać się źródła niemożności lub dużej trudności w odnalezieniu sobie miejsca w zbyt dynamicznym lub wymagającym dynamiki świecie. Jak wyraził to główny bohater: „Bałem się spokoju i odpoczynku. Odpoczynek to były myśli”¹¹.

Wątek migracyjny zyskuje tu nie tylko znaczenie faktograficzne, na zasadzie odnotowania pewnego procesu, zdarzenia, ale przede wszystkim wewnętrznego doświadczenia, ulegającego kolejnym fluidom uczuć, emocji, nieustannie będącego w ruchu, nawarstwiającego i nieodnajdującego ostatecznego ujścia, aczkolwiek szukającego (tak, mógłby ktoś stwierdzić, potrzebnego) pocieszenia, optymizmu w rzeczywistości ludowej. Problematyka migracyjności, tak silnie poruszana w literaturze, nie tylko pięknej, ale również *stricte* historycznej, jest fundamentem „duszy poetyckiej” powieści Liskowackiego, stanowiąc wciąż otwarte pole do interpretacji. Nie tylko w pierwszej połowie lat 60. (po okresie destalinizacji) Ziemie Odzyskane, czy też Ziemie Zachodnie, przestały być obiektem zainteresowania, intensywnego wcześniej, tak jest również dzisiaj. Fascynacja książką Liskowackiego była na tyle widoczna, że zwróciła na nią uwagę polska kinematografia „okresu odwilży”.

Reżyser Julian Dziedzina¹² zapewniał, że pomysł na zekranizowanie powieści Liskowackiego „podrzucił” mu kierownik literacki „Startu” Jerzy Putrament, zaraz po tym, gdy Dziedzina stał się członkiem tego zespołu

10 *Doświadczenia (po)granicza: polsko-niemieckie Pomorze w historii, literaturze, kulturze*, red. P. Wolski, Warszawa 2014, s. 8.

11 R. Liskowacki, *Dzień siódmy...*, s. 95.

12 Julian Dziedzina (1930–2007) – reżyser oraz absolwent i wykładowca Polskiej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi.

filmowego¹³. Zespół filmowy „Start” odpowiadał za produkcję. Scenariusz napisał Dziedzina wraz z Ryszardem Liskowackim. Autorem zdjęć był Jerzy Stawicki.

Już pobieżne spojrzenie na stenogramy Komisji Ocen Scenariuszy oraz Komisji Kolaudacyjnej dają nam ogłęd tego, jak postrzegany był obraz Juliana Dziedziny. Poza nielicznymi wyjątkami uznawano projekt za przełomowy, choć pojawiły się pewne zastrzeżenia dotyczące fabuły. Oto kilka znamienych, dłuższych wypowiedzi.

Karpowski: „Wydaje mi się, że dobrze, że zabieramy się do takich spraw”. Hubert: „(...) mój niedosyt wynika z tego względu, że to tej pory nie mamy utworu rozrachunkowego, jeżeli chodzi o naszą przeszłość i wiem, że tego rodzaju zagadnienia nas nurtują, a poza tym jestem pod wrażeniem filmu tego typu, jaki oglądałem tutaj na Węgrzech, gdzie podjęto temat rozrachunkowy od strony dramatu komunisty z krwi i kości, od strony świadomego komunistycznego działacza i ten fakt porównania filmu węgierskiego z dzisiaj nam przedstawionym nie wpływa na mnie najlepiej [ten fragment wypowiedzi dyskutanta dotyczy zapewne tzw. rewolucji węgierskiej z 1956 roku – dop. M.K.]. Jeśli mamy robić pierwszy film tego typu, to musimy w nim uwzględnić sprawy człowieka i losów człowieka bardziej związanego z ruchem komunistycznym i wtedy istniałaby możliwość pokazania silniejszego dramatu człowieka. Taki człowiek przeżywałby nie tylko sprawy związane z zewnętrznymi represjami, ale widziałby to wszystko na zasadzie osobistych i głębokich przeżyć”¹⁴.

Prof. Jerzy Toeplitz sygnalizował, że „sprawa rehabilitacji niesłusznie osądzonych i skazanych jest ważnym zagadnieniem moralnym, ale i politycznym”¹⁵. Stanowisko polemiczne obrał kolejny uczestnik rozmowy, wspomniany Jerzy Putrament, który stwierdził, że „nie jest to studium o błędach i wypaczeniach”¹⁶. I dalej: „To nie jest scenariusz ściśle mówiąc rozrachunkowy (...) To jest próba ukazania w skrócie losów ludzi i to próba bardzo

13 E.S-W, *O dwunastej na Łąkowej. O realizacji „Rachunku sumienia”*, „Film” 9 II 1964, nr 6, s. II.

14 Archiwum Filмотeki Narodowej, A – 214, poz. 341, *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy 16 maja 1963 r.*, s. 4.

15 Tamże.

16 Tamże.

typowa dla miasta Szczecina”¹⁷. Dyskusję tego audytorium podsumował autor powieści:

Wybrałem drogę do komitetu wojewódzkiego i jego archiwum w Szczecinie z lat 1945–46 i znalazłem tam wiele dokumentów frapujących, pisanych przez ludzi szczerych, ale prostych, chodziło o bieżące relacje sekretarza PPR z różnych miast powiatowych (...) wszystko zostało oparte na listach sekretarza PPR (...). Pan Ścibor [chodzi o Ścibora-Rylskiego – dop. M.K.] powiedział, że pamięta te czasy na ziemiach odzyskanych, natomiast ja jestem w Szczecinie dopiero od 10 lat (...) niemniej w Szczecinie żyje wielu ludzi, którzy przyjechali tam zaraz po wojnie i których życiorysy odpowiadają temu – co napisałem w scenariuszu (...). Byłem ze swoją powieścią u człowieka, który był działaczem partyjnym w latach 1945/46 i który potwierdził klimat jaki został opisany w mojej książce¹⁸.

Związłe swoje plany zaakcentował reżyser: „w moich zamierzeniach leżało zrobienie filmu optymistycznego, o pięknym człowieku, niezafamującym się wobec hiobowych wydarzeń”¹⁹.

Podobnie przychylnie, choć niepozbawione emocjonalnych akcentów (z uwagi na niedawny seans) były wypowiedzi podczas kolaudacji. Odmienne zdanie miał natomiast Olszowski: „(...) udziela odpowiedzi [film *Rachunek sumienia* – dop. M.K.] bardzo nikłych z punktu widzenia ideowopolitycznego, z punktu widzenia wymowy na rzecz socjalizmu (...) nie powinien iść na ekrany”²⁰. Słuszną, biorąc pod uwagę względy moralne i ideowe, rolę filmu Dziedziny podkreślił Jerzy Bossak:

Uważam, że to jest temat, który musi być poruszony przez naszą kinematografię, takie tematy moim zdaniem można poruszać i to nawet w aspekcie wychowawczo-politycznym (...), tego typu filmy muszą odegrać rolę pozytywną, jeżeli mówimy o zjawisku jakim jest integracja narodowa. Był okres kiedy był rozziew w naszym społeczeństwie i on nie szedł po linii klasowej i wtedy nie chodziło o to, że to byli proletariusze, a tu burżuazja, czy potomkowie dawnej szlachty, te sprawy kształtowały się zupełnie inaczej. (...) byłoby rzeczą okropną, gdybyśmy film tego typu mieli zatrzymać²¹.

17 Tamże.

18 Tamże.

19 Tamże.

20 Tamże.

21 Tamże.

Kraśko zwracał ze swojej strony uwagę na „nadmierne zagęszczenie tragedii”²². Ponadto „zastrzeżenia budzi sam rozrachunek z okresem błędów i wypaczeń”²³. Odnośnie do samej fabuły: „Trzeba to podawać w sposób wyważony”²⁴. Rozmówca proponował też usunąć większość scen przemocy (bicia i maltretowania). Czesław Petelski zaznaczał nowoczesność montażu oraz zrozumiałość przekazu. Zalecał również przekazanie filmu do wyświetlania („Niewiele użyć nożyczek”²⁵). Trepczyński: „Film bardziej mógłby być przez nas przyjęty bez zastrzeżeń, gdyby w tym śledztwie było widać, że oni próbują dojść prawdy. Musimy pamiętać, że aparat bezpieczeństwa działał w dobrej wierze, a w filmie bezpieczeństwo zostało pokazane w formie demonicznej siły”²⁶. Stawiński: „Uważam, że po takim czasie nie ma powodu nie mówić o okresie wypaczeń, które nie były spowodowane z winy narodu”²⁷. Pastuszko: „Mnie w filmie zaszokowały te patologiczne postaci funkcjonariuszy UB”²⁸. Minister [Tadeusz – dop. M.K.] Zaorski zakończył dość długą, trzygodzinną rozmowę mówiąc, że chodzi tak naprawdę o trudności, jakie napotkał człowiek, chcąc udowodnić swoją niewinność. I biorąc to pod uwagę, film miał spełniać przede wszystkim wychowawcze zadanie²⁹.

Roman Marecki (Władysław Głąbik) wychodzi z więzienia. W scenie tej otwiera się więzienna brama, w oddali można dostrzec spacerującego strażnika. Przez kilka chwil były skazaniec przechadza się po gwarnych i tłocznych ulicach. Podchodzi do kiosku, aby kupić gazetę. Wybiera wczorajszą, jednak nie wie ile zapłacić. „Co? Nie wie Pan ile gazeta kosztuje? 50 gr” – odpowiada zdziwiony sprzedawca. Roman wraca do domu. Wpuszcza go uradowana sąsiadka (Bohdana Majda). Mężczyzna odrzuca zaproszenie na obiad i gdy już zostaje sam w pokoju, pogrąża się we wspomnieniach. Jako pierwsze pojawiają się obrazy związane z żoną Marią (Maria Hamerska) oraz synem Grzegorzem (Maciej Staszewski). Ten ostatni działa w konspiracji, co budzi sprzeciw ojca. Radosna, pogodna scena przy kolacji wywołuje

22 Tamże.

23 Tamże.

24 Tamże.

25 Tamże, s. 14.

26 Tamże.

27 Tamże.

28 Tamże, s. 27.

29 Tamże.

kolejną retrospekcję, kiedy to Roman otrzymuje rozkaz, aby zastrzelić niejakiego Andrzeja Kozłowskiego, działacza PPR (Zbigniew Józefowicz), za współpracę z Niemcami. Marecki wraz ze swoimi ludźmi odnajduje go na prowincji. Wyciąga go z domu, mimo sprzeciwu żony, i nakazuje kopać grób. W ostatniej chwili, po odczytaniu treści wyroku, rezygnuje z wykonania rozkazu i nakazuje skazanemu, aby uciekał. Nadchodzi koniec wojny. Wojsko Polskie wkracza do miasta. Uradowany Marecki, sądząc, że już po wszystkim, odnajduje rodzinę. Dostaje jednak sygnał – nieposłuszeństwo nie zostało zaakceptowane przez majora Pawła (Ryszard Pietruski). Roman postanawia wyjechać, aby znaleźć jakieś inne, bezpieczniejsze miejsce do życia. Równolegle wspomina przesłuchanie przez oficerów UB, przeplatane ujęciami przyrody i ptactwa. Trafia do Szczecina. Tam w niezwykłym chaosie trwa akcja osiedlania migrantów. Jeden z oficerów, „przy kieliszku”, daje Mareckiemu opuszczone przez poprzednich lokatorów mieszkanie, radząc mu jednocześnie, aby trzymał siekiere blisko siebie. Już po zakwaterowaniu, Roman znajduje w kamienicy małego chłopca, którego matka leży nieżywa w łóżku. Mężczyzna postanawia wziąć malca pod opiekę – tu przydaje się znajomość języka niemieckiego. Udaje się wraz z nim do tworzonych Urzędu Pracy. Obaj wzbudzają zainteresowanie, gdy kroczą ulicami pośród ruin i rozwalonych budynków, gdzie trwają prace oraz grabieże. „Z synkiem na spacer?” – zagaduje jeden z oficerów. W jednej ze zniszczonych budowli „zaczepia” ich niejaki Wójcik (Zdzisław Maklakiewicz), gotowy do przeprowadzenia handlowych transakcji. Gdy Roman ze swoim młodzieńcem towarzyszem wkracza do urzędu, nieoczekiwanie poznaje tam dawnego znajomego z gimnazjum – Aleksego (Aleksander Sewruk). Marecki prosi go o pomoc w sprawie chłopca. Aleksey obiecuje umieścić malca w jednym z powstających zakładów. Proponuje też mężczyźnie pracę w milicji, ten jednak odmawia: „Mam już dosyć strzelania”.

Roman powoli odbudowuje swoją pozycję i rzuca się w wir pracy. Pewnego dnia, podczas wiecu partyjnego, dostrzega majora Pawła. Panowie spotykają się w jednym z lokali. Dawny mocodawca, teraz sympatyzujący z „wyklętymi”, przypomina Mareckiemu jego przeszłość, chcąc w ten sposób nakłonić go do podjęcia decyzji o kontynuowaniu walki w podziemiu. Roman odmawia. Wkrótce Aleksey otrzymuje wiadomość od służb w sprawie Mareckiego, a on sam zostaje aresztowany. W więzieniu prowadzi dyskusje z niejakim Ludwikiem (Bolesław Płotnicki), również niesłusznie oskarżonym – paradoksalnie zasłużonym „na polu budowy” socjalistycznej

ojczyzny, o którym partia zapomniała. Roman wykorzystuje to jako pretekst do drwin oraz pełnych rozgoryczenia zarzutów wobec polityki. Po sześciu latach opuszcza więzienie. W tym momencie kończy się retrospekcja – Romana odwiedza żona. Po krótkiej rozmowie Roman wychodzi jednak, chcąc znaleźć Aleksego (ten co prawda niegdyś wyjechał służbowo, ale teraz powrócił do Szczecina i przemawia w stoczni do robotników). Przed domem Mareckiego zaczepia znów Wójcik, proponując pracę w swoim zakładzie „na Wojska Polskiego”. Roman odmawia, a gdy dociera w końcu do Aleksego, czyni mu publicznie wyrzuty, że nie otrzymał pomocy i wsparcia w trudnych chwilach ani od niego, ani od partii. Aleksey nie neguje słuszności tych oskarżeń. W końcowym monologu stwierdza, że w przeszłości zdarzało się wiele zła, fałszu, tragicznych nieporozumień, ale teraz należy pracować na rzecz odbudowy i wspólnej przyszłości. Po jego słowach kamera rejestruje ujęcie portu, gdzie praca idzie pełną parą. Słychać hałas maszyn. W finałowej, ostatniej już, scenie Roman wstaje, jak co dnia, szykuje się do pracy, żegna z żoną i idzie do miasta.

W prasie codziennej informowano o premierze filmu m.in. w Warszawie³⁰, Szczecinie³¹ (gdzie wywiązała się krytyczna dyskusja odnośnie do wartości filmu, zakończona późno w nocy)³², a także w Katowicach, Sosnowcu, Gliwicach czy Chorzowie³³. Wcześniej zaś przenikały do opinii publicznej relacje z planu filmowego³⁴. Sam reżyser miał powiedzieć podczas rozmowy w Klubie „13 Muz” w Szczecinie³⁵: „Film *Rachunek sumienia* jest ulubionym dzieckiem, które miało trudny poród. Polubiłem ulice Szczecina wydeptywane przez nas w czasie robienia filmu, lubię to miasto”³⁶. Film określono

30 B.a., *Premiera filmu „Rachunek sumienia”*, „Żołnierz Wolności” 18 XI 1964, nr 269.

31 (kg), *Kronika dnia*, „Kurier Szczeciński” 16 XI 1964, nr 270. Por. T. Karwacki, *16 bm. premiera w „Kosmosie”*, „Rachunek sumienia”, „Kurier Szczeciński” 10 XI 1964, nr 265.

32 (j), *Kurier kulturalny. Dyskusja nad „Rachunkiem sumienia”*, „Kurier Szczeciński” 18 XI 1964, nr 272.

33 B.a., „*Rachunek Sumienia*” na ekranie „Zorzy”, „Dziennik Zachodni” 20 XI 1964, nr 276.

34 L. Rymarz, „*Rachunek sumienia*”, „Głos Tygodnia” 23 II 1964, nr 8. Por. B. Kaźmierczak, *Rachunek sumienia. Reportaż z realizacji nowego filmu polskiego*, „Ekran” 8 XII 1963, nr 49, s. 8–9.

35 Klub powstawał już w 1946 roku na fali odbudowywania życia kulturalnego na Pomorzu i w Szczecinie. Jednymi z jego patronów byli Konstanty I. Gałczyński, a także Jerzy Andrzejewski, który był także pierwszym prezesem Związku Literatów Polskich w Szczecinie. Klub funkcjonuje do dzisiaj.

36 Red., „*Rachunek sumienia*”, „Głos Tygodnia” 22 XI 1964, nr 47.

również „dzieckiem szczecińskiej kultury”³⁷. Dość krytyczną opinię wystawił rozczarowany Eljasiak. Oto dłuższy fragment:

Tragedia Mareckiego dla współczesnego widza nie jest odbiciem określonych metod i tendencji okresu „kultu jednostki”, które partii, przede wszystkim partii, przyniosły tyle szkód i bolesnych strat, nie jest rezultatem określonej atmosfery, ale raczej historią z kategorii pomyłek sądowych, zdarzających się zawsze i wszędzie. I to jest, moim zdaniem, podstawowy błąd *Rachunku sumienia*, w wyniku którego film nie pokazuje, nie mógł pokazać, pełnego, przekonywającego sugestywnego obrazu atmosfery politycznej owego okresu. Nie znaczy to bynajmniej, że *Rachunek sumienia* fałszuje, lakieruje, ugrzecznia rzeczywistość. Wcale nie. Po prostu twórcy obrali najmniej szczęśliwy punkt wyjścia dla swego filmu. Wszystko pozostałe jest tylko tego konsekwencją. Także i od strony artystycznej. I tu bowiem można mieć sporo uzasadnionych zastrzeżeń³⁸.

Kontynuując swój wywód, uzasadniał, dlaczego, jego zdaniem, film nie spełnił oczekiwań:

Dialog brzmi często sztucznie, deklaratywnie, nic więc dziwnego, że aktorzy (z nielicznymi wyjątkami) nie tyle go mówią, co wygłaszają. Istotną wątpliwość budzą też sceny finałowe filmu: to natychmiastowe odzyskanie przez zwolnionego z więzienia, rozgoryczonego Mareckiego wiary w sens naszego życia, ustroju – pod wpływem jednego monologu Aleksego. To nie było przecież tak proste i łatwe³⁹.

Podsumowywał zaś niezwykle surowo:

Rachunek sumienia nie stał się, niestety, polskim *Czystym niebem*⁴⁰. Bo choć jest filmem uczciwym, ambitnym, szczerze zaangażowanym, to jednak zabrakło mu siły i wielkości artystycznej – niezbędnej zwłaszcza w tej tematyce. Udźwignąć ją może tylko bardzo doświadczony i dojrzały pisarz i reżyser⁴¹.

Równie krytyczny był Gazda, wysuwając podobne zarzuty co jego poprzednik:

37 Tamże.

38 J. Eljasiak, *Kino. Niepełny rachunek sumienia*, „Sztandar Młodych” 19 XI 1964, nr 277.

39 Tamże.

40 Chodzi o film sowiecki w reżyserii Grigorija Czuchraja z 1961 roku o nieco odmienniejszej niż produkcja duetu Dziedzina–Liskowacki fabule, lecz również podejmującej problematykę rozliczeniową z okresem stalinowskim.

41 Tamże.

Film opowiada o wydarzeniach niezwykle dramatycznych, porusza problemy poważne, dotyka pasjonujących konfliktów moralnych. Niestety twórcy nie potrafili dla tej problematyki ludzkich doświadczeń znaleźć właściwych i sugestywnych wizji artystycznych. Ograniczyli się do, nie zawsze sprawnego, opowiedzenia wydarzeń, mniej interesując się wnikliwą psychologiczną analizą ludzkich przeżyć i moralnym klimatem międzyludzkich stosunków związanych z wydarzeniami. Film zrobiony jest nieudolnie, a na dodatek niedobrze grany przez aktorów, sztucznie wypowiadających dialogi⁴².

Beryt największe zastrzeżenia formułował w związku z samym finałem, którego wydzźwięk był – jego zdaniem – absolutnie niewystarczający:

Nie jest to tylko zarzut artystyczny pod adresem autorów filmu – to także krytyczne zastrzeżenie do jego wymowy politycznej. Kilka końcowych minut psuje, zmienia całe dotychczasowe wrażenie. Widz, któremu prezentowano wzorcowy wręcz zestaw negatywów oczekuje kontry. (...) Opuszczałem kino rozdrażniony. Nie był to jednak na pewno ten rodzaj niepokoju i poruszenia, o jaki chodziło autorom⁴³.

Klaczyński doceniał problematykę filmu, a nawet wątek pewnego podsumowania osiągnięć Polski Ludowej dla Ziem Odzyskanych, niemniej też niechętnie oceniał efekt. Miał również pretensje co do sposobu tworzenia dramaturgii oraz konstrukcji postaci:

Stocznia ma w filmie charakter symbolu. Jest widowym świadectwem ogromnego dorobku tych kilkunastu lat, będących najtrudniejszym może i najbardziej złożonym rozdziałem naszej historii współczesnej. (...) Każde dzieło odwołuje się w jakiejś mierze do naszej wiedzy o epoce. Ale nie można zbudować dramatu na apelach do historycznej wiedzy widza, co właśnie czyni ten film. Wyobrażam sobie, że dla cudzoziemca *Rachunek sumienia* byłby utworem surrealistycznym. (...) Skrzyżowanie realizmu z irracjonalizmem nie może dać dzieł zdrowych. Musi rodzić kalekie hybrydy. *Rachunek sumienia* jest taką hybrydą⁴⁴.

Chłodno potraktował film także Grzelecki:

42 J. Gazda, *Film. „Rachunek sumienia”*, „Głos Pracy” 18 XI 1964, nr 275.

43 Z. Beryt, *Piórem po ekranie. Ostatnie kilka minut...*, „Gazeta Poznańska” 14–15 XI 1964, nr 271.

44 Z. Klaczyński, *Film. Lekcja pierwsza*, „Trybuna Ludu” 20 XI 1964, nr 322.

Film Juliana Dziedziny jest na ogół staranny w wyborze treści historycznych, konfliktów ludzkich, a także tła, ale jest bliższy dobremu wypracowaniu, udanej „klasówce” z najnowszej historii Polski, niż dziełu zawierającemu dojrzały osąd artysty, pogłębioną wiedzę historyczną i osobiste odczucie moralnej i politycznej rangi dramatu. W zasadzie film nie wykracza poza pewien schemat publicystyczny. (...) Czy jest to film chybiony? Byłaby to ocena zbyt surowa. Jest to raczej film fragmentaryczny, którego główne znaczenie tkwi w tym, iż powstał⁴⁵.

Zdecydowanie „na nie” był Węsierski. Oto dłuższy fragment jego wypowiedzi na łamach „Expressu Wieczornego”:

Po drodze jednak upraszcza [film *Rachunek sumienia* – dop. M.K.] wiele problemów, spłyca je, mitologizuje autentyczne wydarzenia z okresu wojny i pierwszych lat po wyzwoleniu lub po prostu ułatwia sobie zadanie monologami i deklaracjami. Niby wszystko jest w *Rachunku sumienia* prawdziwe, a jednak zabrakło temu filmowi siły przekonywania, autentyzmu, jaki daje osobiste przeżycie zdarzeń, które przedstawiają autorzy filmu. Julian Dziedzina jest młodym reżyserem i Ryszard Liskowacki jest także autentycznym młodym literatem. Gwałtowne konflikty polityczne i osobiste czasów wojny i powojennych, znają raczej z opowiadań czy z literatury. I tę wtórność, literackość wyobrażeń „jak to wyglądało”, czuje się w niedopowiedzianym do końca *Rachunku sumienia*. (...) Generalnie zdołali nas przekonać, że istnieją w naszej rzeczywistości trwałe wartości, które nie ulegają nigdy dewaluacji, dla których warto było ponieść wszystkie ciężkie doświadczenia. Ale czy to oni nas o tym przekonali, czy po prostu przekonuje nas o tym samo życie?⁴⁶

W innej opinii można znaleźć takie sformułowania:

Rachunek sumienia ogląda się z mieszanymi uczuciami. Są tu bowiem rzeczy interesujące, film jest nabrzmiały wielkimi problemami, które wszelako ukazane zostały w sposób mało przekonywający, dość beznamiętny – żeby nie powiedzieć nudny – i chwilami, dla dramaturgii, morderczy⁴⁷.

45 S. Grzelecki, *Z ekranów stolicy. Rachunek sumienia? – raczej próba*, „Życie Warszawy” 20 XI 1964, nr 279.

46 B. Węsierski, *Na ekranie. „Rachunek sumienia” nie doprowadzony do końca*, „Express Wieczorny” 18 XI 1964, nr 277.

47 C. Michalski, *Kino dla wszystkich. Rachunek sumienia*, „Dookoła Świata” 29 XI 1964, nr 48.

Recenzję tę zakończono konkluzją:

DZIWNY [czcionka oryginalna – dop. M.K.] film – mieszanina dobrego z bardzo złym. (...) W filmie za dużo się mówi rzeczy, które powinny być tylko pokazane. Dialogi są dzięki temu często sztuczne i łopatologiczne. Twórcy za mało dowierzają inteligencji widza. (...) Wiemy, że żaden film nowoczesny, nie może się obejść bez retrospekcji, ale jest to forma trudna, trzeba umieć nią operować. Tutaj tych retrospekcji jest za dużo i jakoś tak rozmieszczone, że robią wrażenie szarpaniny – czas teraźniejszy i przeszły źle się o siebie zazębiają. Nie jest też to film interesujący operatorsko, chociaż miałby do tego podstawy. To wszystko czasem irytuje. (...) Szkoda, że taki doświadczony reżyser jak Dziedzina przez zły warsztat odstraszył widza od filmu, który mógłby być interesujący⁴⁸.

Przeciw produkcji opowiedział się również Krzysztof Toeplitz:

Nie mogę jednak ukryć, że film ten przynosi rozczarowanie. (...) odbiera się go z uczuciem, że jest to film schematyczny. Schematyczny – mimo, że pierwszy i że tego schematu nie uprawialiśmy przecież na naszych ekranach. Jest jednakże w tym, co oglądamy, jakiś rys ustawiania, wyważania problemów, jakies swoiste aptekarstwo w sposobie rysowania pozytywów i negatywów, jest wreszcie odwołanie się do masy rozwiązań fabularnych, które odbieramy jako stereotypy. (...) *Rachunek sumienia* przeprowadza więc pewną tezę, tezę na temat okresu błędów, wymierza sprawiedliwość, ilustruje postawy ludzkie. Ale przez cały czas odnosimy wrażenie, że materialem tego filmu nie jest pulsująca materia życia, że wszystko zostało tu podporządkowane logice dowodzenia, natomiast niewiele bardzo pozostawiono miejsca na spontaniczność i autentyzm (...). A przecież, jeśli chcemy powiedzieć filmową prawdę o tamtych czasach, to przede wszystkim dlatego, żeby odnaleźć w nich wyjaśnienie i źródła wielu aktualnych dzisiaj postaw i nastawie⁴⁹.

Jego końcowy osąd był bardzo surowy i druzgocący:

Mimo że oparty [film *Rachunek sumienia* – dop. M.K.] o retrospekcję, mimo, że rozgrywany w różnych warstwach czasowych, mających ponoć ilustrować swobodny tok wspomniania przez bohatera jego życiorysu, z rzeczywistą analizą świadomości bohatera ma bardzo niewiele wspólnego. Wrażenie to pogłębia dodatkowo dosyć niedobre aktorstwo, polegające głównie na recytacji tekstu, oraz bezstylowa realizacja. Film jest opowiedziany w dziesięciu różnych manierach,

48 S.H.M., *Recenzja filmowa*. „*Rachunek sumienia*”, „Słowo Ludu” 2 XII 1964, nr 337.

49 K.T. Toeplitz, *Rachunek sumienia*, „Świat” 29 XI 1964, nr 48.

chwytu ekspresyjnego kontrastują tu z czystym dokumentaryzmem, reżyser nie wyobraził sobie swojego filmu jako utworu jednorodnego, nie znalazł dla niego jednolitego klimatu, mówiąc szczerze – nie znalazł żadnego klimatu. Oglądamy korowód dosyć oczywistych zdarzeń, ale ani przez chwilę nie czujemy się wprowadzeni w jakiś szczególnie, zamknięty świat, powodujący się swoimi własnymi prawami; znaczy to po prostu, że nie obcujemy tu z klimatem dzieła sztuki⁵⁰.

A oto słowa kolejnej recenzentki:

Niestety realizatorzy, poruszając te drastyczne zagadnienia, nie zatroszczyli się o dostateczną argumentację głoszonych tez. Za bardzo zawierzyli doświadczeniu i historycznej wiedzy widzów, przez co film pełny jest niewyjaśnionych sytuacji i niedopowiedzeń. Tej istotnej luki nie może wypełnić jedynie warstwa dialogowa, nawiasem mówiąc zbyt deklaratywna i w ostatnich sekwencjach filmu górująca nad akcją. *Rachunek sumienia* na pewno nie jest udanym obrazem⁵¹.

W podobnym tonie utrzymana była wypowiedź jej „koleżanki” opublikowana w „Przekroju”:

Niestety – ekranowa wersja tego tematu [w nawiązaniu do pierwowzoru literackiego – dop. M.K.] zniweczyła wiele jego wartości. Nakręcono film bardzo nierówny. Szereg scen prawdziwych, szczyrych, świetnych zepsuto w końcu fałszywym gestem, sztuczną pointą. Szereg dialogów trafnych, ważnych i odważnych kończy się nieoczekiwanie deklaratywnym sloganem. Pomyślano o tym, by zgrabnie i precyzyjnie odtworzyć scenierię pierwszych dni w wyzwolonym Szczecinie – nie pomyślano, by odrobiną charakteryzacji aktorów przypomnieć, że akcja dzieje się na przestrzeni ładnych kilku lat. Przemiany psychiczne głównego bohatera, kształtowanie się jego poglądów, w początkowej fazie pokazał Dziedzina przekonująco, w końcowej – naiwnie. W całości *Rachunek sumienia* wypadł niemrawo, chwilami nawet – irytująco. Tym bardziej irytująco, że czekaliśmy długo na podjęcie tej problematyki, którą tak ciekawie przedstawiono już w kilku filmach radzieckich. A teraz tym większe jest rozczarowanie⁵².

Michalski, zestawiający produkcję Dziedziny z filmem *Agnieszka 46*, konkludował: „Są to typowe filmy straconych okazji – filmy »nijakie«, które w tym roku kształtują oblicze naszej kinematografii. Żywoć ekranowy tych

50 Tamże.

51 (HALMA), *Filmy i opinie. Rachunek sumienia*, „Słowo Polskie” 29–30 XI 1964, nr 284.

52 Aleksandra, *Listy o filmie. „Rachunek sumienia”: Nieudany potrzebny film*, „Przekrój” 29 XI 1964, nr 1025.

filmów jest z reguły bardzo krótki (...)”⁵³. I dalej, już o samym *Rachunku sumienia*:

Film ten jednak skonstruowany jest dość niezręcznie i ma takie luki dramaturgiczne, że widz ani na chwilę nie może się przejąć losami głównego bohatera, tym bardziej, że skutek niefortunnego ustawienia tej roli, a może i nieprzekonywającego aktorstwa – nie sympatyzuje z nim zbytnio. (...) Niestety, reżyserowi (...) nie udało się wykorzystać najatrakcyjniejszych walorów scenariusza⁵⁴.

Pojawiały się też wyraźniejsze drwiny pod adresem *Dziedziny* i jego możliwości twórczych, jak np. te opublikowane w „Dzienniku Zachodnim”:

Wyrażenie pewnych tematów w języku obrazów filmowych wymaga od realizatorów większego od przeciętnego talentu i większej od przeciętnej znajomości tematu. (...) W filmie *Dziedziny* tło przerasta siłą wymowy konflikty osobiste bohaterów. Nie umiając znaleźć właściwych proporcji, *Dziedzina* stworzył nie dramat ludzi, lecz opowieść o... ludzkiej wytrzymałości, rejestr filmowy spraw ogólnie znanych i należycie już ocenionych przez historię. Nie mając nic nowego do powiedzenia, reżyser nie umiał nawet na problemy oryginalniej, wnikliwiej od przeciętnego rejestratora zjawisk. Bardzo złe, sztuczne, deklaratywne dialogi i fatalny montaż pogłębiają uczucie niezadowolenia w widzu, którego fascynuje temat, a denerwuje nieudolne przetłumaczenie go na język filmu. (...) „RACHUNEK SUMIENIA” [czcionka oryginalna – dop. M.K.] nie jest filmem złym, tzn. błędnym. Brak mu siły przekonywania, płynącej z głębokiej znajomości przedstawianych spraw. Jest i l u s t r a c j ą [czcionka oryginalna – dop. M.K.] tematu, a nie twórczym p r z e t w o r z e n i e m [czcionka oryginalna – dop. M.K.] go w dzieło artystyczne. A to wielki niedostatek⁵⁵.

Cybulski w ten sposób podsumował efekty pracy reżysera:

Na przykładzie tego czasem naiwnego, często bezsilnego, ale zawsze prostolinijnie uczciwego człowieka [bohatera filmu Romana Mareckiego – dop. M.K.] *Dziedzina* zilustrował pewne procesy z doby „kultu jednostki”, nie wnosząc jednak niczego nowego ani od strony psychologii postaci, ani od strony źródeł politycznych. Po 18 latach odtworzył wiernie tło i atmosferę odbudowującego się

53 C. Michalski, *Stracone okazje*, „Walka Młodych” 6 XII 1964, nr 49.

54 Tamże.

55 Teresa, *Na naszych ekranach. Ilustracja a nie dzieło sztuki*, „Dziennik Zachodni” 28 XI 1964, nr 283.

Szczecina, szczerze zaangażował się w problem bardzo ważny i poważny, próbował go opisać i – nie udźwignął ani jego ciężaru ideowego, ani realizatorskiego⁵⁶.

Tylczyński z kolei sugerował, że reżyser nie tylko nie sprostał oczekiwaniom, które sam na siebie nałożył, ale wręcz ich nie zrozumiał:

Jest to więc intencja jak najbardziej „rozzrachunkowa”, intencja wszakże niewłaściwie odczytana chyba nawet przez samego twórcę, który wskutek tego sam zaplątał się w swoją myśl przewodnią, a nie potrafił jej rozwikłać do końca. Stąd owe typowe dla filmu niedopowiedzenia, jak gdyby „zahamowania” twórcy w momentach, wymagających wyraźnego postawienia kropki nad „i”. W *Rachunku sumienia* nie ma rachunku, jest tylko próba wysunięcia pewnych „kosztów”, które nie zostają zbilansowane. Z punktu widzenia formalnego nowy film *Dziedziny*, nie jest dziełem wybitnym. Zabrakło w tym filmie owego reżyserskiego pazura, który pozwalałby utrzymać widza w napięciu, kazałby mu przeżywać wspólnie z bohaterami krzywdy pokazane przecież na ekranie. Akcja miejscami traci na wartkości, aktorstwo też nie jest najwyższej rangi. W sumie *Rachunek sumienia* (...) nie spełnia tych postulatów, jakie można by tego rodzaju filmowi stawiać⁵⁷.

Entuzjazmu nie okazał też Ernest Bryll, twierdząc że film *Dziedziny* nie zbliża się nawet pod względem rangi artystycznej do wspomnianego już *Czystego nieba*. Narzekał na słabość kompozycyjną oraz niedojrzałość, choć równoważył te zarzuty większą empatią niż inni:

Nie pokazano dojrzewania naszego bohatera. Nie zdołano przełamać dotychczasowego stereotypu pokrzywdzonego człowieka z AK. Nie dokonano też naszego polskiego rozrachunku z okresu błędów i wypaczeń, bo nie znaleziono na to naszego ogarniającego polskie komplikacje sposobu. Niemniej jednak sam fakt, iż pokuszono się w naszej kinematografii o taki temat, każe wybaczyć błędy realizatorom *Rachunku sumienia* i przyznać im, że niewątpliwie stworzyli jeden z bardziej interesujących filmów ostatnich paru lat⁵⁸.

Za dzieło „nie najwyższych lotów” uznawał film *Dziedziny* również Kałużyński, podkreślając, że „jest to dramat nie tyle krzywdy sądowej, co kryzysu

56 W. Cybulski, *Zapiski kinomana*. „*Rachunek sumienia*”, „*Dziennik Polski*” 29 XII 1964, nr 307.

57 A. Tylczyński, *Film*, „*Tygodnik Demokratyczny*” 16–22 XII 1964, nr 51.

58 E. Bryll, *Bohater nie z legendy*, „*Film*” 29 XI 1964, nr 48, s. 5.

zaufania”⁵⁹. Mieszane uczucia miał Fuksiewicz⁶⁰, który jednakże doceniał wartość podjętej problematyki, dotychczas obcej twórcom polskim, niemniej sposób wykonania budził pewien niepokój:

Film napęczniał mnóstwem niczemu niesłużących epizodów (...), sprawiając w końcu na widzu wrażenie rupieciarni. Szczególnie opłakany efekt przyniosło to w zakończeniu, bardzo zresztą typowym dla tej metody. (...) Tak więc i tym razem rachunek okazał się znowu niepełny. Była to jednak pierwsza próba penetracji tej tematyki w filmie. Wierzymy, że następne będą już w pełni udane⁶¹.

Kochański potwierdzał przeciętność filmu oraz niechlubne miejsce w historii polskiego kina:

Źródeł słabości *Rachunku sumienia* upatrywać należy przede wszystkim w podejściu do tematu.

Najogólniej mówiąc autorzy starali się przede wszystkim pokazać koleje losu swych bohaterów, starali się ich los zilustrować, podczas gdy powinni przede wszystkim starać się znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego takie właśnie, a nie inne były koleje losu Romana i Aleksego. (...) Dziedzina zapłacił tylko nieuniknioną cenę za wtargnięcie w nowy dla naszego filmu fabularnego obszar problemów i tematów. *Rachunek sumienia* to zwiad rozpoznawczy, którego znaczenie i sens polegają na tym, że ujawnił kierunki, z których – autorom podejmującym tę skomplikowaną problematykę – grożą istotne niebezpieczeństwa i zasadzki⁶².

Nieco zdystansowaną przychylnością wobec filmowej adaptacji wykazała się Gutkowska, porównując dla odmiany dzieło Dziedziny z *Losem człowieka*⁶³:

Reżyser (...), po kilku nie zawsze udanych próbach (...) udowodnił, że potrafi zrobić film interesujący, chociaż i tym razem nie ustrzegł się błędów. Ostatnia sekwencja, właśnie ta „rozrachunkowa” w sensie moralnych postaw obu bohaterów, mająca umocnić zachwianą wiarę „syna marnotrawnego”, brzmi nieco

59 Z. Kałużyński, *Film. Polskie porachunki*, „Polityka” 28 XI 1964, nr 48.

60 Jacek Fuksiewicz (ur. 1941) – krytyk filmowy, publicysta, członek PZPR, autor scenariuszy. Studiował filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Współpracował m.in. z J. Hofmanem czy K. Zanussim.

61 J. Fuksiewicz, *Pierwsza próba rozrachunku*, „Ekran” 29 XI 1964, nr 48, s. 6.

62 K. Kochański, *Trudny rachunek*, „Tygodnik Kulturalny” 13 XII 1964, nr 50.

63 *Los Człowieka* Sergieja Bondarczuka z 1956 roku na podstawie krótkiego opowiadania Michaiła Szołochowa. Wybitną kreację stworzył wówczas sam reżyser, a scena rozmowy z Niemcami w obozie przeszła do historii kina.

falszywym, bo nazbyt deklaratorskim, bezdźwięcznym tonem. Dialog między Marcinem a jego dawnym przyjacielem Aleksym (...) brzmi na dokrętkę filmowej w stoczni bardzo nieszczerze. Trafia ta scena w próżnię, nie przemawia oczekiwaną ostrością ścierających się prawd (...) ⁶⁴.

„Chociaż – nie stosując taryfy ulgowej wiele w tym filmie można się dopatrzeć uchybień, zbędnych powtórzeń, dłużyzn. Plusem tego filmu jest jednak przede wszystkim barwne i przekonujące oddanie atmosfery pierwszych powojennych lat w mieście, które rozpoczęło nowe życie” ⁶⁵ – pisano z kolei w „Głosie Koszalińskim”. Dość wyważonymi refleksjami podzielił się z czytelnikami „Kultury” Niecikowski:

Rachunek sumienia jest kiepski filmowo. To film jakby dla ślepców lub krótkowidzów. Reżyser nie ufa naszym oczom i wszystkim, co ważne, obciążył ścieżkę dźwiękową. Za często obraz jest niezbyt istotnym dodatkiem do dźwięku. Czasami odnosi się wrażenie, że jest to tylko mechanicznie zilustrowane radiowe słuchowisko. (...) Niedobra jest konstrukcja utworu. Składa on się z szeregu retrospekcji, w których bohater przypomina sobie sprawy przeszłe. Tak duża ilość retrospekcji nadaje utworowi atmosferę nerwowości, egzaltacji i hysterii. Reżyser podnosi ją jeszcze przy pomocy płaskich chwytów. Każe na przykład aresztować bohatera właśnie w dniu, gdy postanowił wstąpić do partii, każe mu się zachowywać w sposób zgoła szczeniacki ⁶⁶.

Niemniej potrafił docenić treść przekazu i opiniował całość w miarę pozytywnie:

Rachunek sumienia odstaje jednak niezwykle korzystnie od innych naszych filmów. Przede wszystkim jest autentyczny. Autorzy nie musieli robić niesłychanych wysiłków, by wmówić sobie, że chodzi im o coś ważnego. Rzeczywiście o to im chodzi. Prawda czasami jest daleko prostsza, a czasami daleko bardziej skomplikowana niż im się wydaje, ale autorzy mówią to właśnie, co uważają za prawdę ⁶⁷.

64 L. Gutkowska, *Rachunek sumienia*, „Panorama Północy” 29 XI 1964, nr 48.

65 Marta, *Film. Rachunek sumienia*, „Głos Koszaliński” 21–22 XI 1964, nr 281.

66 J. Niecikowski, *Za sumienny rachunek*, „Kultura” 29 XI 1964, nr 48.

67 Tamże.

W konkluzji stwierdził zaś:

Nie jest to film szczególnie piękny wizualnie, czy zręczny dramaturgicznie, ale zostaje, nie kończy się zaraz po wyjściu z kina. Myślę, że Dziedzina ryzykował realizując ten utwór. To opłacalne ryzyko. Sądzę, że nazwisko autora należy wciągnąć na skromną listę reżyserów, na których filmy się czeka⁶⁸.

Pozytywnie ujęty adaptacją był Płużański, który aprobował zarówno aspekt przedstawiania tła akcji filmu (Szczecin), ale również właśnie problematykę społeczną: „(...) film ten zasługuje na uznanie za rzetelność i odwagę w stawianiu tak trudnych, a jeszcze kinematografii polskiej niedostatecznie przedstawionych i wyjaśnionych problemów”⁶⁹. Raczej „na plus” zaliczył produkcję Dziedziny Skąpski:

Twórcy nowego polskiego filmu *Rachunek sumienia* poszli drogą właściwą, naszukowali środowisko, konflikty, a nade wszystko ludzi bez przesady, spokojnie, a jednocześnie wyraziście i – bardzo ważne – zgodnie z polską specyfiką tego okresu charakteryzującą się tym, iż procesy wypaczeń przebiegały u nas stosunkowo łagodniej niż gdzie indziej⁷⁰.

Miał jednak także zastrzeżenia co do finału oraz retoryki wieńczącej film:

Tu właśnie twórcy zostawili sobie za mało czasu i uciekli się do schematu, do sloganiarstwa w słowie i obrazie, do ukazania plakatywnej rzeczywistości. Zniweczyli tym właściwie całą swoją – dobrą, powtarzam – robotę. Efekt moralno-polityczny filmu został też w ten sposób bardzo mocno osłabiony, jeśli nie jest w ogóle chybiony⁷¹.

Równie otwarty na ten eksperyment był Sobański, aczkolwiek tak jak Węsierski przyznawał, że zarówno młody wiek Dziedziny i Liskowackiego, jak i samo zakończenie nie wpłynęły na większą wiarygodność opowiadanej historii:

Film żywo przemawia do wspomnień i wyobraźni, zmusza do przemyśleń, ale jednocześnie pozostawia głęboki niedosyt. Właściwie o Mareckim dowiadujemy się niewiele. Autorzy markują sytuacje (...), widzowie, którzy znają te sprawy

68 Tamże.

69 T. Płużański, „*Rachunek sumienia*”, „Gazeta Pomorska” 21–22 XI 1964, nr 277, s. 5.

70 M. Skąpski, *Film. Rozrachunek niedoskonały*, „Głos Wielkopolski” 21 XI 1964, nr 277.

71 Tamże.

z autopsji czując, że to bardzo mało, dobudowują sobie i dopowiadają resztę. Ale co mają robić ci, którzy takich wspomnień (...) nie mają? Być może zawinił tu młody wiek twórców. (...) Dość niefortunnie wypadł też finał, w którym rozgoryczony i zbuntowany Marecki dziwnie łatwo adaptuje się do nowej sytuacji i podejmuje pracę. Ta łatwość deprecjonuje jego poprzedni, słuszny bunt. Nie tak zrzucali ludzie więzienne garby... (...) Dostaliśmy opowieść nie najpiękniej opowiedzianą, ale taką którą słuchamy z zaciekawieniem, bo mówi o rzeczach nas samych dotyczących. Warto pamiętać to młodemu reżyserowi, który jeszcze nie ugrzązł w opowiastkach z historii, w kryminałach czy beztreściowych komedijkach⁷².

Część odbiorców była usatysfakcjonowana: „Młody reżyser ustawia problem rzetelnie i odważnie”⁷³. W jednym z numerów „Trybuny Robotniczej” można było natomiast przeczytać taką wypowiedź:

Powiedzmy sobie bez fałszywego wstydu, że Julian Dziedzina dotychczas nie miał wiele szczęścia do krytyków, a jego filmy nie były też najlepiej przyjmowane przez publiczność. Był to pech, a nie brak talentu. (...) Doskonały temat tym razem nie został zmarnowany – film ogląda się z zapartym tchem mimo nie najlepszego aktorstwa⁷⁴.

Każmierczak doceniła za to kreację Głębika (z którym przeprowadzała wywiad), raczej krytykowaną przez pozostałych:

Wydaje się, że w ogólnonarodowej dyskusji o bohaterze filmowym, ten właśnie może być przekonującym argumentem „za” – za bohaterem pozytywnym, mocnym, mądrym, utrafiającym w sedno naszych zainteresowań i doświadczeń. Bohater ten w interpretacji Władysława Głębika posiada ów niespokojny, tragiczny klimat pokolenia, który zadecydował o autentyczności kreacji i zapewnił jej świeżą fakturę. Wielopłaszczyznowość tej kreacji, wyrażająca się w wielostronności widzenia zjawisk i nieustannej „żywej” ich ocenie, w analitycznej twórczej postawie wobec życia, a w formie – w oszczędnej zwięzłości ekspresji – oto powody, dla których można mówić o roli znakomicie zagranej przez Władysława Głębika, roli rzeczywiście współczesnej, opracowanej przekonującymi nowoczesnymi środkami aktorskimi. Ten bohater, tak typowy, przeciętny w swym dobrym i złym losie, tak opanowany i męski, lapidarny i zwięzły, jest „kimś”. Kimś kto daje się

72 O. Sobański, *Pójdziemy do kina. Rachunek sumienia*, „Dziennik Ludowy” 27 XI 1964, nr 278.

73 Kinoman, *Kącik kinomana*. „Rachunek sumienia”, „Gazeta Białostocka” 27 XI 1964, nr 283.

74 B.a., *Z ekranu na ekran. Rachunek sumienia*, „Trybuna Robotnicza” 28–29 XI 1964, nr 283.

lubić i kogo trzeba szanować. A po serii neurasteników, obsesjonistów, sfrustrowanych młodych gniewnych – jest ponadto w filmie polskim kimś, na kogo warto zwrócić uwagę⁷⁵.

Z kolei na łamach „Dziennika Wieczornego” wyrażano zachwyt w nieco bardziej wyważony sposób: „Złożoność obrazu J. Dziedziny tkwi w jego docieklwym tropieniu niełatwej historii ludzkiej. (...) Film Dziedziny jest więc dziełem poruszającym umysł i serca, stawiającym przed widzem problemy, niełatwe do jednoznacznego rozstrzygnięcia”⁷⁶.

Warto podkreślić, że mimo tej fali krytyki (która zdecydowała o stosunkowo szybkim wyparciu ze zbiorowej pamięci) *Rachunek sumienia* Juliana Dziedziny zaznaczył się w historii polskiej kinematografii przede wszystkim jako produkcja, która była przejawem reinterpretowania przeszłości wciąż wówczas młodej Polski Ludowej. Niemalże znaczenie miała również lokalizacja miejsca akcji. Wymiar pogranicza oraz prowincjonalizmu Pomorza i samego Szczecina stanowił wygodny ekwiwalent dla poruszania zagadnień quasi-filozoficznych, egzystencjalnych, poprzez które twórcy mieli opowiadać o wydarzeniach im współczesnych. Tak jak wcześniej np. Kazimierz Kutz w swoim *Nikt nie woła*, Dziedzina usiłował (z dyskusyjnym skutkiem) stworzyć ekranową egzemplifikację człowieka bezsilnego, zagubionego, ponadto uwikłanego w najnowszą i niezwykle traumatyczną historię.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Stenogramy Komisji Ocen Scenariuszy

Stenogramy Komisji Kolaudacyjnej

Prasa

„Dookoła Świata” (1964)

„Dziennik Ludowy” (1964)

„Dziennik Polski” (1964)

„Dziennik Wieczorny” (1964)

75 B. Kaźmierczak, *Sylwetki aktorów. Władysław Głębik*, „Ekran” 13 XII 1964, nr 50, s. 4, 15.

76 (ŻOŁ), *Film, który warto zobaczyć*. „*Rachunek sumienia*”, „Dziennik Wieczorny” 14 XI 1964, nr 299.

- „Dziennik Zachodni” (1964)
- „Ekran” (1963, 1964)
- „Express Wieczorny” (1964)
- „Film” (1964)
- „Gazeta Białostocka” (1964)
- „Gazeta Pomorska” (1964)
- „Gazeta Poznańska” (1964)
- „Głos Koszaliński” (1964)
- „Głos Pracy” (1964)
- „Głos Tygodnia” (1964)
- „Głos Wielkopolski” (1964)
- „Kultura” (1964)
- „Kurier Szczeciński” (1964)
- „Panorama Północy” (1964)
- „Polityka” (1964)
- „Przegląd Zachodni” (1950)
- „Przekrój” (1964)
- „Słowo Ludu” (1964)
- „Słowo Polskie” (1964)
- „Sztandar Młodych” (1964)
- „Świat” (1964)
- „Trybuna Ludu” (1964)
- „Trybuna Robotnicza” (1964)
- „Tygodnik Demokratyczny” (1964)
- „Tygodnik Kulturalny” (1964)
- „Walka Młodych” (1964)
- „Żołnierz Wolności” (1964)
- „Życie Warszawy” (1964)

Źródła literackie

Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz. Listy 1944–1981, oprac. Barbara Riss, Warszawa 2011.

Liskowacki Ryszard, *Dzień siódmy i znowu pierwszy*, Poznań 1963.

Opracowania

Doświadczenia (po)granicza: polsko-niemieckie Pomorze w historii, literaturze, kulturze, red. P. Wolski, Warszawa 2014.

Hendrykowska M., *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, t. 1–2, Poznań 2015.

prof. dr hab. Tomasz Sikorski

Zespół Badawczy Historii Idei i Ruchów Politycznych

Instytut Historyczny

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-3090-0793

Ostrowska „republika nadziei” Nietypowa opowieść o peryferii roku 1918

Słowa kluczowe: *Republika nadziei*, film historyczny, peryferie, niepodległość, pamięć zbiorowa

Keywords: *Republic of Hope*, historical film, the periphery, independence, collective memory

Abstract

The article analyzes the now forgotten feature film *Republika nadziei/Republic of Hope* (1986, directed by Zbigniew Kuźmiński, screenplay: Kazimierz Radowicz, Zbigniew Kuźmiski), devoted to the events that took place in November 1918 in Ostrów Wielkopolski (the city liberation process, a prelude to the Uprising Polish). It was a cinematic version of the series *Republika Ostrowska*. The genesis of the film was discussed (in the context of the social and political changes of the 1980s, creating the collective memory of the city's inhabitants), the plot, the most important narrative layers (the struggle of middle school youth with Germanization, preparations for the independence act, Feliks Krogulecki's love for Kornela Biniewska, rivalry between Feliks Krogulecki and Oskar von Wedow – “Pole” and “German”) and its critical reception by the industry (film) and the socio-political press. Attention is drawn to the role played by the film image - a product of mass culture in creating a durable medium, an inherent element of collective memory and the identity of the inhabitants of the “peripheral” city.

„Republika Ostrowska” to bez wątpienia najistotniejszy, a zarazem nierozłączny element tożsamości Ostrowa Wielkopolskiego, liczącego niewiele ponad siedemdziesiąt tysięcy mieszkańców miasta w południowej Wielkopolsce. Do dziś jednak używanie formuły „Republiki/Rzeczypospolitej” dla wydarzeń, jakie rozegrały się w Ostrowie w listopadzie 1918 roku, budzi sporo kontrowersji. W oficjalnej historiografii (także u memuarystów) dominuje przekonanie, że wystąpienie mieszkańców Ostrowa i okolic przeciwko pruskiemu zaborcy stanowiło jedynie prowincjonalny – lokalny prolog powstania wielkopolskiego¹. Wielu historyków skłania się do wniosku, że

1 Zob. np.: Z. Wieliczka, *Od Prosnj po Rawicw. Wspomnienia z powstania wielkopolskiego 1918–1919*, Poznań 1931, s. 14–19, 114–119; tenże, *Wielkopolska a Prusy w dobie powstania 1918–1919*, Poznań 1932, s. 66; L. Trzeciakowski, *Wielkie Księstwo Poznańskie w ostatnich latach panowania pruskiego*, [w:] *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919*, Poznań 1968, s. 63–64; A. Czubiński, Z. Grot, B. Miśkiewicz, *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919*, Warszawa–Poznań 1978, s. 108–111; K. Dembski, *Wielkopolska w początkach II Rzeczypospolitej – zagadnienia prawnoustrojowe*, Poznań 1972, s. 16; Z. Dworecki, *Polski Rady Ludowe w Wielkopolsce 1918–1919*, Poznań 1962, s. 35, 37, 57–58, 132; S. Kubiak, F. Łozowski, *Rady Robotniczo-Żołnierskie w Wielkopolsce 1918–1919*, Poznań 1959, s. 24–59; 66, 104; Z. Grot, *Oświata i kultura w dobie powstania*, [w:] *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919*, red. Z. Grot, Poznań 1968, s. 414; J. Lange, *Organizacja Straży Ludowej i jej udział w Powstaniu Wielkopolskim*, [w:] *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919. Wybór źródeł*, oprac. A. Czubiński, B. Polak, Poznań 1983; A. Ławniczak, *Rola Skalmierzyc i Szczypiorna w przygotowaniach zbrojnych oraz Powstaniu Wielkopolskim w południowej części Wielkiego Księstwa Poznańskiego (listopad 1918 – luty 1919)*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2018, t. 12, s. 36–69; K. Niełacny, *Udział absolwentów i wychowanków Królewskiego Katolickiego Gimnazjum w Ostrowie w Powstaniu Wielkopolskim*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2018, t. 13, s. 69–83; J. Pietrzak, *Feliks Kasprzak – nestor dziennikarstwa, działacz niepodległościowy i samorządowiec*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2018, t. 13, s. 350–356; Z. Jeżewski, *Skauci – harcerki – harcerze ziemi ostrowskiej w Powstaniu Wielkopolskim 1918–1919*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2019, t. 14, s. 23–65. Także: A. Niesiołowski, *Garsć wspomnień z wielkich dni. Cz. I–III*, „Promień”, Ostrowo 1936, nr 5; 1937, nr 3; 1937, nr 7; tenże, *Pierwszy sztandar Wielkopolski. Garsć wspomnień I*, „Nowy Kurier” 11 XI 1928, nr 261; tenże, *Pierwszy sztandar Wielkopolski. Garsć wspomnień II*, „Nowy Kurier” 13 XI 1928, nr 262 (także: tenże: *Garsć wspomnień z wielkich dni*, „Nowy Kurier” 28 XII 1933, nr 297, 30 XII 1933, nr 299; 4 I 1934, nr 2; 9 I 1934, nr 5; 14 I 1934, nr 10; tenże, *Przed 19 laty w Ostrowie (z pamiętnika)*, „Orędownik Ostrowski” 19 XI 1937; 22 XI 1937; 24 XI 1937; 20 XII 1937; tenże, *Brzask wolności. Wspomnienia z pierwszego okresu dziejów pułku*, [w:] *Jednodniówka 70 pułku piechoty (12 p. sztr. Włkp)*, Pleszew 1930); J. English, *Zarys historii wojennej 70-go pułku piechoty wielkopolskiej*, Warszawa 1929; A. Kostrzewa, *Pierwsze kadry wojska polskiego w Ostrowie. Ze wspomnień uczestnika pamiętnych dni listopadowych w roku 1918*, „Dziennik Ostrowski” 13 XI 1934; L.S. [L. Sokolowski], *Przed 15 laty w Ostrowie*, „Orędownik Ostrowski” 10 XI 1933; 15 XII 1933; 19 XII 1933; 22 XII 1933; 27 XII 1933; tenże, *W piętnastolecie oswobodzenia*

do proklamacji Republiki Ostrowskiej nigdy nie doszło, a jedynie w trwającym niespełna miesiąc procesie miało miejsce ewolucyjne przejmowanie miasta w ręce polskie, co ciekawe bez wiedzy i zgody formujących się w Poznaniu lokalnych polskich ośrodków, jak choćby Naczelnej Rady Ludowej. Wydarzenia Republiki Ostrowskiej spopularyzował zwłaszcza Zenon Dykcik – historyk regionalista i filatelista, autor niewielkiej objętościowo książki – „*Republika Ostrowska*”. *Przyczynek do historii powstania wielkopolskiego 1918–1919*, która doczekała się już kilku wydań (1988, 1992, 1995 i 2003 r.)². Wyważone stanowisko prezentuje pochodzący z Ostrowa, a związany z Uniwersytetem Wrocławskim historyk prof. Jerzy Pietrzak, który „na chłodno” i obiektywnie w rozlicznych publikacjach kwestionował proklamację Republiki Ostrowskiej, poświęcając tym wydarzeniom także ostatnią swoją pracę – *Powstańczy Ostrów w powstańczej Wielkopolsce 1918–1919*³. Również lokalni publicyści niejednokrotnie pisali o swoistym mitomaństwie

Ostrowa, „Orędownik Ostrowski” 29 XII 1933; tenże, *Wspomnienie w ósmą rocznicę powstania*, „Orędownik Ostrowski” 9 XI 1926; tenże, *Przed 10 laty w Ostrowie*, „Orędownik Ostrowski” 9 XI 1928; M. Lewandowski, *Fragment wspomnień z powstania wielkopolskiego w Ostrowie Wielkopolskim*, „Promień” 1935, nr 4; 1936, nr 5; 1936, nr 6; J. Wiertelak, *Ostrów upomina się o swoje prawa w akcji zapoczątkowej polskiego ruchu zbrojnego w Wielkopolsce*, „Dziennik Poznański” 30 I 1936; F. Kasprzak, *Ze wspomnień emigranta*, [w:] *Szkice i fragmenty z powstania wielkopolskiego*, Poznań 1933, s. 4; tenże, *Z historii Ostrowa z przed lat 40 (rok 1918/1919)*, „Głos Ostrowski” 1958, nr 14, 1959, nr 1; tenże, *Ostrowiaczy w boju 1918–1919*, „Gazeta Ostrowska” 1959, nr 6, 7, 8, 9, 10; tenże, *Listopad 1918 roku w Ostrowie. Z moich wspomnień*, „Południowa Wielkopolska” 1963, nr 3; tenże, *Jeszcze raz – kto wyzwolił Ostrów*, „Południowa Wielkopolska” 1964, nr 2; tenże, *Ostrowski listopad*, „Południowa Wielkopolska” 1964, nr 11; tenże, *Ostrowskie ziomkostwo*, „Południowa Wielkopolska” 1964, nr 12; B. Szembek, *Pamiętny Sylwester 1918 r.*, „Przewodnik Katolicki” 1973, nr 1; *Mowa dra Aleksandra Dubiskiego wygłoszona w Sali Teatru Miejskiego na Akademii obchodu 20-lecia Powstania Wielkopolskiego w Ostrowie dnia 1 stycznia 1939 roku*, „Orędownik Ostrowski” 25 I 1939, nr 11; W. Wawrzyniak, *Zarys historii powstania w południowej części Księstwa Poznańskiego*, „Wolność. Organ Związku Oficerów Rezerwy Ziemi Zachodnich RP” 1922, nr 4, 1922, nr 4, 1922, nr 5; 1922, nr 7; „Dziennik Berliński” 15 XI 1918; „Dziennik Poznański” 13 XI 1918; 17 XI 1918; „Gazeta Ostrowska” 31 XII 1918; „Kurier Poznański” 12 XI 1918; 19 XI 1918; „Orędownik” 14 XI 1918; 16 XI 1918; 17 XI 1918; 19 XI 1918; „Orędownik Ostrowski” 28 X 1938, nr 129; 7 XII 1938, nr 146; 30 XII 1938, nr 155; 25 I 1939, nr 11.

- 2 Z. Dykcik, *Republika Ostrowska. Przyczynek do historii powstania wielkopolskiego 1918–1919*, Ostrów Wielkopolski 1988 (kolejne wyd. 1992; 1995; 2003); tenże, *Oswobodzenie Ostrowa*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2008, t. 3, s. 27–32.
- 3 J. Pietrzak, *Powstańczy Ostrów w powstańczej Wielkopolsce 1918–1919*, Ostrów Wielkopolski 2019. Także: tenże, *Od wyzwolenia do wolności*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2018, t. 13, s. 11–35.

samych ostrowian, którzy z uporem nadają niespotykaną w dziejach rangę wydarzeniu, jakim było ogłoszenie „Republiki” – wyzwoleniu miasta, za-
nim to się stało w metropolitalnym Poznaniu – centrum polskości w za-
borze pruskim, jeszcze przed wybuchem wielkopolskiej irredenty⁴. Tak czy
inaczej, w pamięci zbiorowej mieszkańców miasta owo wydarzenie, być
może nawet nadmiernie zmitologizowane, żyje dziś własnym życiem. Od
lat organizowane są Biegi Republiki Ostrowskiej, uroczystości jubileuszowe,
inscenizacje, konkursy szkolne, wystawy w Muzeum Miasta Ostrowa. Od
2009 roku miejscowa Rada Miejska przyznaje „Medal Republiki Ostrow-
skiej” za wybitne osiągnięcia w dziedzinie samorządności, edukacji, kultury,
sztuki, sportu, gospodarki, polityki, działalności publicznej oraz promocji
i mecenatu na rzecz Ostrowa Wielkopolskiego i regionu. W topograficz-
nej przestrzeni miejskiej nie brakuje zaś rozlicznych artefaktów, jak Rondo
Republiki Ostrowskiej, tablic pamiątkowych w miejscach z wydarzeniami
sprzed ponad stu lat związanych. Czołowe postaci pamiętnego listopada
1918 roku doczekały się także „swoich” ulic, a nawet pomników, jak w przy-
padku Stefana Rowińskiego, którego „ławeczka” stoi dziś przed ostrowskim
ratuszem. Możemy więc mówić o wydarzeniu bezprecedensowym, utrwa-
leniu w pamięci zbiorowej bodaj najważniejszego wydarzenia historycz-
nego, z którym identyfikują się przez kolejne dekady mieszkańcy miasta.
Republika Ostrowska jest być może tym, czym dla mieszkańców Szczecina
grudzień ’70 – punktem odniesienia dla budowania współczesnej ich toż-
samości. A przecież podobnych „republik” w historii mieliśmy już wiele, by
przypomnieć tylko: mosińską (1848 r.), ostrowiecką (1905 r.), tarnobrzeską
(1918 r.), pińczowską (1918 r.), witkowską (tzw. rewolucja witkowska z 1918 r.).

Do popularyzacji wydarzeń Republiki Ostrowskiej, zapewne o większej
niż opracowania naukowe sile oddziaływania, przyczyniła się kultura popu-
larna, a zwłaszcza film. Już w początkach lat osiemdziesiątych z pomysłem
na realizację filmu o wydarzeniach, które miały miejsce w Ostrowie, no-
sił się Kazimierz Radowicz (1931–2018), absolwent Gimnazjum Męskiego

4 Zob. np. T. Gruchot, *Mitomania po ostrowsku*, „Fakty Ostrowskie” 9 XI – 7 XII 2015, nr 36 (513); K. Maciejewski, *Republika bez proklamacji, czyli mit prowincji*, „Kurier Ostrowski” 3 XI 2018. O micie „Republiki Ostrowskiej” mówił również prof. J. Pietrzak w wykładzie zorganizowanym przez Ostrowskie Towarzystwo Naukowe 13 XI 2015 r. w ostrowskim Forum Synagoga (J. Pietrzak, *Republika Ostrowska – prawda, czy mit?*). Zob. także: J. Pietrzak, *Powstańczy Ostrów...*, s. 297–299.

w Ostrowie (wcześniej Królewskiego Katolickiego Gimnazjum w Ostrowie, dziś I Liceum Ogólnokształcącego im. ks. Jana Kompały i Wojciecha Lipskiego), dziennikarz, pisarz i scenarzysta, niemal przez całe swoje życie związany z Gdańskiem, od 1998 roku honorowy obywatel Ostrowa Wielkopolskiego. Najpierw przygotował cykl słuchowisk dla Rozgłośni Polskiego Radia w Gdańsku poświęconych wydarzeniom, które rozegrały się w Ostrowie przed prawie siedemdziesięciu laty. Następnie napisał scenariusz, który stał się kanwą powieści *Noc sylwestrowa* – tekst ukazał się drukiem jednak dopiero w 1993 roku⁵. W książce przedstawiono losy gimnazjalistów – uczestników kół samokształceniowych Tomasza Zana z ostrowskiego gimnazjum tuż przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Na bazie scenariusza w 1985 roku (zdjęcia realizowano w latach 1984–1985) Radowicz wspólnie ze Zbigniewem Kuźmińskim (reżyseria) nakręcił sześcioodcinkowy serial telewizyjny dla TVP pt. *Republika Ostrowska* (odc. 1 – *Na kresach imperium*; odc. 2 – *Urodziny cesarza*; odc. 3 – *Egzamin dojrzałości*; odc. 4 – *Dzwon Walentego*; odc. 5 – *Republika Ostrowska*; odc. 6 – *Noc sylwestrowa*)⁶. Ogólnopolska premiera miała miejsce 4 czerwca 1986 roku. Obraz Kuźmińskiego i Radowicza, choć jako jeden z pierwszych dotyczący tematu czynu niepodległościowego Wielkopolan, dodajmy w niezłej obsadzie aktorskiej (np. Barbara Brylska, Henryk Talar, Jerzy Kamas, Leon Niemczyk, Marian Glinka, Tomasz Mędrzak) przeszedł niemal bez echa, a przynajmniej prasa branżowa i krytycy nie zwrócili na niego specjalnej uwagi⁷. Trudno

5 K. Radowicz, *Noc sylwestrowa*, Ostrów Wielkopolski 1993. Zob. też: tenże, *Republika Ostrowska*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2008, t. 3, s. 11–26.

6 *Republika Ostrowska* (1985) – sześcioodcinkowy serial zrealizowany przez Telewizję Polską i Studio Filmowe „Profil”, reżyseria: Zbigniew Kuźmiński, scenariusz: Kazimierz Radowicz, Z. Kuźmiński, zdjęcia: Tomasz Tarasin, muzyka: Piotr Marczewski, kier. produkcji: Jerzy R. Michaluk. Fragmenty scenariusza serialu ukazały się w 1986 na łamach miesięcznika społeczno-kulturalnego „Nurt” (K. Radowicz, *Republika Ostrowska. Fragmenty scenariusza*, „Nurt” 1986, nr 1 (245)). W maju 1984 r. na łamach miesięcznika „Film” zamieszczono reportaż z planu zdjęciowego z krótkim omówieniem najważniejszych wątków fabuły. Zob. B. Gadomski, *Republika Ostrowska. Pięć dni na planie serialu Zbigniewa Kuźmińskiego*, „Film” 1984, nr 20, s. 6–7. Z kolei „Express Ilustrowany” zamieścił krótką rozmowę z Andrzejem Szczytko, który zagrał pierwszoplanową rolę Feliksa Kroguleckiego. Zob. B. Gadomski, *Zwierciadło Młodych: 5 minut z... Andrzejem Szczytko*, „Express Ilustrowany” 29 III 1984, s. 4–5.

7 Wydaje się, że wyjątek stanowiła wielkopolska prasa regionalna. Zob. np. MI, *W Ostrowie – o „Republice Ostrowskiej”*. *Wielkopoleanie znów bohaterami serialu TVP*, „Gazeta

było też o porównywanie obrazu Kuźmińskiego i Radowicza z serialem *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* w reżyserii Jerzego Sztwiertni, który również opowiadał o walce kolejnych pokoleń Wielkopolan z naporem germanizacyjnym w zaborze pruskim⁸. Film Sztwiertni, oprócz Poznania, pokazywał także wydarzenia na prowincji, w ziemiańskiej Turwi (majątek Dezyderego Chłapowskiego), czy małomiasteczkowym, prowincjonalnym Śremie. Osadzony był jednak w szerszym kontekście ewolucji mentalności Polaków mieszkających w Poznańskim. Mieliśmy tam bohaterów mniej jednoznacznych i bardziej skonstrastowanych, lokalnych społeczników, patriotów – organiczników, „królów czynu” i „tytanów pracy”, by przywołać tylko ks. Piotra Wawrzyniaka i Karola Marcinkowskiego, ale i skłonnych do współegzystencji z zaborcą mieszczan, wreszcie także konserwatywnych lojalistów. W tle pozostawały wątki rodzinne i miłosne, wplecione w skomplikowane i wieloznaczne wybory i postawy dookreślające drogi życiowe bohaterów filmu, ujęte w szerokiej panoramie historii społecznej i politycznej Wielkopolski.

W *Republice Ostrowskiej* obraz był już tylko „czarno-biały” – trzon fabuły koncentrował się na starciu – konflikcie młodych zakonspirowanych gimnazjalistów polskich, mniej lub bardziej wspieranych przez lokalną inteligencję i ziemian, z Prusakami, jednoznacznie wpisującymi się w obraz „Niemca – oprawcy”, germanizatora walczącego z najmniejszymi przejawami polskości. Można więc sądzić, że *Republika Ostrowska* była filmem raczej nieudanym, być może tematycznie mało atrakcyjnym dla widzów spoza

Poznańska” 6 VI 1986; M. Idziorek, *Śladami serialu „Republika Ostrowska”*, „Gazeta Poznańska” 11 VII 1986.

8 *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* – trzynastoodcinkowy serial realizowany w latach 1979–1981 (premiera 6 II 1982 r.), produkcja: Telewizyjna Wytwórnia Filmowa Poltel, reżyseria: Jerzy Sztwiertnia, II reż.: Jerzy Romanowski, Andrzej Selmanowicz, Wojciech Banaś, scenariusz: Andrzej Twerdochlib, Stefan Bratkowski, zdjęcia: Andrzej Ramlau, operator kamery: Damian Skóra, Scenografia: Wojciech Majda, Elżbieta Gawrych, muzyka: Adam Sławiński (wykonanie muzyki: Orkiestra Polskiego Radia i Telewizji w Warszawie), montaż: Anna Wilska, konsultacja historyczna: Lech Trzeciakowski, Andrzej Szwarz. W filmie wystąpiła plejada aktorów, m.in.: Mariusz Benoit (Karol Marcinkowski), Andrzej Seweryn (Hipolit Cegielski), Krzysztof Kolberger (gen. Dezydery Chłapowski), Wiesław Rudzki (Walenty Stefański), Kazimierz Kaczor (Ludwik Franke), Gustaw Lutkiewicz (Otto von Bismarck), Piotr Machalica (ks. Piotr Wawrzyniak). Film otrzymał m.in. Nagrodę „Złoty Ekran” (1983 r.) i Nagrodę Indywidualną I Stopnia Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji (1982 r.).

Wielkopolski. Nie spotkała się też do tej pory z większym zainteresowaniem historyków filmu, nie licząc jednego tekstu o komparatystycznym charakterze autorstwa Bogny Skrzypczak-Walkowiak, która porównała kobiece losy Wielkopolanek z obrazu Kuźmińskiego i Radowicza i *Nocy i dni* w reżyserii Jerzego Antczaka⁹.

Po, jak się wydaje, nieudanej próbie przeniesienia na telewizyjny ekran wydarzeń z listopada 1918 roku, Radowicz z Kuźmińskim, w roku 1986, rozpoczęli pracę nad kinową wersją filmu, pod zmienionym, zresztą nie do końca adekwatnym tytułem – *Republika nadziei*. Miał zostać wyświetlony na okoliczność zbliżającej się w 1988 roku okrągłej, siedemdziesiątej rocznicy odzyskania niepodległości. Sprzyjała temu również ogólna koniunktura społeczno-polityczna. W latach siedemdziesiątych i pierwszej dekadzie rządów gen. Wojciecha Jaruzelskiego nielegalne obchody święta niepodległości organizowały środowiska opozycji demokratycznej, zaś w oficjalnej propagandzie odzyskanie przez Polskę niepodległości było postrzegane jako efekt rewolucji październikowej, dążeń polskiego ruchu robotniczego. Nazwiska „ojców niepodległości”, zwłaszcza Józefa Piłsudskiego, były niemal wymazane z panteonu bohaterów narodowych. Dopiero w 1988 roku po raz pierwszy zorganizowano oficjalne państwowe obchody święta z udziałem oficjeli partyjno-rządowych. W prasie przypominano najważniejsze wydarzenia z listopada 1918 roku, nie deprecjonując rzecz jasna niepodległościowych wysiłków polskiego ruchu socjalistycznego. Na fasadzie Domu Partii w Warszawie umieszczono hasło: „1918–1988: zawsze Polska”, w oficjalnym przekazie telewizyjnym informowano o rozlicznych konferencjach i sympozjach naukowych oraz okolicznościowych wystawach. W niektórych miastach działacze niepodległościowi, nierzadko mający za sobą służbę w Legionach i działalność w Polskiej Organizacji Wojskowej, decyzjami miejscowych Rad Narodowych zostali patronami ulic i skwerów. Wyemitowano znaczki i karty pocztowe (także z wizerunkami uczestników wydarzeń ostrowskich – np. karty pocztowe ze stemplem przedstawiającym postać Aleksandra Dubiskiego – marszałka wiecu w Domu Katolickim, który zapoczątkował wydarzenia Republiki Ostrowskiej). Innymi słowy polityczny klimat się zmieniał, a PRL z miesiąca na miesiąc obumierała.

9 B. Skrzypczak-Walkowiak, *Dwa losy kobiece na tle filmowego ujęcia historii południowej Wielkopolski (Jerzy Antczak „Noce i dnie”, Zbigniew Kuźmiński „Republika nadziei”)*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Naukowego. Kultura Lokalna” 2014, nr 7, s. 131–142.

Powróćmy do kinowej wersji Republiki Ostrowskiej. Prace nad *Republiką nadziei* – bo taki tytuł miał ostatecznie obraz Kuźmińskiego i Radowicza – ukończono w 1986 roku. Większość zdjęć nakręcono w Ostrowie, Kaliszu, Russowie, Sobótce i Głuchowie. Pominięto natomiast majątek hr. Bogdana Szembeka w Wysocku Wielkim i pałac Lipskich w Lewkowie, choć zarówno hr. Szembek, jak i Wojciech Lipski to czołowe postaci wydarzeń listopadowych z 1918 roku w regionie ostrowskim, co znalazło zresztą swoją wymowę w filmie. Warto w tym miejscu jedynie przypomnieć, że zarówno Kalisz, jak i Russów (dworek w którym urodziła się i mieszkała Maria Dąbrowska), znajdowały się przed 1918 rokiem w zaborze rosyjskim, a granica między zaborami przebiegała w Nowych Skalmierzycach, około 10 km od Ostrowa.

Krajowa premiera filmu odbyła się w nieistniejącym już kinie „Roma” w Ostrowie (z udziałem realizatorów) 14 października 1988 roku¹⁰. W porównaniu z wersją serialową obraz Kuźmińskiego i Radowicza nie był ani oryginalny, ani nowatorski, przypominał raczej klasyczną kompilację serialowych odcinków, utrzymaną w konwencji radiowego słuchowiska. Niewiele zmian realizatorzy dokonali również w obsadzie aktorskiej.

Fabula filmu skoncentrowana została niejako na dwóch warstwach narracyjnych. Pierwsza – najistotniejsza, stanowiąca motyw wiodący, ukazuje działalność gimnazjalistów zrzeszonych w zakonspirowanym kole samokształceniowym Towarzystwa Tomasza Zana i sportowym klubie gimnazjalnym „Venetia” w Królewskim Katolickim Gimnazjum w Ostrowie,

10 Filmoteka Narodowa [dalej FN], *Republika nadziei* – film fabularny (1986 r., premiera: 14 X 1988 r.), barwny, 4524 m, 156 min, reżyseria: Zbigniew Kuźmiński, II reżyser: Karol Chodura, Grażyna Szymańska, współpraca reżyserska: Mirosław Tarasin, Marek Brodzki; scenariusz: Kazimierz Radowicz, Zbigniew Kuźmiński; zdjęcia: Tomasz Tarasin, operator kamery: Zbigniew Hałatek; scenografia: Tadeusz Myszonek; muzyka: Piotr Marczewski (wykonanie: Orkiestra Polskiego Radia i Telewizji w Łodzi); montaż: Jerzy Pękalski; konsultacja: Jan Rutkiewicz, Rudolf Sieradzki, Adam Warchoł; kierownictwo produkcji: Jerzy R. Michaluk, produkcja: Zespół Filmowy Profil (atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi). W filmie zagrali m.in.: Andrzej Szczytko (Feliks Krogulecki), Jolanta Grusznic (Kornelia Biniewska), Jerzy Kamas (Stefan Rowiński), Leon Niemczyk (wizytator Jost), Michał Pawlicki (profesor Schaps), Czesław Wołłejko (Wojciech Lipski), Tomasz Mędrzak (Edward Wodniczak), Krzysztof Milkowski (Oskar von Wedow), Barbara Brylska (pani Wodniczakowa, matka Edwarda), Zdzisław Kozień (hrabia Bogdan Szembek), Henryk Talar (profesor Gulhoff), Tomasz Zaliwski (Walerian Krogulecki). Warto również wspomnieć o spektaklu w ramach obchodów 70-lecia powstania wielkopolskiego – *Duch im hetmanił* (premiera 14 XI 1988 r. w ostrowskim Domu Kultury), w którym wzięła udział część aktorów występujących w filmie.

przeciwstawiających się germanizacji. Punktem kulminacyjnym jest udział młodzieży, wspólnie z lokalną inteligencją i ziemiaństwem, w proklamacji Republiki Ostrowskiej i ustanowieniu lokalnych władz polskich w mieście, a następnie w powstaniu wielkopolskim. W tle pozostaje druga warstwa narracyjna – miłość Feliksa Kroguleckiego (Andrzej Szczytko) – ucznia gimnazjum, członka koła samokształceniowego, lidera polskiej młodzieży do Kornelii Biniewskiej (Jolanta Grusznic). Jest to jednak miłość bez przyszłości. Biniewska, dla ratowania rodzinnego majątku, poślubia oficera pruskiego von Zwiirnera, pochodzącego ze znamienitej rodziny arystokratycznej. Od początku do końca miłość Feliksa do Kornelii jest więc nieszczęśliwa i niespełniona, choć Krogulecki spotyka się potajemnie z Kornelią, nie skrywając przy tym uczuć, jakimi ją darzy. Zaś Kornelia, pomimo pozorowanej lojalności wobec męża – Niemca, kreowana jest na „prawdziwą Polkę”, która nie raz ostrzega Kroguleckiego przed planowanymi akcjami antypolskimi. Ten wątek łączy się luźno z rywalizacją Feliksa z Oskarem von Wedowem (Krzysztof Milkowski) – liderem niemieckiej młodzieży gimnazjalnej, wystylizowanym przez realizatorów filmu na pełnokrwistego, zdyscyplinowanego i karnego Niemca.

Akcja filmu rozpoczyna się wczesną wiosną 1913 roku. W majątku Krogidowo odbywa się myśliwska zabawa – pogoń za lisem. Biorą w niej udział: Feliks, Florian (Jan Jankowski) i Filip (Jacek Guziński) Kroguleccy, Gabriel Niemojewski z Krakowa (Miroslaw Siedler) i Kornelia Biniewska. Feliks, urastający do rangi lidera polskiej młodzieży gimnazjalnej dowiaduje się od Gabriela, że w Krakowie trwają już przygotowania do ewentualnej akcji zbrojnej. Młodzież zorganizowana jest w koła studenckie, utrzymuje również ścisły kontakt z rówieśnikami w Królestwie. Sprzyjać temu ma ogólna sytuacja międzynarodowa, wojna na Bałkanach, rywalizacja kolonialna, konflikty marokańskie, wreszcie także formowanie się dwóch przeciwstawnych bloków polityczno-militarnych: Trójprzymierza i Trójporozumienia. W dokonanej przez Niemojewskiego „analizie geopolitycznej” wszystko składa się w jedną całość, mowa jest o zbliżającym się nieuchronnie konflikcie między zaborcami, którzy niebawem „wezmą się za łby”. Przekonuje więc młodzież ostrowską do zorganizowania szkoleń paramilitarnych, które mogą się okazać przydatne w przypadku wybuchu globalnego konfliktu. Obiecuje, że przesyłkuje przez granicę tajne instrukcje wojskowe. Krogulecki przekonuje do działalności konspiracyjnej pozostałych kolegów z „Venetii” i TTZ. W ten sposób nawiązany zostaje kontakt między młodzieżą

z dwóch dzielnic zaborczych. Co ciekawe w rozmowach na temat sytuacji w Galicji nie padają żadne konkrety. Nie słyszymy ani o działalności Józefa Piłsudskiego, o ruchu strzeleckim czy zawiązanej jeszcze w 1912 roku Tymczasowej Komisji Skonfederowanych Stronnictw Niepodległościowych. Bohaterem globalnym staje się młodzież – politycznie anonimowa, nieafiliowana przy żadnej partii i stronnictwie, słowem kolejne pokolenie patriotów. Jest to zresztą ewenement, bowiem dotychczas w obrazach filmowych inspiratorami czynu niepodległościowego byli działacze ruchu robotniczego, radykalne chłopstwo bądź postępową inteligencja. Tutaj mamy nowe pokolenie młodzieży. Podobnie rzecz się ma z ziemiaństwem ukazującym w polskiej kinematografii, jako warstwa zdegradowana, egoistyczna, nierozumiejąca, bądź hamująca zachodzące w społeczeństwie przemiany klasowe. W obrazie Kuźmińskiego i Radowicza ziemiaństwo jest postępowe, skłonne do porozumienia z chłopstwem w duchu solidaryzmu, nastawione na walkę z zaborcą, nieukrywające swojego patriotyzmu. Choć dylemat, czy „iść z chłopami”, czy dbać o „własne interesy klasowe” przewija się przez cały film. I podobnie jak młodzież, tak i ziemiaństwo (także inteligencja) są pozbawieni partyjnego, czy choćby orientacyjnego klucza politycznego. Są kreowani jako apolityczni społecznicy, gdy faktycznie współpracowali z Narodową Demokracją. Radowicz i Kuźmiński w tej kwestii milczą – nie wspominają nawet słowem o znaczeniu endecji w Wielkopolsce, o działaniach podejmowanych przez Romana Dmowskiego najpierw w Królestwie Polskim, następnie w Rosji i państwach Ententy, choć pamiętać należy, że jeden z bohaterów filmu – Stefan Rowiński (Jerzy Kamas) – mentor ostrowskiej młodzieży, należał do liderów poznańskiego ruchu narodowo-demokratycznego. W filmie jest jedynie społecznikiem i księgarzem, właścicielem drukarni kolportującej także wśród młodzieży nielegalne druki i zakazane polskie książki¹¹.

11 Stefan Rowiński (10.07.1875 – 27.11.1943), księgarz, wydawca, działacz społeczny i polityczny. Doprowadził do zjednoczenia kół samokształceniowych w Wielkopolsce i na Pomorzu, prezes koła Towarzystwa Tomasza Zana (1898–1900) w gimnazjum w Ostrowie, należał do „Czerwonej Róży”, „Zetu” (od 1899) i jego ekspozytury – Stowarzyszenia Naukowego „Unitas”, w 1900 r. przyjęty do Ligii Narodowej, członek Towarzystwa Czytelni Ludowych, Związku Księgarzy Polskich na Rzeszę Niemiecką, współzałożyciel Komitetu Odczytów Ludowych im. A. Mickiewicza na pow. ostrowski (1904), inicjator powstania Biblioteki i Czytelni Zjednoczonych Towarzystw, współzałożyciel Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia”. Kierował komitetem pomocy dla uczniów relegowanych przez władze ze szkół. Wydawca

Powróćmy do młodzieży – zbiorowego bohatera filmu. To przedstawiciele tej generacji tworzą w Ostrowie organizację niepodległościową pod

„Przyjaciela dla Dzieci” (od 1908) i „Przyjaciela Młodzieży”, pomysłodawca tzw. Biblioteki Zjednoczonych Towarzystw i bibliotek wędrownych, działacz Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” i Towarzystwa Demokratyczno-Narodowego. W Ostrowie prowadził skład księgarski, introligatornię oraz wydawnictwo „Gazety Ostrowskiej” (wydawanej od 1896 r. przez Jana Nowickiego) z siedzibą przy ulicy Kościelnej 7. Oprócz księgarni, przy ul. Kościelnej 7 znajdowała się jeszcze redakcja „Gazety Ostrowskiej”, drukarnia, introligatornia, skład papieru i wydawnictwo wraz z „podręczną” biblioteką. Kierownikiem drukarni był Bernard Błaszczak. W kamienicy przy tej samej ulicy mieściło się również mieszkanie kupca Poturałskiego (teścia Rowińskiego), z którego korzystała rodzina Rowińskich. Oprócz „Gazety Ostrowskiej” wydawanej przez Rowińskiego, a redagowanej wówczas przez Feliksa Kasprzaka ukazywała się jej lokalna mutacja – „Gazeta Krotoszyńska”. W Krotoszynie Rowiński prowadził również filialny skład księgarski. W 1906 r. został on kupiony przez Sylwestra Strzelczyka, dawnego współpracownika Witolda Leitgebera. Trzecia filia znajdowała się w Ostrowie przy ul. Wrocławskiej 11. Po F. Kasprzaku (redagował później „Dziennik Berliński”), redakcją „Gazety Ostrowskiej” kierował Jan Szańda (szwagier ks. Arkadiusza Lisieckiego), później jeszcze redaktor gnieźnieńskiego „Lecha” i „Dziennika Bydgoskiego”. Księgarnia, którą prowadził Rowiński stała się swoistym miejskim salonem intelektualnym. Gościli tam m.in. ks. Stanisław Grzęda, ks. Lisiecki, ks. Henryk Zborowski, Bogdan hr. Szembek, Michał Lange, Leon Sokołowski, ks. Lech Ziemiński, Józef Kostrzewski, ks. Kazimierz Niesiołowski, Aleksander Pawlicki, Ludwik Begale, Waclaw Jankowski, Idzi Światała, Władysław Bolewski (z Krotoszyna), Alfons Parczewski (z Kalisza), Wincenty Niemojewski (ze Śliwnik) oraz rzesze młodzieży z TTZ. Rowiński dzięki swoim kontaktom w Galicji, Królestwie i Rzeszy Niemieckiej (w Lipsku miał swojego przedstawiciela) kolportował książki, czasopisma i podręczniki do tajnego nauczania. Zofia Sokolnicka z wdzięcznością pisała: „Księgarnia Rowińskiego w Ostrowie niemałe usługi oddała i poniosła ofiary, pośrednicząc niegdyś między Poznaniem a Kongresówką i Małopolską. Ona to dostarczała nam książek niecenzurowanych dla bibliotek, dla ogółu dzieci i młodzieży wiejskiej i miejskiej w byłym zaborze pruskim”. Za: Z. Sokolnicka, *O pracy tajnej Towarzystwa Tomasza Zana pod jarzmem pruskim kilka wspomnień*, Warszawa 1921, s. 24. W wydawnictwie działającym przy księgarni Rowińskiego ukazały się drukiem m.in.: ks. A. Lisiecki, *Stary Kościół w Ostrowie wraz z ilustracjami* [Ostrów 1906]; I. Światała, *Mysli o potrzebie normalnego rozwoju naszego życia narodowego* [Ostrów 1911] i J. Sadkowski [właśc. W. Bolewski], *Krotoszyn w powstaniu 1918/19* [Ostrów 1936]. Zob. szerzej: J. Jachowski, *Stefan Rowiński*, [w:] *Wielkopolska Szkoła Edukacji Narodowej. Studia i wspomnienia z dziejów Gimnazjum Męskiego (obecnie I Liceum Ogólnokształcącego) w Ostrowie Wielkopolskim w 125-lecie jego założenia 1845–1970*, red. W. Brodzki i inni, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 432–436; tenże, *Wspomnienia poznańskiego księgarza i wydawcy*, Poznań 1960 [Jachowski terminował w księgarni Rowińskiego w latach 1907–1910]; T. Sikorski, *Z myślą o Wielkiej Polsce. Ruch narodowy w regionie ostrowskim w XIX i początkach XX wieku, cz. I*, „Gazeta Ostrowska” 30 X 2002, s. 20; tenże, *Z myślą o Wielkiej Polsce. Ruch narodowy w regionie ostrowskim w XIX i początkach XX wieku, cz. II*, „Gazeta Ostrowska” 9 XI 2002, s. 20–21.

szylDEM „Venetii” i TTT¹². Wymieniają się i kolportują nielegalne polskie książki i wydawnictwa. Działaniom tym przeciwstawiają się dyrektor ostrowskiego gimnazjum – Beno Beck (Zbigniew Bogdański) oraz szczególnie gorliwi nauczyciele: Kurzezung (Eugeniusz Kujawski), Gulhoff, (Henryk Talar) i Ziegert (Witold Skaruch). Zapraszają do Ostrowa na początku roku szkolnego (1914 r.) radcę policyjnego Josta (Leon Niemczyk), którego zadaniem jest rozbić organizację samokształceniowej polskiej młodzieży

-
- 12 Gimnazjalny Klub Sportowy „Venetia” przy TTT funkcjonował od wiosny 1908 r. Nazwa klubu pochodziła od gospody nad Ołobokiem na obrzeżach miasta, gdzie członkowie TTT organizowali tajne spotkania. Początkowo oprócz sekcji piłki nożnej klub miał prowadzić sekcje: lekkoatletyczną, łyżwiarską, pływacką i gimnastyczną. W praktyce poza organizowanymi „zawodami” pływackimi, zapaśniczymi, wyprawami kolarskimi, szermierką i amatorską jazdą konną formalnie istniała jedynie sekcja piłki nożnej (barwy klubowe: żółto-niebiesko-białe). Pomysłodawcą powołania klubu był Wacław Konarski (wcześniej grywał w śląskich amatorskich klubach piłki nożnej). Wśród założycieli wymienia się również: Kazimierza Glabisza, Tadeusza Grafsteina, Zygmunta Ertela, Jana Góreckiego, Józefa Góreckiego, Jana Chylewskiego i Wilhelma Scheitza. Ten ostatni przywiózł z Berlina regulamin gry oraz niezbędny sprzęt sportowy (koszulki, buty, skórzane piłki). Pierwsze mecze piłkarskie „Venetia” rozgrywała na majdanie gimnazjalnym przy ul. Kościuszki. Pierwsze mecze rozegrano już w 1908 r. „Venetia” zremisowała z miejscowym – niemieckim Ostrower FC 1 : 1 i pokonała Turn-Verein 3 : 0. W latach 1910–1913 piłkarze „Venetii” wygrali wszystkie swoje mecze. 16 XI 1915 r. klub został zawieszony, po tym jak bez wiedzy dyrekcji szkoły kilku jego piłkarzy w barwach innego klubu – Ostrovii wystąpili w meczu z Breslauer Sport Club 06. Wszyscy piłkarze, uczestnicy feralnego meczu wraz z prezesem Franciszkiem Kwiatkowskim (wówczas również prezes TTT) zostali ukarani karą aresztu i groźbą wydalenia ze szkoły. Nieformalnie klub jednak działał nadal. Tajną działalnością Gimnazjalnego Klubu Sportowego „Venetia” kierował Antoni Stankowski. Do najbardziej znanych zawodników „Venetii” należeli: Glabisz, Ertel, Górecki, Chylewski, Scheitz, Franciszek Dachowski, Teodor Ciężyński, Franciszek Jankowski, Wojciech Kowalczyk, Tadeusz Urbaniak, Andrzej Wronka, Henryk Winkowski, Franciszek Podejma. Oprócz działalności typowo sportowej, klub organizował również szkolenia wojskowe (w lasach nieopodal Szczygliczki) i pracę samokształceniową. „Venetie” reaktywowano 21 IV 1921 r. Zob. szerzej: *Jednodniówka na okoliczność dwudziestego jubileuszu Gimnazjalnego Klubu Sportowego „Venetia”*, red. J. Frąckowiak, Ostrów 1928; A. Kołodziejczyk, *Gimnazjalne Koło Sportowe „Venetia”*, [w:] *100 lat Gimnazjum Męskiego w Ostrowie*, Ostrów 1946; „Promień” 1933, nr 5 (cały numer poświęcony jubileuszowi 25-lecia klubu, zwłaszcza art. K. Glabisza, *Prehistoria, GKS Venetii*); J. Mertka, *Dzieje sekcji tenisowej Venetii*, „Promień”, numery z lat 1925–1929; K. Glabisz, *Złoty okres Venetii. 50-lecie GKS „Venetia”*, Ostrów 1958; F. Kasprzak, *Młode lata i sport*, [w:] *Złoty okres Venetii...*; E. Otomański, *Historia „Małej Venetii”*, [w:] *Złoty okres Venetii...*; A. Wronka, *Na 60-lecie ostrowskiej Venetii*, „Przewodnik Katolicki” 1968, nr 19; J. Pietrzak, *Pod znakiem germanizacji i polskiej konspiracji*, [w:] *Wielkopolska Szkoła Edukacji Narodowej...*, s. 131–132; K. Glabisz, *Z myślą gdy zabrzmi „złoty róg”*, [w:] *Wielkopolska Szkoła Edukacji Narodowej...*, s. 237–238; J. Pieczyński, *Drugi „złoty okres” Venetii*, [w:] *Wielkopolska Szkoła Edukacji Narodowej...*, s. 335–340.

gimnazjalnej. Ostatecznie misja Josta zakończy się fiaskiem i opuszcza on miasto. Do jednoznacznego obrazu Niemca – germanizatora nie pasuje jedynie Schaps (Michał Pawlicki) – nauczyciel łaciny. Wychowany w duchu klasycznej kultury grecko-rzymskiej, miłośnik Seneki i Cyserona, próbuje przekonać uczniów do wzajemnego szacunku i tolerancji, współegzystencji zwaśnionych narodów, do etycznego spojrzenia na drugiego człowieka, bez względu na jego pochodzenie. Krytycznie odnosi się do nacjonalizmu i imperializmu, którymi gardzi, jest internacjonalistą, wierzy w budowę „nowego” cesarstwa rzymskiego, w którym wszystkie narody mogłyby żyć w poszanowaniu własnej podmiotowości, opartej na własnej tradycji, języku i prawie. Gdy dowiaduje się o śmierci swojego syna na froncie i odznaczeniu, jakie otrzymał od samego cesarza Wilhelma, przyjmuje to bez słowa, sugerując, że to nie jego wojna, że każdy konflikt pochłania niepotrzebne ofiary. Jako jedyny Niemiec jest w filmie Kuźmińskiego i Radowicza postacią niejednowymiarową i niejednoznaczną. Nie wpisuje się w filmowy stereotyp karnego, zdyscyplinowanego, cynicznego i butnego Niemca. Jest przede wszystkim nauczycielem i przewodnikiem, ciągle wyrzucającym sobie, że nieodpowiednio wychował młodzież. Na tym „froncie” poniósł porażkę. I choć w filmie jest tym jedynym „dobrym Niemcem”, to naznaczony jest stygmatem starego alkoholika, znikającego w gąszczu przewijających się szpicłów i pruskich kanalii.

Tuż przed wybuchem wojny młodzież ostrowska jest już w pełni ukształtowana. W lesie pod Wysockiem i podostrowskiej Szczygliczce (dziś dzielnica Wenecja) organizuje kursy przysposobienia wojskowego na bazie instrukcji galicyjskich związków strzeleckich (choć o „strzelcach” twórcy filmu nie wspominają). Młodzież czyta polską literaturę dostarczaną przez Rowińskiego. Przysięgę TTZ-owską składają kolejni „filareci i promieniści”. Zobowiązują się, że będą walczyć o wolną Polskę. Nad Prosną organizują spotkania rocznicowe, oddając hołd uczestnikom powstania styczniowego z regionu ostrowskiego. Próbuje sabotować uroczystą akademię z okazji urodzin cesarza Wilhelma. Z gimnazjum zostaje wówczas usunięty uczeń Józefiak, który udaje się do Galicji i włącza w ruch niepodległościowy. Do Ostrowa ponownie powraca radca Jost, który dokonuje rewizji na stancjach uczniów i ujawnia zakazaną polską literaturę. Krogulecki, Wodniczak (Tomasz Mędrzak) i Sobaszek zostają aresztowani w dniu matury i osadzeni w areszcie. Przed budynkiem sądu, w którym odbywa się rozprawa, codziennie mobilizują się w proteście mieszkańcy Ostrowa. Za podsądny

ujmują się Rowiński, posłowie Idzi Światała i Lipski (Czesław Wołłejko). Mowa jest również o solidarności ze strony socjalistów niemieckich, którzy jako jedyni spośród Niemców mają bronić Polaków. I to drugi przypadek w tym filmie, kiedy obrazy Niemców odbiegają od przyjętego stereotypu. Wydaje się jednak, że przede wszystkim są oni tutaj nie tyle Niemcami, co socjalistami, szczególnie wyczulonymi na sprawiedliwość i równość, bez względu na „narodowy sztyl”. Ostatecznie młodzi gimnazjaliści zostają skazani na karę więzienia w zawieszeniu.

W sierpniu 1914 roku wybucha wojna. Młodzi gimnazjaliści podlegają niemieckiej mobilizacji i idą na front. Konspiracja w ostrowskim gimnazjum jednak nie zamiera. Zbliża się jesień 1918 roku i w Ostrowie pojawiają się dezercerzy z armii niemieckiej, Wodniczak i Krogulecki. Wspólnie z innymi kolegami z gimnazjum przygotowują akcję powstańczą. I ponownie sygnałem do czynu niepodległościowego nie jest zmieniająca się koniunktura polityczna, uwolnienie z Magdeburga Piłsudskiego czy działalność Dmowskiego w Zachodniej Europie, ale rewolucja w Berlinie wywołana przez Związek Spartakusa. Do roli orędowników polskiej niepodległości nie urastają wspomniani: Piłsudski, Dmowski, czy też Ignacy Daszyński (stoi już wówczas na czele Tymczasowego Rządu Republiki Polskiej w Lublinie), Wincenty Witos (organizuje w Krakowie Polską Komisję Likwidacyjną – lokalny ośrodek władzy polskiej) i Wojciech Korfanty, ale Róża Luksemburg i Karol Liebknecht.

Na fali zmian zachodzących w Berlinie, w Ostrowie ujawnia się działający już od września miejscowy Komitet Obywatelski. Informacje o abdykacji cesarza powodują, że na terenie Wielkopolski powstają spontanicznie lokalne Rady Delegatów Robotniczych i Żołnierskich – analogiczna powstaje 10 listopada w Ostrowie (*Der Soldatenrat der Garnison Ostrowo*), ale składa się wyłącznie z Niemców. Polską odpowiedzią jest zwołanie wiecu w ostrowskim Domu Katolickim i zawiązanie Komitetu Ludowego (później przekształconego w Polską Radę Ludową)¹³, który przyjmuje rezolucję – „(...) żołnierze, obywatele i młodzież polska żądają uroczyste wolnej, niepodległej i zjednoczonej Polski Ludowej z wolnym przystępem do morza w granicach sprzed pierwszego rozbioru i przyrzekają w jej obronie dać

13 W skład Polskiej Rady Ludowej wchodził: Michał Lange, Piotr Lasota, ks. dziekan Henryk Zborowski, Stefan Rowiński, Bogdan Szembek, Jakub Pussak, Jan Nowicki, Stanisław Stanglewicz, Andrzej Działocha. „Orędownik Ostrowski” 28 X 1938, nr 129.

życie i mienie”¹⁴. Proklamowana zostaje Republika Ostrowska. Słowa te wypowiadają jednak nie członkowie komitetu (ziemianie i inteligencja), a robotnik – piekarz Bonawentura Sychalski (Marian Glinka), który w geście wiwatu krzyczy do zebranych: „Niech żyje Republika Ostrowska”. Wszystko dzieje się z dala „od centrum”, nawet ukonstytuowany w Poznaniu jeszcze w lipcu 1918 roku Centralny Komitet Obywatelski (od 11 listopada Rada Ludowa) o wydarzeniach w Ostrowie dowiaduje się *post factum*. „Powstanie” dokonuje się bowiem nie pod szyldem partyjnym, nie z udziałem polityków, ale bezpartyjnych patriotów. Niekontrolowanego formowania się władz polskich Poznań nie uznaje. Pod naciskiem tamtejszej Naczelnej Rady Ludowej (powstała 14 listopada) polskie formacje wojskowe przechodzą do Kalisza, gdzie tworzą Batalion Pograniczny. Tymczasem w Ostrowie trwają przygotowania do powstania. W tym kontekście tylko raz pada nazwisko Ignacego Jana Paderewskiego, który udaje się do Poznania. O owacyjnym przyjęciu go na dworcu kolejowym w Ostrowie nie ma w filmie jednak mowy. Co więcej jego wizyta w Poznaniu i przemówienie wygłoszone z okna Hotelu Bazar zostało przez twórców *Republiki nadziei* zbagatelizowane. Powstania nie wywołali bowiem politycy, a już na pewno politycy prawicy tylko „zwykli” polscy apolityczni patrioci. W kolejnych scenach filmu ukazane zostały żywiołowe akcje przygotowawcze do irredenty – mieszkańcy szyją flagi, powstańcom rozdawana jest broń. Uczniowie gimnazjum składają dyrektorowi Beckowi petycję w sprawie równouprawnienia języków polskiego i niemieckiego w nauczaniu¹⁵. Prezes TTZ – Adamek (Jacek Kawalec) wyjawia,

14 Z. Wieliczka, *Od Proszny po Rawicz*..., s. 16.

15 Stanisław Alfred Adamek wspominał po latach: „2 grudnia 1918 r. wprowadziliśmy znów w mury naszego gimnazjum oficjalnie język polski. Przed południem poleciłem we wszystkich klasach rozgłosić, że dla Polaków zaprowadza się obowiązkowo naukę polskiego. Tetezetowców zwołałem po południu na godzinę 16 do auli, dając dyrektorowi znać, że będziemy mieli pierwszą lekcję śpiewu. Wtedy zdałem relację z zawartej z dyrektorem umowy, o której dotychczas wiedzieli tylko kółkowi, podałem do wiadomości nowy rozkład lekcji i przydział funkcji. Bez jakiegokolwiek pompki, czy uroczystych przemówień przystąpiliśmy do pierwszej lekcji śpiewu. Śpiewaliśmy oczywiście Rotę. Ta ponura melodia śpiewana tegoż dnia w auli brzmiała jak marsz tryumfalny. Nazajutrz w ośmiu klasach o godzinie 14 rozpoczęły się lekcje języka polskiego. Jest niezaprzeczalnym faktem historycznym, że byliśmy pierwszym gimnazjum w byłej dzielnicy pruskiej, w którym zaprowadzono znów naukę języka polskiego”. Za: S.A. Adamek, *Fragmety ostatniego rozdziału tajnego Towarzystwa Tomasza Zana*, [w:] *Wielkopolska Szkoła Edukacji Narodowej*..., s. 254–255.

że konspiracja ostrowskiej młodzieży trwa już od czterdziestu lat¹⁶. W noc sylwestrową garnizon niemiecki w Ostrowie urządza bal, który zostaje przerwany przez powstańców, którzy opanowali miasto. Ostrów został wyzwolony. Film kończy niemalże westernowa scena pojedynku Kroguleckiego z von Wedowem. Śmierć Kroguleckiego przyćmiona zostaje przez manifestację Polaków przemierzających z czerwono-białymi flagami ulice miasta. Nie ulega wątpliwości, że w filmowym przekazie Kuźmińskiego i Radowicza

16 Pierwsze koła samokształceniowe wzorowane na ruchu filareckim zawiązano w Królewskim Katolickim Gimnazjum w Ostrowie już w latach 70. XIX wieku. Nawiązywały one ścisły kontakt z podobnymi kołami działającymi w Śremie, Krotoszynie i Poznaniu. Z początkiem XX wieku koło przekształciło się w Towarzystwo Tomasza Zana (działało wówczas nielegalnie). Prezesami TZZ do 1918 r. byli kolejno: Antoni Rowiński (1900–1901); Antoni Chmielewski (1901–1902); Antoni Wierusz (1902–1904); Feliks Kasprzak (1904–1906); Waław Jankowski (1906–1907); Wojciech Gdeczyk (1907–1908); Henryk Manowski (1908–1909); Waław Wawrzyniak (1909–1910); Tomasz Mikołajczyk (1910–1911); Andrzej Wojtkowski (1911–1912); Czesław Michałowicz (1912–1913); Stanisław Młodziński (1914); Leon Tomaszewski (1914); Aleksy Sobaszek (1914); Franciszek Kwiatkowski (1915–1916); Tadeusz Urbaniak (1916); Stanisław Kowalczyk (1916–1917); Alfred Adamek (1917–1919). TZZ w swojej formule było organizacją kilkustopniową: Wielki TZZ (trzy stopnie) i Mały TZZ (stopień czwarty). Uczestnicy I stopnia prowadzili pracę samokształceniową, III i IV stopnia organizowali zajęcia w kółkach. Członkowie Małego TZZ prowadzili również kursy historii Polski oraz nauki pisania i czytania w języku polskim. Ostrów był siedzibą okręgu południowego TZZ, do którego wchodziły jeszcze koła w: Krotoszynie, Kępnie, Pleszewie, Wschowie i Lesznie. W ramach TZZ prowadzono prace samokształceniowe i studyjne, organizowano działalność skautingową, sportową (np. Klub Sportowy „Venetia”) i wojskową – paramilitarną (szkolenia wojskowe). W 1909 r. połączono koło miejskie TZZ z kołem działającym w konwiktie arcybiskupim – ośrodku polskości w mieście i regionie. TZZ zostało wskrzeszone w 1920 r. Odtąd formalnie działało już legalnie. Por. szeroko: *Wielkopolska Szkoła Edukacji Narodowej...*, s. 129–134; 145–146; 233–236; 248–249; 254–257; 268–270. Także: A. Wierusz, *Zarys historii tajnych kółek gimnazjalnych*, „Gazeta Ostrowska” 1931, nr 69–72; L. Ziemiński, *Harcerstwo na terenie szkolnictwa Ostrowa*, Ostrów 1930; F. Podejma, *Wspomnienia z konspiracyjnego TZZ*, „Promień” 1928, z. 8; S. Mizera, *Akademickie Koło Ostrowian w okresie 10-lecia istnienia*, „Jednodniówka AKO”, Ostrów 1937; *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum Męskiego w Ostrowie Wielkopolskim za rok szkolny 1918/19–1928/29*, Ostrów 1929; T. Eustachiewicz, *Dziesięciolecie Gimnazjum Ostrowskiego w Niepodległej Polsce*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji Państw. Gimnazjum w Ostrowie Wlkp. za lata 1918/19–1928/29*, Ostrów 1929; tenże, *Zarys dziejów Gimnazjum w Ostrowie*, Ostrów 1927; I. Wierusz, *Zarys historii tajnych kółek gimnazjalnych*, „Gazeta Ostrowska” 15 VI 1921; 17 VI 1921; 20 VI 1921; 22 VI 1921; H. Dobrowolski, *Wspomnienia pośmiertne: Marian Friedberg*, „Archeion”, 1969, t. 52; I. Kopczyńska, *Towarzystwo Tomasza Zana w Wielkopolsce 1920–1939*, niepublikowana rozprawa doktorska napisana w Instytucie Historii UAM, pod kierunkiem dr hab. prof. UAM Danuty Konieczki-Śliwińskiej, Poznań 2019, s. 183–200 [maszynopis w zbiorach Tomasza Sikorskiego].

ojcami niepodległości nie są politycy, ale wszystkie warstwy społeczne. Zwycięstwa nie dałoby się jednak osiągnąć bez młodych patriotów – gimnazjalistów, którzy jako pierwsi dojrzeliby do niepodległościowego czynu. Być może właśnie tutaj znajduje się klucz do tytułowej „nadziei”.

Obraz Kuźmińskiego i Radowicza spotkał się z chłodnym, by nie powiedzieć krytycznym przyjęciem. Anna Pietrzak na łamach branżowego „Filmu” w jednej z pierwszych recenzji, jakie się ukazały, po krótkim omówieniu fabuły podkreślała, iż świat postaci przedstawionych w filmie jest znacznie bogatszy i nie mieści się tylko w murach gimnazjum ostrowskiego. Feliksa Kroguleckiego nie bez racji zaliczyła do ówczesnego straconego pokolenia – bezkompromisowość w podejmowaniu działalności niepodległościowej z jednej strony, miłość do kobiety, której nie mógł „mieć” wyłącznie dla siebie z drugiej strony sprawiały, że był połączeniem romantycznego bohatera i sienkiewiczowskiego Kmicica. Odpowiadało to literackiemu wizerunkowi Polaka – obrońcy ojczyzny i honoru (scena honorowej walki z von Wedowem w cyrku). Doceniła również postać profesora Schapsa – łacinnika, jedynego „porządnego Niemca”, który uczył polską młodzież tolerancji, starając się łączyć polsko-niemieckie uprzedzenia. W gruncie rzeczy w opinii Pietrzak film był opowieścią prowincjonalną o Ostrowie – małej ojczyźnie, w której rozegrały się wydarzenia *Republiki Ostrowskiej*. Film ten nie miał więc szerszych aspiracji, nie mógł ukazać kolorytu i perspektywy historii globalizującej, szerszej panoramy historycznej. Mieliśmy więc na ekranie trochę regionalnej historii i klasykę – „odwieczny temat: życie, miłość i śmierć”. Recenzentka wskazywała też na rozliczne słabości, wśród których wyróżniały się nieznośne dłużyzny i daleka od ideału gra aktorska świeżo upieczonych absolwentów PWST. Inna sprawa, że film o uczniach i o szkole, z natury rzeczy raził dydaktyzmem i moralizatorstwem, choć można było temu zaradzić. Wystarczyło ukazać „laboratorium postaw”, odmiennych perspektyw patrzenia na świat, zamiast czarno-białego szablonu. W istocie więc – konkludowała Pietrzak – film raczej skierowany jest do widzów młodych, współczesnych licealistów jako bogato ilustrowana lekcja wychowania obywatelskiego¹⁷. Znacznie bardziej krytyczny był Władysław Cybulski, który na łamach „Dziennika Polskiego” (w cyklu *Zapiski kinomana*) pisał o klasycznej „nagiej oczywistości czarno-białej”, bez dramaturgii,

17 A. Pietrzak, *Przed laty w Ostrowie*, „Film” 30 X 1988, nr 44, s. 9.

elementów dyskusyjnych, dylematów, sporów, rozmaitych postaw i wyborów. Widz otrzymał więc surowy film dydaktyczny, w dodatku eksploatujący temat daleki od historii prawdziwej – kontekstualnej:

Aż dziwi, że te dramatyczne powikłania znalazły w filmie tak słaby efekt. Pozostał szkielet historyczny z „naroślami” wątków prywatnych, doczepianymi co jakiś czas. A należało tak myśleć, zrobić albo paradokument o wydarzeniach tamtej epoki, albo opowieść przekazaną poprzez przeżycia indywidualnego bohatera. W obecnym swoim kształcie dramaturgia tutaj wyraźnie szwankuje. Odnosi się wrażenie, że doszło niemal do mechanicznego skrócenia pierwotnego serialu, który ma przecież inny rytm narracyjny – stąd tyle rozwlekłości, tyle gadania i to językiem protokołów, a nie potocznego dialogu, tyle czytania akt sprawy¹⁸.

W jego opinii Radowicz nie wyzbył się maniery radiowca, stąd film przypominał ilustrowane zdjęciami słuchowisko. Nie zostawił również suchej nitki na przydzielonych aktorom rolach i samej grze aktorskiej. „Wykonywali jakby zadanie na pokaz” – twierdził. Wyjątek stanowiła postać wspomnianego już profesora Schapsa, nie do końca mieszczącego się w zaplanowanym kanonie „prawdziwego Niemca”. W obrazie Kuźmińskiego i Radowicza zabrakło zdaniem Cybulskiego niemal wszystkiego, co powinno wyróżniać dobry i interesujący film historyczny, od kontekstu historycznego wychodzącego poza rogatki Ostrowa, brak dramaturgii, wartkiego montażu, dobrej gry aktorskiej, na ekscytującej akcji kończąc. Otrzymaliśmy w zamian „lekcję historii na ekranie, lecz w formie dydaktycznej lektury szkolnej dla niższych klas”¹⁹ – podsumowywał. Podobną opinię zaprezentowała Wanda Malatyńska. Przede wszystkim zauważyła, że twórcy obrazu filmowego nie potrafili znaleźć jakiegoś *modus vivendi* między wcześniejszym serialem (*Republika Ostrowska*), a w założeniu nowym, pełnometrażowym filmem. Stąd zapewne, idąc na skróty, „poszatkowali” wcześniejszy materiał, wybierając z niego najważniejsze treści. W ten sposób obraz filmowy stał się sztampowy, raził brakiem dramaturgii, a gra aktorska przypominała deklamowanie wyuczonych kwestii na szkolnym apelu. Należało więc – pouczała Malatyńska – najpierw przygotować słuchowisko radiowe (co zresztą miało miejsce), następnie nakręcić film, a na jego kanwie stworzyć serial telewizyjny. Co do tematu nie miała wątpliwości, że Radowicz i Kuźmiński mieli

18 W. Cybulski, *Republika nadziei*, „Dziennik Polski” 25 XI 1988, nr 275.

19 Tamże.

już drogę przetartą, choćby poprzez ekranizację *Szyzofowych prac* Stefana Żeromskiego. Ponadto można było, osadzając fabułę w mikrohistorii (film przecież opowiadał o wydarzeniach na prowincji), uchwycić to wszystko, co charakterystyczne dla patriotycznych dramatów wplecionych w losy ludzkie, rezygnując z „łatwizny dydaktycznej”. Nawet Kornelia – prawdziwa Polka, wydana za Niemca – jest dla Malatyńskiej mało sympatyczna, krzykliwa, „nieprawdziwa w fochach i dąsach, aż trudno uwierzyć w wielką miłość do niej szlachetnego Polaka”. I ponownie zwrócono uwagę na „najpiękniejszą postać” – łacinnika Schapsa, nieszablonowanego, wymykającego się pozostałym narzuconym przez samych twórców szablonom. Wszystko przyćmiło jednak nadmierne „gadulstwo”, podważające „dramaturgiczną, a nawet symboliczną siłę myślową i wymowne sceny”²⁰. Także Alicja Iskierko na łamach „Ekranu” w obszernej recenzji pod wymownym tytułem – *Profesor Schaps wśród papierowych sylwetek* – nie oszczędziła dzieła Kuźmińskiego i Radowicza. Argumenty były te same – dłużyzny, sztuczne dialogi i tani dydaktyzm, niemal nie do zniesienia. Cała paleta postaci, zarówno tych pierwszo- jak i drugoplanowych została nakreślona grubą kreską charakterologiczną na zasadzie prostych ideowych przeciwstawień. Niemal każdy Niemiec jest zły, butny i cyniczny, a na drugim biegunie odnajdziemy niemal wyłącznie nieskazitelnych Polaków, gorących i honorowych – „wypolerowanych jak kryształ” – patriotów. Wszystkie postawy i wybory są łatwe do przewidzenia. Wszędzie dobro walczy ze złem, jest to widoczne nawet w kreacji dwóch antagonistów: Kroguleckiego i von Wedowa. Ten pierwszy jest silnym, wysokim brunetem, Niemiec – ma jasne włosy, „jakby dopiero co je utlenił”. Na to nakłada się jednowymiarowość portretów psychologicznych. Wyjątkiem od reguły jest zdaniem kolejnego krytyka prof. Schaps, intrygująca osobowość, potrafiąca budować napięcie, zmuszać do przemyśleń, cieniować nastrój. Ten gimnazjalny nauczyciel łaciny, choć wykpiwany przez uczniów, pozostawia na ich charakterach, w opinii Iskierko, niezatarty ślad, ujawnia przed widzem „wzniosłą duszę i zmarniałą postać”. Wszystko inne – pisała dalej – jest nudne, przybierające, chcąc nie chcąc, „postać szkolnej czytanki”, tyle, że długiej bo niemal trzygodzinnej:

Na jaką to jest obliczone wytrzymałość? Uczucie wyraźnego znużenia opanowuje człowieka dość szybko, bohaterowie nie intrygują, akcja się ślimaczy, gwałcąc

20 M. Malatyńska, *Republika nadziei*, „Echo Krakowa” 10 XI 1988, nr 219.

podstawowe zasady dramaturgii. Nie poprawią sytuacji dość liczne w tym filmie sekwencje widowiskowe: polowanie na lisa, czy bal noworoczny. Zwłaszcza, że służą one zazwyczaj jako aż nazbyt czytelny pretekst do wypowiedzenia kilku zdań sytuujących wydarzenia w czasie lub zapowiadających ich dalszy ciąg²¹.

Wbrew naturze kina *Republika nadziei* opierała się głównie na słowach, przypominała więc słuchowisko, tyle tylko, że opatrzone mniej lub bardziej udanymi zdjęciami, które i tak nie stanowiły integralnej całości. Iskierko konkludowała:

Któryż to już raz w polskim kinie niedostatki artystyczne nadają kaleki kształt szlachetnym treściom? Jak piękna i pełna znaczeń opowieść historyczna mogłaby powstać z tego materiału, gdyby formowano ją z intuicją i talentem objawionym wyraźnie w roli profesora Schatsa [pisownia w oryginale – przyp. autora]. Niestety stary łacinnik prof. Schats, przez trzy niemal godziny błąka się wśród papierowych postaci i pozbawionych nerwu dramatycznych zdarzeń²².

Nad filmem Kuźmińskiego i Radowicza pochyliły się również: „Sztandar Młodych”, „Słowo Polskie” i „Echo Krakowa”. Tym razem w krótkich notkach wspomniano jedynie o fabule filmu, zasadniczych jej wątkach, ekspozując role zagrane przez znanych aktorów, jak Leon Niemczyk, Jerzy Kamas, Czesław Wołłejko, Tomasz Zaliwski, Zdzisław Kozień czy Barbara Brylska. Anonimowy publicysta „Sztandaru Młodych” pokusił się jedynie o krótką ocenę:

Niestety banał fabuły, rozwodniony w serialu, w kinie bardzo razi. Właściwie jedyną postacią jest nauczyciel łaciny kreowany przez Michała Pawlickiego, próbuje też kimś być Jolanta Grusznic w roli Kornelii – reszta aktorów, a obsada jest imponująca, bezskutecznie zmagają się z ilustracyjnością. W sumie fabuła przeszkadza historii – a ta jest ciekawa, chwilami wręcz fascynująca, bo historia wyzwolenia dzielnic byłego zaboru pruskiego jest zupełnie inna niż historia Kongresówki i ciągle mało znana²³.

Wydaje się, że więcej zrozumienia dla filmu wykazała prasa poznańska i pomorska, choć i ona nie pozostała bezkrytyczna. Na łamach „Gazety

21 A. Iskierko, *Prof. Schats wśród papierowych sylwetek*, „Ekran” 20 X 1988, nr 42.

22 Tamże.

23 *Republika nadziei*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 213; *Republika nadziei*, „Echo Krakowa” 1988, nr 202; *Zaproszenie do kina. Republika nadziei*, „Słowo Polskie” 15–16 X 1988, nr 275.

Poznańskiej” Zdzisław Beryt, nie bez racji pisał, że filmy o historii Wielkopolski nie mają szczęścia, w Poznaniu i miastach regionu przyjmowane entuzjastycznie (np. serial *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* czy też *Wizja lokalna 1901* w reż. Filipa Bajona), w innych częściach kraju są albo niezrozumiałe, albo też przeniesiona na ekran historia niedostatecznie umiejętnie wyjaśniona. Niemniej Beryt także zauważył, że obraz Kuźmińskiego i Radowicza był nie tyle daleki od ideału, co nawet od poprawności artystycznej. Podobnie jak inni krytycy i recenzenci uważał, że ma on wszelkie znamiona twórczości odświeżonej, akademijnej i czytankowej. Bohaterowie są celowo ukształtowani według matrycy: antypatyczni i bezwzględni Prusacy (z wyjątkiem prof. Schapsa), *versus* „patriotyczna, promienista młodzież polska”. Finał jest również przewidywalny. Ginie główny bohater, ale zwycięża bohater zbiorowy – miasto zostaje wyzwolone spod pruskiego jarzma – Polacy odzyskują niepodległość. Sponiewierany zostaje ten zły – czyli Niemiec, zaborca, „bo przecież nie może być w takiej konwencji inaczej”. Brakuje więc zróżnicowania postaw i wyborów, niemal wszyscy mają z góry przypisane role, z których lepiej lub gorzej się wywiązują. Tyle tylko, że zdaniem publicysty „Gazety Poznańskiej” taki obraz przeszłości jest Polakom niepotrzebny, bo karykaturalnie zniekształca historię. Stąd postulował, aby film obejrzała młodsza młodzież – „To film dla nich” – konkludował²⁴. Również inny dziennikarz „Gazety Poznańskiej” nawiązując do *Republiki nadziei*, pisał wprost o „bezlitosnych mieliznach”, „rozwodnionej fabule” i imponującej obsadzie aktorskiej, czego już nie można było powiedzieć o samej grze uznanych i cenionych aktorów²⁵. Jedna z czytelniczek „Głosu Wielkopolskiego” w liście do redakcji żaliła się, że *Republika nadziei*, jest filmem mało popularnym, nie przez swoje niedostatki, ale tylko dlatego, że zawiodła jego promocja. Film wszedł na ekrany kin „po cichu i ukradkiem” – pisała. Apełowała zatem, aby „zgodnie z tradycją” do kin niemal z obowiązku udali się uczniowie szkół wielkopolskich. Ocenę artystyczną obrazu pozostawiła bez komentarza²⁶. Z kolei w „Gazecie Pomorskiej” w sposób stonowany zachęcano do obejrzenia filmu, ponieważ podejmuje temat przemilczany, oryginalny i interesujący, opisując krótko nie tyle sam film, jego fabułę, słabości,

24 Z. Beryt, *Nadzieja*, „Gazeta Poznańska” 14 X 1988, s. 11.

25 (w), *Republika nadziei*, „Gazeta Poznańska” 1989, nr 6.

26 E. Szukała, *Ścisłe tajne*, „Głos Wielkopolski” 21 IV 1989, nr 94.

nie skupiając się na grze aktorskiej (wyliczając jedynie obsadę głównych ról), a ogniskując uwagę na historycznych wydarzeniach, jakie rozegrały się w Ostrowie w listopadzie 1918 roku²⁷.

W sumie więc film Kuźmińskiego i Radowicza nie był ani wybitny, ani też szczególnie interesujący. Wydaje się, że oryginalny materiał został przez jego twórców zwyczajnie zmarnowany. I nie chodziło tylko o walory artystyczne *Republiki nadziei*, których deficyty wychwycić przecież mógł nawet przygodny widz. Nakręcony według klasycznego szablonu starego jak świat, pozbawiony dramaturgii, jednoznaczny w swoim przekazie, bez psychologicznego kolorytu głównych bohaterów ukazywał interesującą samą w sobie historię bez kontekstu, jakby rzeczywiście Ostrów był samotną wyspą, na której rozegrały się niespotykane dotąd wydarzenia dziejowe o przełomowym znaczeniu. A przecież tak nie było. Wydaje się jednak, że najpierw serial *Republika Ostrowska*, a następnie jego kinowa wersja – *Republika Nadziei* – spełniły inną, w istocie ważną rolę. Stały się bodaj najważniejszym nośnikami pamięci zbiorowej mieszkańców Ostrowa i regionu, w znacznym stopniu formującym jego współczesną tożsamość. To swoisty fenomen, jak wcale nie najlepszy wytwór kultury popularnej wygenerował niemal powszechne odczucie, że miasto stało się bardziej „własne”, zagnieżdżając wydarzenia sprzed ponad stu lat w mentalności jego mieszkańców. Miał tego świadomość także Kazimierz Radowicz, który jeszcze nie tak dawno w wywiadzie dla „Głosu Wielkopolskiego” mówił:

Opuszczając w 1956 roku Ostrów byłem przekonany, że wyjeżdżam z miasta, które nie ma ciekawej historii. A jednak okazało się, że ją ma, choć zupełnie zapomnianą. Taką, o której nam nikt nie mówił w domu i której nie uczono w szkole. Jakiś czas później, podczas obchodów 50-lecia gimnazjalnego klubu Venetia od najstarszych jego członków dowiedziałem się o zapomnianym epizodzie z tamtych pięknych, listopadowych dni 1918 roku. Sam uzyskawszy taką wiedzę, przypomniałem moim ziomkom dni chwały (...) Apelowaliśmy do ostrowian, aby nie dali sobie odebrać tej najpiękniejszej karty w historii miasta. Stałem się przeciwstawić tym, którzy mówili, że Republiki nie było. Za dużo było świadków i przekazów historycznych (...) Ostatecznie niedowiarkowie zostali

27 W kinie, „Gazeta Pomorska” 4 XI 1988, nr 256. Pomimo chłodnego przyjęcia *Republiki nadziei* przez krytyków, film otrzymał w 1986 r. nagrodę „Złotego Ekranu” (dla wyróżniających się aktorów i osobowości telewizyjnych). Por. „Film” 1986, nr 15, s. 2.

przegłosowani i dokładnie od 21 lat 10 listopada jest najważniejszą datą w miejskim kalendarzu²⁸.

Rewersem tego fenomenu jest jeszcze jeden, być może zaskakujący społeczny wskaźnik. *Republika Ostrowska* jest dzisiaj najbardziej rozpoznawalnym filmem poświęconym powstaniu wielkopolskiemu. W 2017 roku Paweł Łysiak i prof. Jan Fazlagić (Uniwersytet Ekonomiczny w Poznaniu, ekspert Narodowego Instytutu Samorządu Terytorialnego) przeprowadzili badania ankietowe na próbie stu respondentów (w sześciu przedziałach wiekowych). Ankietowanych zapytano o najbardziej rozpoznawalny film dotyczący powstania wielkopolskiego. Okazało się, że aż 44% badanych na pierwszym miejscu wskazało tak chłodno przyjętą przez krytyków filmowych *Republikę Ostrowską*, na „pudle” znalazły się jeszcze *Pogranicze w ogniu* (serial emitowany w telewizji w latach 1992–1993) i zupełnie nieudana *Hiszpanka* (film pełnometrażowy z 2014 r.). Tylko niespełna 20% uznało, że największy wpływ na kreowanie wizerunku powstania wielkopolskiego miały kolejno filmy fabularne (19%) i seriale (18%). Większy rezonans społeczny wywołały filmy dokumentalne (44%) i książki (43%)²⁹. Tak czy inaczej zarówno *Republika Ostrowska*, jak i *Republika nadziei* pomimo upływu ponad trzydziestu lat od ich premiery, prasowej krytyki, integrowały i integrują nadal mieszkańców regionu ostrowskiego, stając się nieustannie trwałym elementem pamięci zbiorowej – zespołu wyobrażeń na temat przeszłości własnej wspólnoty, selekcionowanych i przekształcanych zgodnie z przyjętymi regułami. I choć wspólna pamięć o jakimś mieście, składającym się z różnych grup, także losów jednostkowych i „przygodnych” (mieszkańców „tylko na chwilę”) w praktyce jest niemożliwa, to w przypadku Ostrowa obrazy filmowe Kuźmińskiego i Radowicza, ale także obserwowalne praktyki upamiętniania, poprzez masowy ich charakter, dają mieszkańcom nadzieję na istnienie zbiorowej miejskiej wspólnoty pamięci³⁰.

28 M. Weiss, *Kazimierz Radowicz – człowiek, który ocalił „Republikę Ostrowską”*, „Głos Wielkopolski” 6 XI 2014.

29 J. Fazlagić, *Rocznice narodowe – upamiętnianie września 1939 roku w samorządach*, „Opinie i Analizy” [Narodowy Instytut Samorządu Terytorialnego] 2019, nr 47, s. 3–4.

30 Szerzej na temat pamięci zbiorowej i związkach między pamięcią a przestrzenią miejską zob. np.: S. Bednarek, *Jeśli nie „miejsca pamięci”, to co? O badaniach pamięci*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 1 (63); D. Czubała, *Współczesne legendy miejskie*, Katowice 1993; H. Garfinkel, *Studia z etnometodologii*, Warszawa 2007; M. Halbwach, *Społeczne ramy*

Bibliografia

Źródła

Filmoteka

Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy (1979–1981), reż. Jerzy Sztwiertnia, scen. Andrzej Twerdochlib, Stefan Bratkowski [barwny, 13 odcinków].

Republika nadziei (1986), reż. Zbigniew Kuźmiński; scen. Kazimierz Radowicz, Zbigniew Kuźmiński [barwny, 4524 m, 165 min.].

Republika Ostrowska (1985), reż. Zbigniew Kuźmiński; scen. Kazimierz Radowicz, Zbigniew Kuźmiński [barwny, 6 odcinków].

Prasa

„Dziennik Berliński”

„Dziennik Ostrowski”

„Dziennik Polski”

„Dziennik Poznański”

„Echo Krakowa”

„Ekran”

„Fakty Ostrowskie”

„Film”

„Gazeta Ostrowska”

„Gazeta Pomorska”

„Gazeta Poznańska”

„Głos Ostrowski”

„Głos Wielkopolski”

pamięci, Warszawa 1969; S. Hoelscher, D.H. Alderman, *Memory and place: Geographies of a critical relationship*, „Social & Cultural Geography” 2004, vol. 5, no 3; B. Jałowiecki, *Pamięć miejsc*, [w:] *Nowa przestrzeń społeczna w badaniach socjologicznych*, red. Z. Rykiel, Rzeszów 2008; K. Kazimierska, *Ramy społeczne pamięci*, „Kultura i Społeczeństwo” 2007, nr 2 (51); B. Korzeniewski, *Upamiętnienie w przestrzeni miejskiej*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 4 (58); M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002; *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, red. A. Szpociński, Warszawa 2009; J. Nowak, *Społeczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, Kraków 2010; B. Szacka, *Czas przeszły: pamięć – mit*, Warszawa 2006; tejże, *Przebudowa ustrojowa i pamięć przeszłości*, [w:] *Współczesne społeczeństwo polskie. Dynamika zmian*, red. J. Wasilewski, Warszawa 2006; A. Szpociński, *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, Warszawa 2005.

„Kurier Ostrowski”

„Kurier Poznański”

„Nowy Kurier”

„Orędownik”

„Południowa Wielkopolska”

„Promień”

„Przewodnik Katolicki”

„Słowo Polskie”

„Sztandar Młodych”

„Wolność. Organ Związku Oficerów Rezerwy Ziemi Zachodnich RP”

Dokumenty publikowane

Eustachiewicz T., *Dziesięciolecie Gimnazjum Ostrowskiego w Niepodległej Polsce*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji Państw. Gimnazjum w Ostrowie Wlkp. za lata 1918/191 – 1928/1929*, Ostrów 1929.

Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum Męskiego w Ostrowie Wielkopolskim za rok szkolny 1918/19–1928/29, Ostrów 1929.

Wspomnienia, pamiętniki, relacje

Dobrowolski H., *Wspomnienia pośmiertne: Marian Friedberg*, „Archeion”, 1969, t. 52.

Jachowski J., *Wspomnienia poznańskiego księgarza i wydawcy*, Poznań 1960.

Kasprzak F., *Jeszcze raz – kto wyzwolił Ostrów*, „Południowa Wielkopolska” 1964, nr 2.

Kasprzak F., *Listopad 1918 roku w Ostrowie. Z moich wspomnień*, „Południowa Wielkopolska” 1963, nr 3.

Kasprzak F., *Ostrowiacy w boju 1918–1919*, „Gazeta Ostrowska” 1959, nr 6, 7, 8, 9, 10.

Kasprzak F., *Ostrowski listopad*, „Południowa Wielkopolska” 1964, nr 11.

Kasprzak F., *Ostrowskie ziomkostwo*, „Południowa Wielkopolska” 1964, nr 12.

Kasprzak F., *Z historii Ostrowa z przed lat 40 (rok 1918/1919)*, „Głos Ostrowski” 1958, nr 14, 1959, nr 1.

Kasprzak F., *Ze wspomnień emigranta*, [w:] *Szkice i fragmenty z powstania wielkopolskiego*, Poznań 1933.

- Kostrzewa A., *Pierwsze kadry wojska polskiego w Ostrowie. Ze wspomnień uczestnika pamiętnych dni listopadowych w roku 1918*, „Dziennik Ostrowski” 13 XI 1934.
- L.S. [L. Sokołowski], *Przed 15 laty w Ostrowie*, „Orędownik Ostrowski” 10 XI 1933; 15 XII 1933; 19 XII 1933; 22 XII 1933; 27 XII 1933.
- Lange J., *Organizacja Straży Ludowej i jej udział w Powstaniu Wielkopolskim*, [w:] *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919. Wybór źródeł*, oprac. A. Czubiński, B. Polak, Poznań 1983.
- Lewandowski M., *Fragment wspomnień z powstania wielkopolskiego w Ostrowie Wielkopolskim*, „Promień” 1935, nr 4; 1936, nr 5; 1936, nr 6.
- Mowa dra Aleksandra Dubiskiego wygłoszona w Sali Teatru Miejskiego na Akademii obchodu 20-lecia Powstania Wielkopolskiego w Ostrowie dnia 1 stycznia 1939 roku*, „Orędownik Ostrowski” 25 I 1939, nr 11.
- Niesiołowski A., *Brzask wolności. Wspomnienia z pierwszego okresu dziejów pułku*, [w:] *Jednodniówka 70 pułku piechoty (12 p. sztr. Wlkp)*, Pleszew 1930.
- Niesiołowski A., *Garść wspomnień z wielkich dni*, „Nowy Kurier” 28 XII 1933, nr 297, 30 XII 1933, nr 299; 4 I 1934, nr 2; 9 I 1934, nr 5; 14 I 1934, nr 10.
- Niesiołowski A., *Garść wspomnień z wielkich dni. Cz. I–III*, „Promień”, Ostrów 1936, nr 5; 1937, nr 3; 1937, nr 7.
- Niesiołowski A., *Pierwszy sztandar Wielkopolski. Garść wspomnień I*, „Nowy Kurier” 11 XI 1928, nr 261.
- Niesiołowski A., *Pierwszy sztandar Wielkopolski. Garść wspomnień II*, „Nowy Kurier” 13 XI 1928, nr 262.
- Niesiołowski A., *Przed 19 laty w Ostrowie (z pamiętnika)*, „Orędownik Ostrowski” 19 XI 1937; 22 XI 1937; 24 XI 1937; 20 XII 1937.
- Podejma F., *Wspomnienia z konspiracyjnego TTZ*, „Promień” 1928, z. 8.
- Sokolnicka Z., *O pracy tajnej Towarzystwa Tomasza Zana pod jarzmem pruskim kilka wspomnień*, Warszawa 1921.
- Sokołowski L., *Przed 10 laty w Ostrowie*, „Orędownik Ostrowski” 9 XI 1928.
- Sokołowski L., *W piętnastolecie oswobodzenia Ostrowa*, „Orędownik Ostrowski” 29 XII 1933.
- Sokołowski L., *Wspomnienie w ósmą rocznicę powstania*, „Orędownik Ostrowski” 9 XI 1926.
- Szembek B., *Pamiętny Sylwester 1918 r.*, „Przewodnik Katolicki” 1973, nr 1.
- Wieliczka Z., *Od Proсны po Rawicz. Wspomnienia z powstania wielkopolskiego 1918–1919*, Poznań 1931.

Opracowania

- Bednarek S., *Jeśli nie „miejsca pamięci”, to co? O badaniach pamięci*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 1 (63).
- Beryt Z., *Nadzieja*, „Gazeta Poznańska” 14 X 1988.
- Cybulski W., *Republika nadziei*, „Dziennik Polski” 25 XI 1988, nr 275.
- Czubala D., *Współczesne legendy miejskie*, Katowice 1993.
- Czubiński A., Grot Z., Miśkiewicz B., *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919*, Warszawa–Poznań 1978.
- Dembki K., *Wielkopolska w początkach II Rzeczypospolitej – zagadnienia prawnoustrojowe*, Poznań 1972.
- Dworecki Z., *Polski Rady Ludowe w Wielkopolsce 1918–1919*, Poznań 1962.
- Dykcik Z., *Oswobodzenie Ostrowa*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2008, t. 3.
- Dykcik Z., *Republika Ostrowska. Przyczynek do historii powstania wielkopolskiego 1918–1919*, Ostrów Wielkopolski 1988 (kolejne wyd. 1992, 1995, 2003).
- English J., *Zarys historii wojennej 70-go pułku piechoty wielkopolskiej*, Warszawa 1929.
- Eustachiewicz T., *Zarys dziejów Gimnazjum w Ostrowie*, Ostrów 1927.
- Fazlagić J., *Rocznice narodowe – upamiętnianie września 1939 roku w samorządach*, „Opinie i Analizy” [Narodowy Instytut Samorządu Terytorialnego] 2019, nr 47.
- Gadomski B., *Republika Ostrowska. Pięć dni na planie serialu Zbigniewa Kuźmińskiego*, „Film” 1984, nr 20.
- Gadomski B., *Zwierciadło Młodych: 5 minut z... Andrzejem Szczytko*, „Express Ilustrowany” 29 III 1984.
- Garfinkel H., *Studia z etnometodologii*, Warszawa 2007.
- Grot Z., *Oświata i kultura w dobie powstania*, [w:] *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919*, red. Z. Grot, Poznań 1968.
- Gruchot T., *Mitomania po ostrowsku*, „Fakty Ostrowskie” 9 XI – 7 XII 2015, nr 36 (513).
- Halbwasch M., *Společne ramy pamięci*, Warszawa 1969.
- Hoelscher S., Alderman D.H., *Memory and place: Geographies of a critical relationship*, „Social & Cultural Geography” 2004, vol. 5, no 3.
- Idziorek M., *Śladami serialu „Republika Ostrowska”*, „Gazeta Poznańska” 11 VII 1986.

- Iskierko A., *Prof. Schats wśród papierowych sylwetek*, „Ekran” 20 X 1988, nr 42.
- Jałowicki B., *Pamięć miejsc*, [w:] *Nowa przestrzeń społeczna w badaniach socjologicznych*, red. Z. Rykiel, Rzeszów 2008.
- Jednodniówka na okoliczność dwudziestego jubileuszu Gimnazjalnego Klubu Sportowego „Venetia”*, red. J. Frąckowiak, Ostrów 1928.
- Jeżewski Z., *Skauci – harcerki – harcerze ziemi ostrowskiej w Powstaniu Wielkopolskim 1918–1919*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2019, t. 14.
- Kazimierska K., *Ramy społeczne pamięci*, „Kultura i Społeczeństwo” 2007, nr 2 (51).
- Kołodziejczyk A., *Gimnazjalne Koło Sportowe „Venetia”*, [w:] *100 lat Gimnazjum Męskiego w Ostrowie*, Ostrów 1946.
- Kopczyńska I., *Towarzystwo Tomasza Zana w Wielkopolsce 1920–1939*, niepublikowana rozprawa doktorska napisana w Instytucie Historii UAM, pod kierunkiem dr hab. prof. UAM Danuty Konieczki-Śliwińskiej, Poznań 2019, s. 183–200 (maszynopis w zbiorach Tomasza Sikorskiego).
- Korzeniewski B., *Upamiętnienie w przestrzeni miejskiej*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 4 (58).
- Kubiak S., Łozowski F., *Rady Robotniczo-Żołnierskie w Wielkopolsce 1918–1919*, Poznań 1959.
- Kula M., *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.
- Ławniczak A., *Rola Skalmierzyc i Szczypiorna w przygotowaniach zbrojnych oraz Powstaniu Wielkopolskim w południowej części Wielkiego Księstwa Poznańskiego (listopad 1918–luty 1919)*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2018, t. 12.
- Maciejewski K., *Republika bez proklamacji, czyli mit prowincji*, „Kurier Ostrowski” 3 XI 2018.
- Malatyńska M., *Republika nadziei*, „Echo Krakowa” 10 XI 1988, nr 219.
- MI [M. Idziorek], *W Ostrowie – o „Republice Ostrowskiej”*. *Wielkopolanie znów bohaterami serialu TVP*, „Gazeta Poznańska” 6 VI 1986.
- Mizera S., *Akademickie Koło Ostrowian w okresie 10-lecia istnienia*, „Jednodniówka AKO”, Ostrów 1937.
- Niełacny K., *Udział absolwentów i wychowanków Królewskiego Katolickiego Gimnazjum w Ostrowie w Powstaniu Wielkopolskim*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2018, t. 13.

- Nowak J., *Społeczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, Kraków 2010.
- Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, red. A. Szpociński, Warszawa 2009.
- Pietrzak A., *Przed laty w Ostrowie*, „Film” 30 X 1988, nr 44.
- Pietrzak J., *Feliks Kasprzak – nestor dziennikarstwa, działacz niepodległościowy i samorządowiec*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2018, t. 13.
- Pietrzak J., *Od wyzwolenia do wolności*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2018, t. 13.
- Pietrzak J., *Powstańczy Ostrów w powstańczej Wielkopolsce 1918–1919*, Ostrów Wielkopolski 2019.
- Radowicz K., *Noc sylwestrowa*, Ostrów Wielkopolski 1993.
- Radowicz K., *Republika Ostrowska*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2008, t. 3.
- Radowicz K., *Republika Ostrowska. Fragmenty scenariusza*, „Nurt” 1986, nr 1 (245).
- Republika nadziei*, „Echo Krakowa” 1988, nr 202.
- Republika nadziei*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 213.
- Sikorski T., *Z myślą o Wielkiej Polsce. Ruch narodowy w regionie ostrowskim w XIX i początkach XX wieku, cz. II*, „Gazeta Ostrowska” 9 XI 2002.
- Sikorski T., *Z myślą o Wielkiej Polsce. Ruch narodowy w regionie ostrowskim w XIX i początkach XX wieku, cz. I*, „Gazeta Ostrowska” 30 X 2002.
- Skrzypczak-Walkowiak B., *Dwa losy kobiece na tle filmowego ujęcia historii południowej Wielkopolski (Jerzy Antczak „Noce i dnie”, Zbigniew Kuźmiński „Republika nadziei”)*, „Rocznik Ostrowskiego Towarzystwa Naukowego. Kultura Lokalna” 2014, nr 7.
- Szacka B., *Czas przeszły: pamięć – mit*, Warszawa 2006.
- Szacka B., *Przebudowa ustrojowa i pamięć przeszłości*, [w:] *Współczesne społeczeństwo polskie. Dynamika zmian*, red. J. Wasilewski, Warszawa 2006.
- Szpociński A., *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, Warszawa 2005.
- Szukała E., *Ścisłe tajne*, „Głos Wielkopolski” 21 IV 1989, nr 94.
- Trzeciakowski L., *Wielkie Księstwo Poznańskie w ostatnich latach panowania pruskiego*, [w:] *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919*, Poznań 1968.

W kinie, „Gazeta Pomorska” 4 XI 1988, nr 256.

Wawrzyniak W., *Zarys historii powstania w południowej części Księstwa Poznańskiego*, „Wolność. Organ Związku Oficerów Rezerwy Ziemi Zachodnich RP” 1922, nr 4, 1922, nr 4, 1922, nr 5; 1922, nr 7.

Weiss M., *Kazimierz Radowicz – człowiek, który ocalił „Republikę Ostrowską”*, „Głos Wielkopolski” 6 XI 2014.

Wieliczka Z., *Wielkopolska a Prusy w dobie powstania 1918–1919*, Poznań 1932.

Wielkopolska Szkoła Edukacji Narodowej. Studia i wspomnienia z dziejów Gimnazjum Męskiego (obecnie I Liceum Ogólnokształcącego) w Ostrowie Wielkopolskim w 125-lecie jego założenia 1845–1970, red. W. Brodzki i inni, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

Wiertelak J., *Ostrów upomina się o swoje prawa w akcji zaczątkowej polskiego ruchu zbrojnego w Wielkopolsce*, „Dziennik Poznański” 30 I 1936.

Wierusz A., *Zarys historii tajnych kółek gimnazjalnych*, „Gazeta Ostrowska” 1931, nr 69–72.

Wierusz A., *Zarys historii tajnych kółek gimnazjalnych*, „Gazeta Ostrowska” 15 VI 1921; 17 VI 1921; 20 VI 1921; 22 VI 1921.

Wronka A., *Na 60-lecie ostrowskiej Venetii*, „Przewodnik Katolicki” 1968, nr 19. (w), *Republika nadziei*, „Gazeta Poznańska” 1989, nr 6.

Zaproszenie do kina. Republika nadziei, „Słowo Polskie” 15–16 X 1988, nr 275.

Ziemski L., *Harcerstwo na terenie szkolnictwa Ostrowa*, Ostrów 1930.

dr hab. prof. UŁ Natasza Korczarowska

Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych

Instytutu Kultury Współczesnej

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-3130-128X

Stan *zapaści*. Prowincja w polskich filmach fabularnych zrealizowanych po 1989 roku

Słowa kluczowe: prowincja, stereotyp, kino polskie, kultura biedy

Keywords: province, stereotype, Polish Cinema, poverty culture

Abstract

The article addresses the problem of representation of province in the contemporary, post-transformational Polish feature films. The author presents three fundamental strategies which Polish cinema uses to describe “provincial towns”: “cinema of moral concern” strategy, “*horrorization*” strategy and “idealization” strategy. The main thesis of the article is that province is perceived and depicted through the “central” colonial perspective. The problem of hybridity, fluidity and heterogeneity is interpreted through Sekuła’s and Szczepański’s concept of *miastowieś* and Jarzębski’s perspective of province as socio-economical rather than spatial category. According to the author invisibility and absence of small town (and its economic collapsing) in the public discourse, analysed by Szymaniak, is crucial for the ongoing discussion on the denial of “the provincial identity” of Polish (and in more general terms – Central European) society (Stasiuk).

Boże jaki miły wieczór
tyle wódki tyle piwa
a potem płatanina
w kulisach tego raj
między pluszową kotarą
a kuchnią za kratą
czułem jak wyzwalam się
od zbędnego nadmiaru energii
w którą wyposażyła mnie młodość
możliwe
że mógłbym użyć jej inaczej
np. napisać 4 reportaże
o perspektywach rozwoju małych miasteczek
ale
.....mam w dupie małe miasteczka
.....mam w dupie małe miasteczka
.....mam w dupie małe miasteczka

Andrzej Bursa, *Sobota*

W latach 2018–2020 reporter Marek Szymaniak odwiedził prawie trzydzieści prowincjonalnych polskich miast. W efekcie dziennikarskiego śledztwa powstała *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast*. W przedmowie do tej publikacji Szymaniak stwierdził, że prawie połowie z dwustu pięćdziesięciu pięciu średnich miast w Polsce grozi społeczno-ekonomiczna zapaść.

Mieszkają w nich miliony osób, lecz problemy, z którymi na co dzień się zmagają, rzadko dostrzegają ogólnopolskie media i najważniejsi politycy. (...) Te miasta zapaści (...) boleśnie odczuły transformację. Zamknięto wtedy duże fabryki (...). W efekcie w miastach zapaści bezrobocie było i nadal jest wyższe niż w reszcie kraju. (...) Do tego dochodzą problemy mieszkaniowe, zanieczyszczone powietrze, ograniczony dostęp do usług publicznych – ochrony zdrowia czy kultury, co tylko potęguje frustrację mieszkańców i skalę wyludnienia oraz tworzy kolejne problemy: radykalizację poglądów, rozrywanie więzi rodzinnych, samotność osób starszych¹.

1 M. Szymaniak, *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast*, Wołowiec 2021, s. 9–10.

Taka diagnoza idealnie wpisuje się w pole semantyczne pojęcia prowincja, które – na co zwracają uwagę językoznawcy – w słownikach traktowane jest jako negatywnie nacechowany synonim pojęcia regionu². Tak rozumiana „prowincja” wchodzi w opozycję nie tylko – co oczywiste – z centrum, stolicą, metropolią, ale w płaszczyźnie kulturowej i społecznej z tym, co nowoczesne, postępowe, modne, wielkomiejskie, światowe³. Stereotypowy obraz negatywnie waloryzowanej prowincji utrwała współczesna literatura. Za reprezentatywny przykład typowego prowincjonalnego polskiego miasteczka uznać można Wymazane z powieści Michała Witkowskiego: „Miasteczko Wymazane to trochę bloków i domów bliźniaków, szkoła, przychodnia. Nie jest to ani miasto, ani wieś. (...) Dość powiedzieć, że Wymazane to jakby kawałek blokowiska postawiony na bagnach i przylegający do lasu. W polu. W próżni. Jakby resztę miasta wymazano”⁴. Młodzi bezrobotni chcieliby stąd wyjechać, ale „jak włosy na sitku na dnie wanny, tak oni zatrzymali się właśnie na przystanku, który też jest odpływem Wymazanego, tyle że zapchanym”⁵. Wymazane to bowiem stan umysłu skoncentrowanego na jednym jedynym problemie: „skąd wziąć na piwo”⁶. Powieść Witkowskiego to przykład charakteryzującej współczesny dyskurs kulturowy ambiwalencji. Ludzie na prowincji są wprawdzie „zbici w sobie, szarzy i skarlali”, lecz jednocześnie „szerzy i szorstcy”, a przede wszystkim – „autentyczni”. Nikogo tu specjalnie nie dziwi, że w miejscowym Tesco grasuje romantyczny, zrodzony z odwiecznych polsko-litewskich bagien upiór, a Matka Boska objawia się mieszkańcom Wymazanego „w formie zacieku tłuszczu na tekturowej tacce od frytek”⁷. Z tej perspektywy „centrum” (Warszawa „zatłuszczona jak ryba

2 J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Prowincja w kręgu mitów inteligenckich*, [w:] *Prowincja. Świat. Europa. Polska*, Lublin 2007, s. 27. Ślady takiego myślenia autorki odnajdują także w literaturze, czego przykładem jest znamieny fragment z *Lapidarium IV* Ryszarda Kapuścińskiego: „Prowincjonalizm to zamknięcie się we własnym światku, w ciasnych opłotkach, w których lokalne miernoty urastają do miary mocarnych herosów, a drobne wypadki mają wagę zdarzeń dziejowych; natomiast regionalizm to otwarcie na szerszy świat (...). Słabość prowincjonalizmu w tym, że staje się on często przytułkiem dla frustratów, nieudanych, zjadanych ambicją beztalenci”. Tamże.

3 Tamże.

4 M. Witkowski, *Wymazane*, Kraków 2017, s. 23–24. Miasteczko z powieści Witkowskiego to modelowy przykład „miastawsi” (por. przypis 9).

5 Tamże, s. 29.

6 Tamże, s. 54.

7 Tamże, s. 64.

wędzona jedzona z burego papieru”⁸) może budzić jedynie nienawiść. Być może diagnozowany przez Konwickiego „kompleks polski” jest w istocie „kompleksem polskiej prowincji”, o której Kornel Filipowicz pisał:

O, moja słodka, dumna i drażliwa prowincjo! (...) Jesteś wrażliwa i czuła, ale pełna kompleksów, gdyż byłaś zawsze przedmiotem pośmiewiska. Jesteś mądra i chytra, kształcisz się, dużo czytasz, chłonisz radio i telewizję, ale podejrzewasz, że mogą być od ciebie chytrzejsi. Panicznie boisz się, aby nie zostać nabraną. Masz swoje upodobania, znasz się na polityce, na literaturze i sztuce. Ale niechętnie ujawniasz swoje gusty, gdyż nie zawsze pokrywają się one z opiniami obowiązującymi w stolicach. (...) Jakże ośmieszylałabyś się, gdyby się okazało, że to, co ci się podoba, jest złe!⁹

Prowincja w filmie

Sądząc po ilości zrealizowanych filmów (biorę pod uwagę wyłącznie pełnometrażowe filmy fabularne), polskie kino stara się wypełnić dostrzeżoną przez Szymaniaka lukę w publicznym (polityczno-medialnym raczej niż artystycznym) dyskursie. W artykule traktującym o filmowych obrazach prowincji spróbuję odpowiedzieć na dwa fundamentalne pytania: Jakie wyobrażenia „miast zapaści” pojawiły się po transformacji ustrojowej (rok 1989 traktuję jako wyraźną cezurę)? Czy poddany analizie materiał filmowy uprawnia nas do uogólniającego stwierdzenia, że także w kinie, mimo (pozornej) różnorodności ujęć, dominuje formuła katastroficzna (*zapaść*)? Posługując się metodą *case studies*, przeanalizuję obrazy prowincji w wybranych dziełach zrealizowanych po 1989 roku (interesuje mnie zwłaszcza kino najnowsze, uznaję bowiem, że filmy z lat 90. zostały już dość gruntownie w dyskursie filmoznawczym przebadane). Dzieła te wpisują się w obręb trzech zasadniczych strategii twórczych:

kina moralnego niepokoju (Domalewski, Kolski, Mularuk, Rodunda, Rosa, Smarzewski, Stuhr, Szumowska, Wrona),
horroryzacji (Kuczeriszka, Lewandowski, Palej),
idealizacji (Bromski, Jabłoński, Jakimowski).

8 Tamże, s. 210.

9 K. Filipowicz, *Moja kochana, dumna prowincja*, [w:] *Opowiadania*, Kraków 2017, s. 75–76.

Podstawowym kryterium wyboru konkretnych tekstów filmowych jest wyznacznik topograficzny. Tytułowa prowincja to przestrzeń pozametropolitalna i pozawielkomiejska. Materiał badawczy stanowią filmy, których akcja osadzona jest w realiach tak definiowanych polskich miast. Kryterium topograficzne, choć niezwykle funkcjonalne, nie rozwiązuje wszystkich trudności związanych z selekcją filmowego materiału. W dynamicznie zmieniającej się posttransformacyjnej rzeczywistości, granice pomiędzy przestrzenią wiejską i miejską dość szybko uległy zatarciu. Jak dowodzą współczesne badania socjologiczne:

Dominacja miejskiego modelu kultury i wielkiego miasta jako generatora kulturowych tendencji znalazła w ciągu ostatniego dwudziestolecia odzwierciedlenie w przestrzeni wsi i małych miast. Doprowadziła też do powstania tworu, któremu nadaliśmy nazwę „miastowieś”. (...) Dzisiaj organizacja, kształt i sposób użytkowania przestrzeni publicznej wsi i miasteczek zbliżają się powoli do obrazu, z jakim stykamy się w miastach, ze wszystkimi niemal wadami i zaletami¹⁰.

Dystynktywną cechą prowincjonalnej przestrzeni jest jej późnonowoczesna płynność¹¹. Filmowe obrazy prowincji stanowią przekonujące świadectwo postępującej hybrydyzacji i homogenizacji (miastowieś) przestrzeni (i związanej z nią tożsamości) wsi i małych miasteczek. Refleksji analitycznej nieustannie towarzyszyć musi zatem świadomość¹², że „prowincjonalne polskie miasto” jest dzisiaj w pewnym sensie kategorią umowną. Na jeszcze inny aspekt, który współcześnie czyni kategorię prowincji tak problematyczną, zwracał uwagę Jerzy Jarzębski. Wedle badacza za symptomatyczny

10 E. Sekuła, M. Szczepański, *Między wioską a metropolią – dwie dekady polskiej prowincji*, [w:] *Peryferie i pogranicza. O potrzebie różnorodności*, red. B. Jałowicki, S. Kaprański, Warszawa 2011, s. 85–86.

11 Tamże, s. 100.

12 Wyrazem tej świadomości jest wypowiedź Andrzeja Stasiuka: „Wydaje się, że Polacy zrobili swego rodzaju kasację umysłu, kastrację tożsamości. Żyjemy w jakiejś pogardzie do wsi, w jej kompleksie. (...) Chodzi o tożsamość, nie o krajobraz wiejski. Nie ma już tamtej wsi. Jest asfalt. Trzydzieści kilometrów od Warszawy nie ma ani jednego zwierzęcia, ani jednej krowy. Kiedyś na wsi była bliskość zwierzęcości i ludzkości, zapachy, które się mieszały. Teraz trasa wiedzie przez środek wsi, a po lewej i po prawej stronie mamy posadzone i wystrzyżone tak zwane iglaki. A jeszcze niedawno kwitło tam życie, ryły świnię”. Zob. D. Niezgodna i in., *Dzikość lektury. Spotkanie z Andrzejem Stasiukiem*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018, s. 17.

uznać należy proces stopniowego tracenia (głównie na skutek ekspansji mediów elektronicznych¹³) przez prowincjonalność jej cech przestrzennych.

Miejsce prowincjonalności w sensie tradycyjnym, czyli przestrzennym, zajęła prowincjonalność rozumiana jako poznawcze ograniczenie wymuszone sytuacją społeczną i ekonomiczną albo nieunikniona anonimowość w przepelnionym świecie. (...) Miejsce zamieszkania przestało więc decydować o pozycji zajmowanej wobec kulturowego centrum¹⁴.

Strategia kina moralnego niepokoju

W polskim kinie posttransformacyjnym, w którym podejmowana jest problematyka prowincji, zwraca uwagę zdecydowana przewaga ilościowa filmów realizujących strategię określaną przeze mnie mianem strategii „kina moralnego niepokoju”. W odniesieniu do filmów wyprodukowanych w Polsce w drugiej połowie lat 70. Dobrochna Dabert pisała:

Większość filmów moralnego niepokoju rozgrywa się w przestrzeni małych miasteczek, do których nie dotarł jeszcze powiew wielkiego świata. (...) Kino to rozprawiało o nieprawidłowościach w systemie życia społecznego, degeneracji władzy i obywateli, korupcji, oportunistycznym. Zatem łatwiej było uzyskać zgodę cenzury, sugerując, iż cała ta degrengolada dzieje się na dalekiej prowincji. W ten sposób filmy nie uderzały wprost w centrum zarządzania systemem. Wydaje się jednak, że dla widzów czytelny był powód, dla którego twórcy dokonywali „przesunięcia” na ubocze miejsca akcji¹⁵.

Zdaniem badaczki w filmach nurtu moralnego niepokoju przygnębiający małomiasteczkowy krajobraz stał się symbolem pauperyzacji duchowej społeczeństwa. Dzieła w rodzaju *Dyrygenta* uświadamiały widzom coś bardzo ważnego – „to nasza cała kultura narażona została na prowincjonalizm, bytowanie na marginesie i nie z powodu położenia geograficznego, ale uruchomionych mechanizmów skarlenia”¹⁶. Mimo fundamentalnych

13 O tym procesie w sposób niezwykle wnikliwy pisze Bogusław Dziadzia. Zob. tenże, *Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji*, Gdańsk 2014.

14 J. Jarzębski, *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, Gdańsk 2019, s. 252–253.

15 D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003, s. 132–133.

16 Tamże, s. 134.

zmian ustrojowych i radykalnie odmiennej sytuacji komunikacyjnej (brak cenzury wymuszającej porozumiewanie się za pomocą mowy ezopowej i deszyfrowanych przez odbiorców figur metonimicznych), strategia *pars pro toto* stanowi nadal dominantę polskiego kina¹⁷ i związanej z nim refleksji badawczej. Za tekst symptomatyczny dla owej refleksji uznać można analizę filmu *Demon* (2015) Marcina Wróny, która ukazała się w numerze tematycznym „Kwartalnika Filmowego” poświęconym – co znaczące – kinu i tożsamości społecznej. Autor tekstu interpretuje *Demona* w kontekście „sprawy Jedwabnego”, a zatem „nie tylko jako przypadek konkretnej zbrodni w konkretnej miejscowości, ale też jako synekdochę [podkreśl. N.K.] złożoną z faktów historycznych oraz dyskusji związanych z współodpowiedzialnością Polaków za zbrodnie na Żydach”¹⁸. W takim ujęciu, rozegrana na obszarze niedookreślonym, w krajobrazie miejsko-wiejskim (w miejscu „zwolnionym” przez Żydów) opowieść Wróny ujawnia „zdegradowany charakter polskiej wspólnoty narodowej, która jawi się tutaj jako opętana przez dybuki złej pamięci, a jednocześnie nieświadoma własnego dziedzictwa kulturowego i szukająca dla siebie imaginarium”¹⁹.

Filmem, który do dziś pozostaje niedoścignionym wzorcem realizacji strategii *pars pro toto* jest *Wesele* (2004) Wojciecha Smarzowskiego. Zdaniem Barbary Gizy rolę Chochola pełni tu obiektyw kamery punktujący z karykaturalną wyrazistością cechy współczesnych (prowincjonalnych) Polaków²⁰. Autor współczesnego *Wesela* połączył postawę Wyspiańskiego z postawą Wajdy i „powiedział, że polskość jest obecnie kategorią, która

17 Skrajnym przykładem metonimizacji prowincji jest *Duże zwierzę* (2000) Jerzego Stuhra. Utrzymana w stylistyce późnego Kieślowskiego (w tym okresie Stuhra uznawano za spadkobiercę wypracowanej przez Kieślowskiego formuły „kina metafizycznego” a podstawą filmu był scenariusz reżysera *Podwójnego życia Weroniki*) i osadzona w specyficznym bezczasie opowieść dotykała kwestii polskiej mentalności ufundowanej na ksenofobii. Film Stuhra stanowi dobre podsumowanie reprezentacji prowincji w kinie polskim lat 90.

18 W. Mrozek, *Rozliczenie bez katharsis. „Demon” Marcina Wróny a reprezentacje zbrodni w Jedwabnem*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 23. Dyskursem o współodpowiedzialności Polaków za zbrodnie na Żydach przeprowadzonym w konwencji melodramatu, którego akcja rozgrywa się w realiach małomiasteczkowych jest *Daleko od okna* (2000) Jana Jakuba Kolskiego.

19 Tamże, s. 30.

20 B. Giza, *Wyspiański – Wajda – Smarzowski. Sto lat Wesela*, [w:] *Kino polskie po 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 111.

egzystuje wyłącznie na zasadzie obrazka z kalejdoskopu naszej zadziwiającej wzniosłości i prymitywizmem mentalności”²¹.

W przywołanej wcześniej powieści Witkowskiego pada znamienna kwestia: „Dlaczego my jesteśmy brzydki i naznaczeni prowincją, a ty nie? Nie pasujesz do nas – szeptały postacie ze zdjęć. Nie jesteś nasz”²². Prowincjonalna mentalność to mentalność naznaczona lękiem przed obcością. W *Wymazanym* jej nośnikiem jest żona burmistrza, która reprezentuje „całe hałdy wartości chrześcijańskich, katolickich, wręcz polskich, nienawiść do Żydów, pedałów, lesb i trans, kółko różańcowe, zakaz aborcji, po prostu była niekończącym się źródłem wartości”²³. W rok po premierze książki Witkowskiego na ekrany polskich kin wszedł film Małgorzaty Szumowskiej *Twarz* (2017), który określić można mianem ćwiczenia z polskiej ksenofobii. Szumowska posłużyła się sprawdzoną już w poprzednich dziełach strategią uniwersalizacji. W rozmowie z Agnieszką Wiśniewską reżyserka wypowiedziała się na temat recepcji swoich filmów: „W Polsce na pewno będzie powiedziane, że znowu Polacy zostali źle pokazani, skrzywdzeni. Nie boję się tego. Kino wymaga metafory, uogólnienia”²⁴. O uniwersalizującym charakterze *Twarzy* świadczy już sekwencja otwierająca – spełniająca rolę wyraźnie wyodrębnionego w strukturze filmowego opowiadania prologu. Prolog to utrzymany w poetyce surrealistycznej pozadiegetyczny komentarz na temat prowincjonalnej (czytaj: polskiej) mentalności. Początek sekwencji to seria onirycznych, statycznych ujęć tłumu pogrążonego w lunatycznym odrętwieniu. Tłum ożywia się w momencie otwarcia drzwi supermarketu, który wabi klientów nocną ofertą pod hasłem „Świąteczna promocja dla golasów”. Szturmujący sklep ludzie ochoczo pozbywają się ubrań, by stoczyć bezwzględna walkę o przecenione telewizory. Gdyby z jakiegoś powodu do widza nie trafił przekaz autorki *Twarzy*, kamera wyłowi jeszcze z kłębowiska ciał okazały tyłek przystrojony majtkami z napisem „Polska”. Szumowska skrupulatnie odnotowuje wszystkie stereotypowe cechy prowincjonalnej obyczajowości. W filmie znalazła się nawet obowiązkowa scena wizyty narzeczonych u fotografa, gdyż – jak pisał Witkowski – „prowincja, prowincja, nigdzie tak nie wychodzi na wierzch jak w gablotkach ze zdjęciami! Wesela,

21 Tamże, s. 109.

22 M. Witkowski, *Wymazane...*, s. 28.

23 Tamże, s. 177.

24 A. Wiśniewska, *Szumowska. Kino to szkoła przetrwania*, Warszawa 2012, s. 144.

przysięgi, fotografie na tle papierowej laguny i papierowych palm²⁵. Gdyby potraktować *Twarz* jako oskarżenie rodzimej prowincji, winą za ksenofobię należałoby obarczyć Kościół (karykaturalna postać księdza-zboczeńca i groteskowa scena egzorcyzmów). Nad okolicą góruje największa na świecie figura Chrystusa – Króla Polski (wzorowana na Chrystusie świebodzińskim, choć w kontekście przesłania filmu bliższa słomianemu „chochołowi” z *Misia* Stanisława Barei). Ale w miasteczku Chrystusów jest dwóch. Ten drugi to Jacek²⁶ (przezwiseko „Jezus” zawdzięcza charakterystycznym długim włosom) – główny bohater filmowej przypowieści Szumowskiej. W tej przypowieści Jacek „zmartwychwstaje”, gdyż – jak tłumaczy mu ksiądz – Chrystus daje mu drugie życie, bo ma coś ważnego do zrobienia. Jacek należy do opisaną przez Zygmunta Baumana kategorii „bytów niedecydowalnych”. To obcy-swoj podważający swym istnieniem „możliwość sensownej mapy świata i adekwatnej w świecie orientacji”²⁷. Obcość zyskuje u Szumowskiej konkretny cielesny wymiar. Deformacja cielesna staje się „piętnem” – kulturowym i społecznym konstruktem odnoszącym się do różnicy opartej na pewnych wyróżniających cechach lub znakach rozpoznawczych oraz na negatywnej ocenie tych znaków²⁸. Ciało obcego to obszar walki „oświeconych” (transplantolodzy z „centrum”) z „ciemnogrodem” (mieszkańcy miastawsi). Napiętnowany bohater jest dla społecznego ładu tym groźniejszy,

25 M. Witkowski, *Wymazane...*, s. 173.

26 Pierwowzorem postaci Jacka był Grzegorz Galasiński – pierwszy Polak, u którego dokonano przeszczepu twarzy. Szumowska – podobnie jak Pasikowski w *Pokłosiu* (2012) – w niezwykłe swobodny sposób potraktowała warstwę faktograficzną i radykalnie zmieniła losy autentycznych postaci.

27 Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995, s. 81. Do tej kategorii należy także Daniel z nagrodzonego Złotymi Lwami filmu Łukasza Rondudy, *Wszystkie nasze strachy* (2021). Film stanowi zapis konfrontacji ufundowanej na naukach Kościoła prowincjonalnej mentalności ksenofobicznej z problematyczną tożsamością „odmieńca” – tym razem w wariacie geja katolika. W przeciwieństwie do bohatera *Twarzy*, Daniel podejmuje w rodzinnej wsi walkę w imieniu wykluczonych, bo „tutaj, w Kurówku, Chrystus ma twarz Jagody (młodziutkiej lesbijki, która popełniła samobójstwo), osoby najbardziej zaszczytnej, poniewieranej”. Inaczej niż w filmie Szumowskiej krytyka ma w filmie Rondudy wyraźny polityczny adres (Daniel, niosący ulicami Warszawy krzyż z drzewa samobójczyni, mija transformator z wymalowanym farbą napisem PIS). *Wszystkie nasze strachy* realizuje strategię *pars pro toto*, o czym świadczyć może kwestia: „On [zrobiony przez Daniela krzyż] mówi o tym, co dzieje się wszędzie, nie tylko tutaj. W całej Polsce zabijają się te dzieciaki. Geje, lesbijki... Codziennie ktoś ich poniża, hejtuje, bije”.

28 M. Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, Gdańsk 2020, s. 201.

im bardziej wymyka się tradycyjnie przypisanej mu roli ofiary. Początkowo mieszkańcy miasteczka skłonni są nawet składać w kościele datki na jego rehabilitację, ale gdy Janek przyjmuje lukratywny kontrakt reklamowy i coraz częściej opuszcza niedzielne msze, traci resztki ludzkiej sympatii i... prawo do renty (lokalna komisja uznaje go za zdolnego do pracy). Jacek, którego oszpecona w wyniku tragicznego wypadku twarz staje się elementem stygmatyzującym (znakiem Girardowskiej selekcji ofiarniczej lub Goffmanowskim „piętnem”), obnaża wszystkie cechy ksenofobicznej mentalności maskowanej miłością bliźniego (przy wigilijnym stole z obowiązkowym talerzem dla „zbląkanego wędrowca” padają niewybredne żarty na temat Rumunów, a toasty spełnia się „za eutanazję”). Na prawdziwą, opartą na tolerancji i szacunku dla inności, miłość nie ma tu jednak miejsca. W finale Janek – zgodnie z podstawową strategią radzenia sobie z obcością – zostaje zmuszony do odejścia²⁹. Fabularny schemat filmu mógłby stanowić modelową realizację założeń, na których opiera się Keyserowska teoria groteski. Ale tak się nie dzieje. Rzeczywistość, która otacza bohatera nie jest światem, który nagle stał się obcy – ksenofobiczny i wrogi. Ten świat był taki od początku. Wypadek nie powoduje radykalnej zmiany w relacjach społecznych. Już w pierwszych scenach filmu Jacek jest szykanowany z powodu długich włosów i obrzucany (podczas rodzinnej wigilii!) obelgami z powodu inności (o której świadczy jego chęć wyjazdu do Anglii, bo przecież „Miejsce Polaka jest w Polsce”³⁰). Co więcej, w filmie dokonuje się znaczące odwrócenie ról. Na początku Jacek ujawnił się jako ksenofob wszczynający bójkę z Romami,

29 Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna...*, s. 97.

30 Wokół tego hasła koncentruje się akcja filmu *Cicha noc* (2017) Piotra Domalewskiego. Film mógłby stanowić ogniwo cyklu *Święta polskie* realizowanego przez Telewizję Polską w latach 2000–2007. Wydarzenia rozgrywają się w trakcie wigilijnej wieczery, na której gromadzi się cała rodzina głównego bohatera – Adama. W filmie podjęto problematykę związaną z emigracją zarobkową mieszkańców Polski B i jej – w wielu wypadkach dramatycznymi – skutkami. W *Cichej nocy* nośnikiem „kompleksu polskiego prowincjusza” jest ojciec Adama. Podczas bolesnej konfrontacji z synem wypowiada znamienne kwestie: „Wiesz, dlaczego się bałem tak tej zagranicy? Bo jak tam jechałem, to myślałem, że właśnie tam..., że tam zagranicą będę się mógł czuć człowiekiem, a nie tym... Polakiem. Ale po latach dotarło do mnie, że właśnie tam... jestem najbardziej Polakiem. A tylko tutaj, w Polsce, mogę być człowiekiem. Bo to jest ten kraj, żebyśmy mogli się tutaj czuć ludźmi”. Doświadczenie emigracyjne ma charakter transpokoleniowy, gdyż – jak dosadnie stwierdza ojciec – dla takich ludzi „czasy zawsze są ch...”. W finale Adam opuszcza rodzinną wieś i wraca do Holandii.

którzy posługują się niezrozumiałym dla niego językiem. Po wypadku, to jego bełkotliwej mowy nie rozumieją mieszkańcy miasteczka. W ten sposób Szumowska tematyzuje problem „języka podporządkowanych” postawiony przez Gayatri Spivak. Film jest radykalną krytyką prowincjonalnej (polskiej) mentalności. Nie ma w nim miejsca na obecną w powieści Witkowskiego ambiwalencję. Taka strategia twórcza znalazła odzwierciedlenie w warstwie formalnej filmu. Szumowska często posługuje się deformacją obrazu uzyskiwaną za pomocą obiektywu typu Tilt-Shift. W efekcie jedynie centralna część kadru jest wyostrzona, zaś jego marginesy (obszary niedookreślenia) ulegają zatarciu aż do granic czytelności. *Twarz* to w pewnym sensie myślowa kontynuacja filmu Smarzowskiego. Wesela wprawdzie u Szumowskiej nie ma, ale jego funkcję pełni pogrzeb seniora rodu, podczas którego dochodzi do bratobójczej wojny o schedę (zapisany przez dziadka skrawek pola). Obraz prowincji (Polski) wyłaniający się z tych dwóch znaczących dla naszej kultury³¹ tekstów jest identyczny.

W symptomatycznej dla posttransformacyjnego dyskursu krytycznego książce *Młode wilki polskiego kina* Małgorzata Radkiewicz za najbardziej znaczące zjawisko dla rodzimej kinematografii uznała komercjalizację i amerykanizację.

Po 1989 roku Polacy stali się uczestnikami globalnej kultury masowej, podporządkowanej „wszechogarniającej, (...) esencjonalnie amerykańskiej koncepcji świata”. Podatność na amerykanizację – zarówno twórców, jak i odbiorców – wynikała z niesłabnącej wiary w mit Ameryki oraz jego użyteczności i atrakcyjności. Reżyserzy ulegli złudzeniu, iż wystarczy zaadaptować na polski grunt schematy i konwencje z „fabryki snów”, aby odnieść sukces³².

Tytuł książki Radkiewicz nawiązuje bezpośrednio do filmu „pokoleniowego”, za który wielu badaczy uznało debiut reżyserski Jarosława Żamojdy. *Młode wilki* („trendy łowcy”³³) to maturzyści przeobrażający się w gang przebojowych i gotowych na wszystko ludzi okresu transformacji. Zdaniem

31 Szumowska otrzymała za *Twarz* nagrodę Srebrnego Niedźwiedzia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie.

32 M. Radkiewicz, „*Młode wilki*” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90*, Kraków 2006, s. 43.

33 Radkiewicz charakteryzuje bohaterów kina po 1989 roku (*Młode wilki*, *Billboard*, *Amok*) jako „trendy łowców”: „Pierwszy człon tego określenia oddaje ich kult dla markowych strojów, modnych dodatków i nowinek technicznych decydujących o prestiżu mężczyzny.

Radkiewicz film *Żamojdy* ukazywał typowy dla rzeczywistości posttransformacyjnej wzrost społecznych frustracji spowodowany rozczarowaniem konsumpcyjnym rajem i zawiedzionymi oczekiwaniami. Odzwierciedlał także dokonującą się pod wpływem globalizacji i „westernizacji” zmianę stylu życia oraz modeli zachowań. W nowej Polsce rolę autorytetu zaczął spełniać rynek kolorowych magazynów, reklam i atrakcyjnych wystaw sklepowych. Dla młodych ludzi pożądanym wzorcem osobowym stał się „typ specjalisty od brudnych interesów” a symbolicznymi wyznacznikami statusu – przedmioty materialne: samochody i ubrania³⁴.

Wypracowany przez reżyserów debiutujących na początku lat 90. schemat fabularny powielił w 2012 roku Piotr Mularuk. *Yuma* – podobnie jak dyptyk³⁵ *Żamojdy* – jest rodzajem opowieści inicjacyjnej, pokazującej, jak młodzi ludzie reagują na demokrację i urynkowanie, zachłystując się wolnością³⁶. Film w sposób dosłowny realizuje strategię westernizacji – zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej, *Yuma* wykorzystuje kody klasycznego amerykańskiego westernu³⁷ (liczne nawiązania do *15.10 do Yumy* obecne są w warstwie tekstualnej filmu³⁸). Akcja osadzona jest w małym prowincjonalnym miasteczku na polsko-niemieckiej granicy, które staje się westernowym pograniczem – obszarem walki rosyjskiej mafii (kontrolującej przemyt spirytusu i pracujące w lesie prostytutki) z miejscowymi przemytnikami (dokonującymi – za zgodą celników i burmistrza – „transferu dóbr deficytowych”). Westernowy charakter (w znaczeniu zdefiniowanym przez

Drugi odnosi się do powielania przez fabularne postacie tradycyjnych wzorców męskości – realizujących się w ekspansywnym, zdobywczym działaniu”. Tamże, s. 81.

34 Tamże, s. 74. Do tej samej co *Młode wilki* grupy filmów Radkiewicz zalicza *Gorący czwartek* (1993) Michała Rosy. Dla dziecięcych bohaterów Rosy (co ważne w kontekście *Yumy*) wyobrażenia o życiowym sukcesie i awansie społecznym sprowadzają się do marzeń o wyjeździe do konsumpcyjnego raj – Niemiec. Tamże.

35 Po fenomenalnym sukcesie *Młodych wilków* (1995) *Żamojda* zrealizował prequel – *Młode wilki ½* (1998). Tamże.

36 Tamże, s. 76–82.

37 Film Mularuka należy uznać za przykład gatunkowej hybrydyzacji. Elementy westernu łączą się z kodami gatunkowymi kina gangsterskiego.

38 W pokoju Zygi plakat z filmu Davesa wisi obok słynnego solidarnościowego plakatu z Johnem Wayne. Zyga ogląda kultowy western podczas ostatniego symbolicznego seansu w kinie. O jego fascynacji amerykańskim Dzikim Zachodem świadczy również to, że za pierwsze „zarobione” pieniądze kupuje w Niemczech kowbojskie buty (do których zakłada ukradzioną w supermarkecie dżinsową koszulę i skórzaną kurtkę).

Marię Janion) ma także manifestowany przez mieszkańców „lokalny patriotyzm” – okradanie niemieckich sklepów to „reparacje wojenne za zagrabione polskie dobra” (do których zaliczają się także złote zęby dziadka wyrwane w Auschwitz). Stosunek do ekonomicznie uprzywilejowanego zachodniego sąsiada zdradza głębioki resentyment połączony z kompleksem niższości³⁹. W Polsce odczuwalne są już zmiany związane z transformacją ustrojową (przez miasteczko przejeżdżają pociągi wypełnione żołnierzami z likwidowanych radzieckich jednostek), ale na prowincji – jak stwierdza lokalna bizneswoman⁴⁰ – „Wiatr historii z kibla wieje”. Groteskowym symbolem dokonujących się zmian jest targowisko o dumnej nazwie „Europa”, na którym miejscowi „przedsiębiorcy” handlują kradzionymi w Niemczech towarami. W *Yumie* – niejako na marginesie głównego wywodu – odnotowane zostały także narodziny fenomenu kulturowego, który do dziś kojarzony jest głównie z prowincją⁴¹. Chodzi oczywiście o disco polo, którego rodowód badacze wywodzą z tradycji wiejskich i małomiasteczkowych zabaw weselnych. Znacznymi zjawiska stawia nawet znak równości między disco polo a prowincjonalnymi miasteczkami: „To właśnie w małych miejscowościach, czyli w najmniej oczywistych warunkach, powstanie cała infrastruktura potrzebna dla discopolowego biznesu”⁴². Ta infrastruktura to przede wszystkim przerabiane na dyskoteki stodoły i popegeerowskie budynki. Na początku lat 90. w całej Polsce trwała dzika prywatyzacja. „Każdy robił własne biznesy, była wolna amerykanka, żadnych zasad. Ktoś wymyślił jakiś patent i na tym budował firmę, powstawały mniejsze i większe fortuny. To samo dotyczyło disco polo”⁴³. W tym okresie kluby i firmy fonograficzne należały głównie

39 Koledzy Zygi dokonują brutalnego samosądu (połączonego z goleniem głowy) na miejscowej dziewczynie, która „zeszmaciła się”, pracując dla Niemca.

40 Ciotka głównego bohatera mogłaby stanowić pierwowzór postaci Alexis z *Wymazanego*. Głównym źródłem utrzymania obu kobiet (i zatrudnianych przez nie mieszkańców) są nielegalne interesy (przemyt) i agencje towarzyskie, z których korzystają przedstawiciele lokalnych władz.

41 Temu zjawisku poświęcone są dwa filmy reprezentatywne dla strategii idealizacji: nostalgiczny *Kochaj i rób co chcesz* (1998) Roberta Glińskiego i postnostalgiczny *Disco polo* (2015) Macieja Bochniaka.

42 J. Sierakowska, *Nikt nie słucha. Reportaże o disco polo*, Poznań 2019, s. 137.

43 Tamże, s. 30.

do ludzi ze świata przestępczego⁴⁴. W filmie zarobione na przemyśle fundusze Zyga inwestuje w dyskotekę o egzotycznie (westernowo) brzmiącej nazwie „El Dorado”⁴⁵, w której tańczy się przy muzyce discopolowej. Na dyskotekę przychodzą tłumy, bo „po 1989 roku wchodząca w wolność Polska jak mało który kraj potrzebowała muzyki pozytywnej, dającej radość”⁴⁶.

Transformacja to nie tylko dotykający mieszkańców prowincji kryzys ekonomiczny, lecz przede wszystkim etyczny. Zgodnie z tradycją kina lat 70. *Yuma* stanowi ostrzeżenie przed moralnymi kosztami ulegania pokusie – w tym wypadku związanej z konsumpcyjną wolnością. W tym duchu utrzymane jest orędzie Jana Pawła II, który z „ekranu telewizora” mówi o poczuciu rozczarowania (nowym wspaniałym światem) i pustce, jaką pozostawiła po sobie (komunistyczna) ideologia. Na prowincji ta pustka zyskuje konkretny wymiar: materialny (powszechne bezrobocie i kryzys służby zdrowia⁴⁷) i kulturowy (zamknięcie nierentownego kina). O moralnej zapaści świadczy bluźniercza scena „komunii”, podczas której Zyga oferuje mieszkańcom ukryte w bagażniku towary: „Chodźcie i bierzcie z tego wszyscy”. W innej scenie ksiądz dokonuje poświęcenia luksusowych (jak na lokalne warunki) samochodów zakupionych za pieniądze z przemytu⁴⁸. *Yuma* to diagnoza sytuacji, w której znalazła się Polska w pierwszych latach transformacji. Prowincjonalne Brzegi to *pars pro toto* całego kraju. Świadczy o tym dobitnie sekwencja „jumania” w niemieckim markecie, której

44 W tym biznesie działał m.in. słynny „Pershing” – szef mafii pruszkowskiej. Nieoficjalnym hymnem polskich mafiosów stała się *Wolność* discopolowej grupy *Boys*. Właściciel załozonej w prowincjonalnym Piastowie wytwórni Blue Star opowiadał: „Ruch w interesie był taki, że jednego dnia w tej samej chwili miałem w poczekalni swojego gabinetu siedem ważnych osobistości. Burmistrza i proboszcza, którzy szukali zespołu na gminną i odpustową imprezę, poborcę ze skarbowki, komendanta z policji z prośbą o oprawę artystyczną akcji »Bezpieczne Miasto«, przedstawiciela gangu żoliborskiego pseudonim »Ksiądz«, który przyszedł po comiesięczny haracz, i »Masę« z »Kiełbasą« z mafii pruszkowskiej, którzy uznali, że wytwórnia jest na ich terenie, i przyszedli przejąć »opiekę« nad nią od owego »Księdza«. Wszyscy siedzieli tam sobie i gawędzili”. Tamże, s. 175–176.

45 Tego typu dyskotek powstawało w Polsce setki. Najsłynniejsza była „Panderoza” w Janowie.

46 J. Sierakowska, *Nikt nie słucha...*, s. 38.

47 Do Zygi zwraca się przedstawiciel miejscowego szpitala z prośbą o „zorganizowanie” urzędzenia do dializ.

48 O takiej pogańskiej ceremonii, która odbywa się w niedzielę przed kościołem w prowincjonalnej Dukli pisał Andrzej Stasiuk. Zob. A. Stasiuk, *Dukla*, Czarne 1997, s. 13–14.

w ścieżce dźwiękowej towarzyszy „pokoleniowy” utwór hip-hopowej grupy 52 Dębiec *To my Polacy*:

Głos kraju mataczy – to my Polacy
 Głos kraju bez pracy – to my Polacy (...)
 Lubi nas niewielu, większość nienawidzi
 Boją się wszyscy w szczególności Żydzi
 Polak cię okradnie, Polak cię dopadnie.

Tytułowa *Yuma* jest pojęciem wieloznacznym. Odnosi się do problemu westernizacji polskiego życia społecznego po roku 1989. W kontekście fabularnym w sposób bezpośredni odwołuje się do charakteryzującego okres transformacji procederu ekonomicznego (*yuma* to synonim kradzieży dokonywanych za zachodnią granicą⁴⁹). Ale może mieć również znaczenie symboliczne. *Yuma* to przecież więzienie. Takim więzieniem, o czym świadczy klamrowa kompozycja filmu, staje się dla Zygi prowincjonalne miasteczko, z którego nikt nie potrafi się wyrwać. W *Yumie*, tak jak w filmie *Żamojdy*, podczas finałowego rozwiązania poszczególnych wątków okazuje się, że polska tożsamość zbudowana na kompleksie niższości, a także na przemocy, agresji i sile jest konstruktem prowadzącym nie do samorealizacji, lecz do autodestrukcji⁵⁰.

Strategia horroryzacji

Zdaniem socjologów wykreowany w okresie PRL-u „mit »zakładu« utrzymującego całe miasteczko – dziś przeważnie senne i mało aktywne zarówno w sferze zawodowej, jak i kulturalnej – ma się całkiem dobrze”⁵¹. W filmach analizowanych w tym podrozdziale ów mit – aktywowany za pomocą „obcych” polskiemu kinu strategii gatunkowych⁵² – uległ horroryzacji. Marek

49 *Yuma (juma)* pochodzi od określenia pociągu PKP z Zielonej Góry do Berlina, który odjeżdżał o godz. 15:10.

50 M. Radkiewicz, „*Młode wilki*” polskiego kina..., s. 84. Przemiana, jakiej podlega Zyga grany przez Jakuba Gierszała, stanowi zapowiedź refleksji nad ewolucją zorganizowanej przestępczości w Polsce obecną w filmie *Najmro* (2021) Mateusza Rakowicza. W *Najmro* Gierszał zagrał brutalnego gangstera, typ reprezentatywny dla kina lat 90.

51 E. Sekuła, M. Szczepański, *Między wioską a metropolią...*, s. 96.

52 W podobnie „obcej” konwencji skandynawskiego thrilleru (w stylu adaptacji Stiega Larssona na czy Jo Nesbø) zrealizowany został *Jeziorak* (2014) Michała Orłowskiego. Prowincjonalny

Szymaniak podkreślał, że często pochopna i nielicząca się z tzw. kosztami ludzkimi likwidacja dużych fabryk była dla wielu prowincjonalnych miast „niczym amputacja ważnego narządu, bez którego trudno utrzymać się na nogach i mimo upływu lat wyjść na prostą”⁵³. Jedną z bohaterek reportażu Szymaniaka, mieszkanka Bielawy w województwie dolnośląskim, opowiada o dawnym zakładzie pracy, który dziś przypomina cmentarz:

Wszystko kręciło się wokół fabryki. Kominy zakładów dymiły, syreny wylały i wyznaczały rytm dnia. Hałas zakładu był tłem dla życia miasta. (...) Tego nie da się zapomnieć. To skończyło się razem z fabryką. Życie miasta skończyło się razem z fabryką. Z kominów było zapylenie, a z zakładów szum, ale kiedy ich zabrakło, to wszystko zamarło. (...) Ja w Boga wierzę, więc grobów się nie boję. Wystarczy, że przechodzę obok, nawet nie muszę wstępować, i już mam to wszystko przed oczami. Nie tylko te wyburzone hale albo te ruiny, co zostały i straszą, ale też przyzakładową przychodnię, żłobki, dom kultury⁵⁴.

W podobnie elegijnym tonie wypowiada się mieszkaniec Chełma, który dziesięć lat przepracował w nieistniejących już dzisiaj Chełmskich Zakładach Obuwia:

To [gigantyczna latarnia, jedyna pozostałość po zakładzie] smutny symbol tej fabryki, tego miejsca i tego, co stało się z naszym miastem. Dawniej dawała potężne światło. Kiedy to wszystko żyło, pracowało, kwitło, rozświetlała całą okolicę. Potem zgasła razem z „Obuwim”, jak i niemal cały chełmski przemysł. Odcięto od niej zakładowy prąd i do dziś stoi martwa⁵⁵.

„Kiedyś tu był wielki zakład...”. Tymi słowami zaczyna się opowieść, którą Mały – syn górnik z prowincjonalnego miasteczka na Śląsku⁵⁶ – zna na pamięć. Każdego dnia chłopiec, tuż po szkole, czeka na ojca pod bramą upadającej kopalni o symbolicznej nazwie KWK Wesola. I o tę właśnie baśniową

(fikcyjny) Ihawiec to miejsce ukrytych w lesie bimbrowni i zakamulowanych agencji towarzyskich z ukraińskimi prostytutkami. Okolicą rządzi lokalny biznesmen, do którego należą zakłady dające zatrudnienie mieszkańcom.

53 M. Szymaniak, *Zapaść...*, s. 10.

54 Tamże, s. 13–14.

55 Tamże, s. 55.

56 Śląsk – filmowy emblemat posttransformacyjnej biedy – pojawia się też na ekranie w wariancie „realizmu magicznego”. Wyidealizowaną wersję śląskiej „enklawy biedy” reprezentują *Sztuczki* (2007) Andrzeja Jakimowskiego.

opowieść („Kiedyś...” brzmi tu niemal jak „Za górami, za lasami...”) prosi ojca podczas wspólnych rytualnych powrotów do domu. Najwyraźniej pełni ona w życiu chłopca funkcję kompensacyjną. Podobnie jak wpojona mu przez ojca wiara w to, że „kiedyś ktoś kupi ten teren. I wtedy ludzie tu wrócą, bo będą mieli pracę”. Mały to bohater *Hieny* – debiutu fabularnego Grzegorza Lewandowskiego zrealizowanego w 2006 roku pod opieką reżyserską Krzysztofa Zanussiego. Utwór Lewandowskiego utrzymany jest w konwencji horroru, choć kwalifikacja gatunkowa filmu już od momentu premiery budziła pewne kontrowersje. Reprezentatywna pod tym względem okazała się opinia recenzenta „Polityki”. Janusz Wróblewski określił *Hienę* mianem thrillera, a w zasadzie osadzonego w scenerii wymarłych, opustoszałych śląskich kopalń „dramatu społeczno-psychologicznego, w którym napięcie budowane jest w oparciu o tajemniczy nastrój wokół rozbuchanej wyobraźni kilkunastoletniego chłopca” niedającego sobie rady z irracjonalnym strachem⁵⁷. Większą przenikliwością wykazał się recenzent „Rzeczpospolitej” podkreślając, że Lewandowski nie wykorzystał scenerii górniczego Śląska do rozebrania społecznego dramatu, lecz ze znanych elementów ułożył horror⁵⁸. W podobny sposób Maciej Maniewski na łamach „Kina” dowodził, że w *Hienie* Śląsk, z jego bezrobociem, biedą i społecznymi patologiami, stanowi jedynie punkt wyjścia dla historii zaskakującej, gdyż tej rzeczywistości oboję. Reżyser umieścił bowiem w śląskim pejzażu akcję horroru.

Rzeczywistość w filmie Lewandowskiego żyje, mówi niemal tyle samo, co wydarzenia, gra niemal na równi z ludźmi i okazuje się dla nich partnerem najbardziej wrogim i nieprzeniknionym. Znana, a przecież coraz bardziej obca. Atakuje, osacza, dławi. Staje się źródłem narastającego lęku, przed którym nie ma ucieczki. Lęku przed czymś nieuchwytnym, nieznanym i nienazwanym. Chwilami, kiedy granice między tym, co prawdziwe, a tym, co zrodzone w zatrutej lękiem wyobraźni, zaczynają się zacierać, nabiera niemal onirycznego charakteru – jak w koszmarnym dziecięcym śnie⁵⁹.

W *Hienie* klaustrofobiczna, fotografowana w sinoniebieskiej tonacji barwnej rzeczywistość, w której tkwią, jak w somnambulicznym transie, wszyscy bohaterowie, stanowi modelowy przykład psychogeografii opartej

57 J. Wróblewski, *Hiena*, „Polityka” 2007, nr 44, s. 66.

58 R. Świątek, *Szary Śląsk scenerią filmowego horroru*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 257, s. 31.

59 M. Maniewski, *Hiena*, „Kino” 2007, nr 11, s. 71.

na ścisłej relacji pomiędzy przestrzenią miasta a zachowaniem (i stanem psychicznym) jego mieszkańców⁶⁰. Filmowy horror Lewandowskiego to zapis umierania prowincjonalnego miasteczka i wegetujących w nim (nie-licznych) ludzi. Z tego powodu może zostać uznany za reprezentatywny przykład posttransformacyjnej narracji, w której pozytywnych

przejawów nowej rzeczywistości nie ma, negatywne zaś mówią o rozczarowaniu i zagubieniu, a przede wszystkim dowodzą, iż mimo upływu czasu, charakteryzując bohaterów, ciągle można mówić o występujących w niej śladach minionego dyskursu sytuującego takich ludzi jak oni na pozycjach subalterów⁶¹.

Moralnej degrengoladzie ulega tu nawet enigmatyczny przybysz z „centrum” (Warszawa) egzystujący na marginesie społeczności i żyjący z kradzieży cegieł z państwowego (czytaj: niczyjego) mienia. Przypadek Araka to reprezentatywny przykład „wrastania” w specyficzny klimat miejsca i przyswajania sobie jego tożsamości. Prowincja nie jest tu kategorią przestrzenną, czy – zgodnie z ustaleniami Jarzębskiego – społeczno-ekonomiczną, lecz duchową. Krajobraz mentalny miasteczka znajduje odzwierciedlenie w dialogu bohaterów:

- Widziałeś tu coś nienormalnego?
- Wszystko.
- Co, na przykład?
- Na co nie spojrzeć.

Miejska tkanka znajduje się w stanie postępującego rozkładu. Umieranie ma tu konkretny, *stricte* materialny wymiar. Na przykopalnianych terenach, wśród rozpadających się budynków, bujnie pleni się zieleń. Zarośnięte chwastami mokradła to „Martwe pole” – owiane złą sławą miejsce zabaw miejscowych dzieci. Niszczącej tu nie tylko budynki. W nie do końca wyjaśnionych okolicznościach umierają też mieszkańcy (pijaczek Arak, stary listonosz, chora na gruźlicę Bożenka), bo „słabym ludziom nikt nie pomaga. To ofiary”. Za każdą z tych śmierci, choć zapewne można by dla nich

60 M. Coverley, *Psychogeography*, Harpenden 2018, s. 18.

61 H. Gosk, „Wychować się w momencie historycznego przełomu to żadna przyjemność...”. *O postzależnościowych aspektach polskiej prozy ostatnich lat*, [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 105.

znaleźć racjonalne wytłumaczenie⁶², Mały obwinia Bryndzę, który – zgodnie z lokalną legendą – powrócił jako upiór i snuje się po okolicy w towarzystwie krwiożerczej hieny. Dominująca w filmie oniryczna poetyka to efekt zastosowania strategii subiektywizacji. Rzeczywistość filtrowana jest przez psychikę dziecka strauumatyzowanego po śmierci ojca, który zginął w tragicznym wypadku na kopalni (choć jego ciała nigdy nie odnaleziono, a w miasteczku plotkuje się o samobójstwie⁶³). Film rozpoczyna się od pozakadrowego monologu Małego – w ten sposób ustanowiona zostaje skrajnie spersonalizowana perspektywa oglądu zdarzeń. Ale to nie jedyny zabieg formalny służący subiektywizacji. W filmie uderza niemal całkowity brak osób dorosłych. Głównymi bohaterami są dzieci – Mały i jego szkolni koledzy. Pierwowzorami postaci wykreowanych przez Lewandowskiego mogli być bohaterowie opublikowanego na łamach „Polityki” reportażu Barbary Pietkiewicz *Piątka z Bozywerka*⁶⁴. Tytułowa „piątka” to dzieci ze śląskich enklaw biedy, które

idą na zarośnięte tory kolejowe, na łąki, nad jezioro, cmentarz albo na piaskarnię, gdzie można skoczyć z wiaduktu wprost w piaskowe zwalisko. Jeśli czegoś się boją – to policji. Nikt właściwie nie ma wglądu w to, co robią. Szkoła to dla nich forma przymusowego spędzania czasu. (...) Pewnie, że niektóre przychodzą głodne. Jedna trzecia dzieci w szkole ma obiady opłacone przez opiekę społeczną⁶⁵.

Dom, w którym wychowuje się Mały to modelowy przykład śląskiej „kultury biedy”:

Rodziny na Bozywerku są strasznie poplątane. Partnerzy i partnerki zmieniają się stosownie do okoliczności życiowych. (...) Mężczyźni dawno spawali. Wchodzą w inne związki, zostawiają dzieci. (...). Kobiety powoli równają się pićm z mężczyznami. (...) A jednak to one trzymają rodziny – ogarniają dom,

62 Enigmatyczny finał *Hieny* sugeruje, że za śmierć mieszkańców odpowiada „obcy” – Dzielnicowy.

63 Argumentem na korzyść tej wersji mogą być nietypowe reakcje emocjonalne ojca w trakcie ostatniej rozmowy z Małym.

64 Bozywerk to spolszczona nazwa górniczego osiedla z charakterystycznej czerwonej cegły wybudowanego przy kopalni należącej do Alberta Borsiga. Ulicą prowadzącą przez środek takiego osiedla codziennie wracają do domu uczniowie z *Hieny*.

65 B. Pietkiewicz, „Piątka z Bozywerka”, „Polityka” 2013, nr 50, s. 124.

wydeptują ścieżki do różnych socjali, wyciągają zasiłki, skąd tylko się da, ale i częściej niż mężczyźni podejmują pracę⁶⁶.

Matka Małego pracy jednak nie szuka. Po śmierci (odejściu?) męża całe dni spędza pogrążona w odrętwieniu. Stałym elementem śląskiego domu jest non stop grający telewizor. Ale matka nawet telewizji nie ogląda. Siedzi na kanapie i tępo wpatruje się w ścianę. Pieniądze na utrzymanie organizuje, sprzedając resztki lichego dobytku (na oczach Małego tragarze wynoszą z kuchni kredens) i utrzymując kontakty seksualne z przygodnymi partnerami. Nic dziwnego, że Mały z domu nieustannie ucieka i szuka autorytetu, który mógłby zastąpić mu ojca. W przejmującym, należącem do porządku Wyobrazonego finale, Mały spogląda ze szczytu zrujnowanego wieżowca na panoramę miasta-widma. Nagle w dawnych budynkach kopalni zapalają się światła, a w oddali słychać przytłumiony gwar setek ludzkich głosów. „Zakład żyje, tato. Zakład żyje” to ostatnie słowa padające z ekranu. *Hiena* nie jest jednak przykładem narracji progresywnej. Epilog nie daje nadziei na przepracowanie traumy powstałej po likwidacji kopalni i ucieczkę z „enklawy biedy”. Zdaniem Ilony Copik zastosowaną w filmie poetykę przestrzeni odnieść można do formy kontemplacji ruin industrialnych, którą Tim Edensor określił jako „nowoczesny gotyk”. „Ruiny są tu prefiguracją przewidywanej całkowitej degeneracji, stanowią rodzaj turpistycznej atrakcji, czyniącej przedmiotem opisu i doświadczenia estetycznego gnicie, rozkład, ciemność, a także obcowanie z tym, co niewypowiedziane, marginalizowane, represjonowane”⁶⁷.

Dlatego widzowi *Hieny* już od prologu, w którym na ekranie – przy wtórze dźwięków przypominających rzezanie nożem po szkło – pojawia się rzutowany na postindustrialny pejzaż tytuł filmu, towarzyszy nieustanne poczucie dyskomfortu.

Zlikwidowane fabryki, zamknięte zakłady to obiekty budujące przestrzenny wymiar tożsamości mieszkańców prowincjonalnych miasteczek. Dowodzą tego świadectwa zgromadzone w książce Szymaniaka. W latach powojennej świetności prudnicki Frotex zatrudniał trzy tysiące osób. Po transformacji fabryka podzieliła los innych polskich zakładów. Wiosną 1996 roku, w szczytowym okresie masowych zwolnień, doszło w Prudniku do

66 Tamże.

67 I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 143.

tragedii: samobójstwo popełnił wieloletni pracownik zakładu, a jego bliscy współpracownicy twierdzili, że powodem był strach przed utratą pracy. Ale dla mieszkańców Prudnika zakład był nie tylko miejscem zatrudnienia. W czasach świetności śląska fabryka była sercem miasta – potęgą i lokalną dumą.

Kobiety pędziły do domu, mężczyźni do baru. Ludzie byli zżyci ze sobą i z zakładem. Czuło się, że dzięki tej wspólnej pracy i Frotex, i miasto się rozwija. Powstawały nowe bloki, ulice, szkoły. Ludzie może zarabiali biednie, ale dużo dostawali od zakładu. I do lekarza mogli pójść, i na stołówkę, do kina albo na mecz siatkarski, a na urlop do domu wczasowego się podleczyć. Żyło się lepiej⁶⁸.

W tego typu narracjach – charakterystycznych nie tylko dla posttransformacyjnej prozy reportażowej, lecz także dla współczesnej powieści i kina – znalazło wyraz przywiązanie do porządku ukształtowanego w przeszłości, „który w wersji nieupublicznej nie radził sobie, co prawda, z rozmaitymi patologiami, lecz w oficjalnej – roztaczał wizję państwa opiekuńczego, równo dzielącego skąpe środki między obywateli”⁶⁹.

Frotex a może *Vortex*? Nie możemy być pewni, jakie dokładnie słowo wypowiedziała Mela dla określenia „miejsca, w którym dzieje się coś nie-normalnego”. Mela to ciężko upośledzona dziecięca bohaterka filmu *Czarny młyn* (2020) Mariusza Paleja. Utrzymany w horrorowej stylistyce film powstał na podstawie bestsellerowej powieści Marcina Szczygielskiego. Liczne wprowadzone zmiany⁷⁰ w stosunku do literackiego pierwowzoru powodują, że obraz Paleja należy uznać za bardzo swobodną adaptację wielokrotnie nagradzanej książki. W filmie sercem niewielkiego prowincjonalnego

68 M. Szymaniak, *Zapaść...*, s. 39.

69 H. Gosk, *Wychować się w momencie historycznego przełomu...*, s. 107.

70 W filmie nie pojawia się bardzo istotna dla rozwoju fabuły postać babki. W filmowej wersji ważną rolę pełni za to figura ojca. W książce ojciec głównego bohatera wyjeżdża w celach zarobkowych do Szwecji, a po jakimś czasie całkowicie zrywa kontakty z rodziną, pozostawiając ją bez środków do życia. W filmie ojciec ginie w prologu, próbując ratować współpracowników z pożaru w zakładzie. W efekcie przeżytego szoku matka chłopca przedwcześnie rodzi upośledzoną córkę. Książka kończy się zniknięciem Meli w zgliszczach Czarnego Młyna. To zakończenie, w połączeniu z historią, którą wymyśla Igo dla usprawiedliwienia braku kontaktu z ojcem, powoduje, że powieść potraktować można jako zapis dziecięcego radzenia sobie z traumą (odejściem rodzica i śmiercią siostry).

miasteczka, a raczej „miastawsi”⁷¹, są ZPZ Młyny. A właściwie to, co z nich po transformacji i pożarze (bardziej symbolicznym niż realnym) zostało. A jest tego niewiele. Jedyłą pozostałością po zakładzie jest górujący nad okolicą tytułowy Czarny Młyn – widmowe zgliszcza odsyłające do gatunkowego imaginarium klasycznego horroru⁷². Dzieciom nie wolno bawić się nawet w jego pobliżu, bo „Czarny Młyn to jest przeklęte miejsce”. Powieściowcy Iwo opisuje je tak:

Teraz to gruzowisko w nieprzyjemny sposób kojarzy mi się nie tyle z opuszczonymi, zdewastowanymi ruinami, ile z cmentarzem. (...) Spomiędzy okopconych smolistą sadzą, rozkruszonych kawałków muru wyciągają się w naszą stronę dra pieźnie zakrzywione kikuty zbrojeniowych prętów, a fragmenty zardzewiałych blach szczyrzą się niczym ostre jak brzytwa zęby. (...) I wtedy orientuję się, że oprócz klującego w uszy skrzypienia obracających się ramion Czarnego Młyna dobiega z niego jeszcze inny, dziwniejszy dźwięk: niepokojąco nierytmiczne, powolne, ciche dudnienie – niczym **bicie ogromnego chorego serca** [podkreślenie N.K.]⁷³.

Dominująca obecność postindustrialnych ruin w krajobrazie (także mentalnym) jest oznaką „momentu liminalnego”, w jakim znalazło się dane miejsce. Punkt ten symbolizuje stan zawieszenia pomiędzy porzuceniem jakiegoś obszaru a jego pograżeniem się w totalnej destrukcji. Z tego powodu wywołuje konotacje depresyjne i wzbudza skrajne emocje jako przestrzeń szoku, utraty, przestrzeń zaniedbania⁷⁴. Miasteczko z filmu *Paleja* to scharakteryzowana wcześniej enklawa biedy. Ludzie żyją tu z hodowli królików, zbierania złomu i innych dorywczych zajęć. Matka głównego bohaterera piecze ciasta, a gdy w niewyjaśnionych okolicznościach znika z domu

71 Z prowadzonej w pierwszej osobie powieściowej narracji dowiadujemy się, iż Iwo mieszka „w małej miejscowości Młyny, która leży między Poznaniem a Warszawą, w Polsce. Właściwie Młyny są po prostu wsią, ale nikt tak u nas nie mówi, bo nie uprawia się tu pól i nie hoduje zwierząt”. Zob. M. Szczygielski, *Czarny młyn*, Warszawa 2015, s. 11.

72 Podobną funkcję pełni opuszczona fabryka w rodzimej odmianie slashera – *Porze mroku* (2008) Grzegorza Kuczerzki. W filmie grupa studentów z „centrum”, udających się w poszukiwaniu egzotyki na dolnośląską prowincję, staje się ofiarą medycznych eksperymentów. *Pora mroku* to kolejny przykład westernizacji – próba zaadaptowania atrakcyjnej zachodniej formuły gatunkowej dla odświeżenia wyeksploatowanego tematu śląskiej biedy.

73 M. Szczygielski, *Czarny młyn*..., s. 54–55.

74 I. Copik, *Topografie i krajobrazy*..., s. 217.

piekarnik, zatrudnia się w odległej o kilkanaście kilometrów restauracji, bo może przywozić dzieciom to, czego nie kupią klienci. Iwo nie dostaje nawet drobnego kieszonkowego. W jedynym w okolicy sklepiku dostępne są tylko podstawowe produkty, gdyż właścicielka „boi się towaru więcej sprowadzić”. Miejscowe dzieci najchętniej spotykają się w mieszkaniu „bogacza” Maksa, który jako jedyny ma komputer (chłopak mieszka sam, rodzice pracują w Anglii). W miasteczku nie ma ludzi młodych. Najwyraźniej wszyscy już dawno stąd wyjechali, bo „Młyny to tylko biała, zamglona plama z boku, bez żadnego znaczenia. Miejsce, które się mija, jadąc skądś dokądś. Coś, co wypełnia nieważną przestrzeń”⁷⁵. Symboliczną reprezentacją owego „skądś dokądś” jest autostrada, przy której Iwo bezskutecznie próbuje sprzedawać zebrane w dzikim sadzie czereśnie. „Kiedyś żyło się lepiej” to fraza, która zapewne często powraca w rozmowach dawnych pracowników zakładu. Czarny Młyn to upiorny relikw PRL-owskiej przeszłości. Zgodnie z gatunkowym kodem horroru lokalny *locus horridus* sprawuje kontrolę nad umysłami mieszkańców. W końcowych partiach filmu wszyscy dorośli, pogrążeni w somnambulicznym transie i wsłuchani w „bicie ogromnego chorego serca”, ciągną do Czarnego Młyna, by podjąć przerwana przed laty pracę. Z odrętwienia ratują ich dzieci, dla których pamięć świetlanej przeszłości zakładu pozostaje jedynie mglistym wspomnieniem. Warunkiem wyrwania się z enklawy biedy jest zmiana mentalności w myśl zasady: socjalizm jest zły (Czarny Młyn), kapitalizm (prywatny biznes *vide* zakończenie) jest dobry. Ta zmiana wymaga odprawienia egzorcyzmów – w efekcie potężnej eksplozji budzące lęk pozostałości po zakładzie zamieniają się w stertę gruzu, a Czarny Młyn już na zawsze znika pod ziemią. Epilog filmu rozegrany został wedle porządku Wyobrażonego. I to właśnie baśniowa konwencja, zgodnie z którą Mela zostaje cudownie uzdrowiona, a matka za sprawą *deus ex machina* staje się właścicielką eleganckiej cukierni na ryku (w której zatrudnienie znajduje nawet złomiarz recydywista) czyni zakończenie filmu fantazmatycznym.

75 M. Szczygielski, *Czarny młyn*..., s. 118.

Strategia idealizacji

Przywoływany już Jerzy Jarzębski z wyjątkową przenikliwością konstatował:

Prowincjonalność, jak widać, nie jest już problemem usytuowania w geograficznej przestrzeni. Stała się **wartością sentymentalną** [podkreślenie N.K.], wzruszającą miłośników przeróżnych *Domów nad rozlewiskiem*, jest zresztą – patrząc z punktu widzenia producentów seriali – łatwiejsza do zainscenizowania niż prawdziwe życie w wielkim mieście. Prowincjonalność rzeczywista, niosąca z sobą realne problemy, usadowiła się gdzie indziej, równie dobrze w mieście, jak na wsi, nie jest ona bowiem kwestią geograficzną, ale społeczno-ekonomiczną (...) ⁷⁶.

Reprezentatywnym przykładem przedstawiania („promowania”) prowincji jako wartości sentymentalnej ⁷⁷ jest *Wino truskawkowe* (2007) Dariusza Jabłońskiego. Film powstał na kanwie tekstów Andrzeja Stasiuka zebranych w tomie *Opowieści galicyjskie*, reprezentującym w dorobku pisarza tzw. nurt prowincjonalno-beskidzki. Zdaniem badaczy twórczość Stasiuka wpisuje się w tendencję, którą określić można mianem „zwrotu plebejskiego”. Trend ten definiowany jest jako dostrzegalna w poszczególnych dyscyplinach rodzimej humanistyki, jak też w popularnych obiegach kultury, rewizja „ludowego” dziedzictwa, reinterpretacja jego związków z obecnym kształtem polskości, a także jako projekt odstereotypizowania obrazu prowincji ⁷⁸. Warto jednak odnotować, że Stasiuk aktywizuje tożsamościowy potencjał prowincji nie tylko w odniesieniu do Polski, lecz całej Europy Środkowej. Nie bez przyczyny akcja opowiadań ulokowana jest we wsi położonej na polsko-słowackim pograniczu, a mieszkańcy określają ów obszar mianem „tej Ukrainy” ⁷⁹. W *Opowieściach galicyjskich* ogniwem spajającym kompozycję i nadającym ciągłość treściową jest przede wszystkim obrany

76 J. Jarzębski, *Miasta, rzeczy, przestrzenie...*, s. 249–250. Opisany przez Jarzębskiego popkulturowy model prowincji jako wartości sentymentalnej realizuje Katarzyna Enerlich w powieściach z cyklu pod znaczącym tytułem *Prowincja pełna...* (czarów, szeptów, cudów, złudzeń, snów, marzeń i gwiazd).

77 W ten sentymentalizujący nurt doskonale wpisuje się realizowany w latach 1998–2009 filmowo-telewizyjny cykl Jacka Bromskiego *U Pana Boga...*

78 P. Ryś, „Z chamskiej wsi do pańskiego miasta. O plebejskim dziedzictwie we „Wschodzie” Andrzeja Stasiuka, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 238.

79 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Warszawa 1995, s. 5.

przez autora typ narracji⁸⁰. To właśnie figura narratora – innego nienależącego do świata, o którym opowiada – prowokuje, by uznać zbiór Stasiuka za przykład mikrohistorii w ujęciu zaproponowanym przez Roberta Darntona. Autor *Wielkiej masakry kotów* głosił tezę, która stała się credo mikrohistoryków – „Inni ludzie są inni. Nie myślą, jak my myślimy. I jeśli chcemy zrozumieć ich sposób myślenia, powinniśmy zacząć od kwestii uchwycenia inności”⁸¹. Takie założenie stanowi wyróżnik postawy twórczej Stasiuka:

Rzeczywistość przedstawiona w *Opowieściach galicyjskich* to świat przefiltrowany przez umysł i wrażliwość autora – przybysza zdziwionego odmiennością sposobu życia zastanych tu ludzi od znanego mu wcześniej modelu zachowań. Stasiuk wysłuchuje monologów tubylców, rzadko coś wtrąca. Irytuje go turysta pstrykający zdjęcia na miejscu rozebranej cerkwi. Sam dopiero się uczy, stawia pierwsze kroki w rozwiązywaniu zagadek tej ziemi, dlatego nie chce, by przeszkadzał mu w tej wędrówce jakiś inny „obcy”, chcący zbyt łatwo wnikać w tajemnice tego miejsca⁸².

Bliskie Stasiukowi, a typowe dla mikrohistoryków, fragmentaryzujące podejście („Nie będzie fabuły, nie będzie historii... wszystkie historie, wszystkie następstwa, wszystkie stare małżeństwa przyczyny ze skutkiem są jednakowo pozbawione znaczenia”⁸³) jest efektem procesów dekolonizacyjnych i związanego z nimi zainteresowania zwykłymi ludźmi. Mikrohistoryk dąży zatem, by – wzorem antropologa – ukazywać świat z perspektywy „tubylca”. Takie podejście rodzi jednak stałe napięcie pomiędzy głosem przedstawiciela „centrum” a głosem „podporządkowanego”. Na ten problem zwraca uwagę Emilia Kledzik: „Stasiuk zachowuje się jak literacki antropolog, który zakłada, że bez pomocy fachowca – reprezentanta centrum – prowincja nie potrafi sama siebie określić”⁸⁴. Stasiuk nie estetyzuje opisywanego świata. Ekspozuje ubóstwo, brzydotę, rozpad (stąd tak drobiazgowy opis

80 M. Nalepa, „Trzeba wciążyć gdzieś jechać, wyruszać, przemierzać...” *Andrzej Stasiuk i jego niekończąca się opowieść*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 28.

81 R. Darnton, *Wielka masakra kotów*, tłum. D. Guzowska, Warszawa 2012, s. 18.

82 A. Jamrozek-Sowa, *Powietrze pełne duchów*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 183.

83 A. Stasiuk, *Dukla...*, s. 5–6.

84 E. Kledzik, *Prowincjonalizowanie: twórczość Jurija Brężana, Wolfganga Hilbiga i Andrzeja Stasiuka w perspektywie postkolonialnej*, Poznań 2013, s. 209.

materialnej tkanki podlegającej erozji rzeczywistości, bo „wszystko co dostrzeżone musi być opowiedziane”⁸⁵). Bez ckliwego sentymentalizmu kreśli mikrobiografie ludzi zawieszonych na krawędzi biologicznego przetrwania. Bo popegeerowska wieś z *Opowieści galicyjskich* to „zakalec biedy”⁸⁶, w którym „dostatek zawsze będzie miał postać mniejszego bądź większego ubóstwa”⁸⁷. W tym świecie, „do którego nie dotarła żadna dobra nowina ani żaden nowy Paweł apostoł”⁸⁸, żyje się wyłącznie w czasie teraźniejszym, bo przeszłość jest czymś równie nieokreślonym jak przyszłość. Tu „męski” czas mierzy się wypłatą z lasu lub „bezrobocia” przepijaną w knajpie, a kobiety – dziewięciomiesięcznym cyklem urodzin⁸⁹. „Domy wypełnia wrzask dzieciarni. Nie są to jeszcze jęki głodu, ale nikt nie wie, co przyniesie przyszłość”⁹⁰. Ale i to nie do końca prawda. Dzieci Władka, zanim ten postawi we wsi kiosk – symbol posttransformacyjnego ekonomicznego sukcesu i „zwia-
stun nowej ogólnoswiatowej religii”⁹¹ – chodzą po sąsiadach z karteczką: „nie mamy na chleb, proszę pożyczyć pięćdziesiąt tysięcy”⁹². Kiosk i puste opakowania po zagranicznych towarach – miniatury Władkowej witryny⁹³ – służące za dekoracje w wiejskich domach to dowód, że ludzie zamieszkujący bieszczadzką prowincję są patologią przełomu politycznego, wegetującymi w kiczowatej syntezie nowego ustroju z lokalną biedą⁹⁴. U Stasiuka większość mieszkańców „nadal żyje i pracuje tak, jakby w 1989 r. nie zaszła żadna zmiana, a dawna epoka (...) jeszcze się nie skończyła. Żmudne zajęcie przy wyrębie lasu, nadludzki niemal wysiłek w nie włożony i *ciągle, wręcz nieświadome wykonywanie poszczególnych czynności (...)*”⁹⁵. Milena Rosiak porównała artystyczną formułę *Opowieści galicyjskich* do anachronicznej

85 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie...*, s. 21.

86 Tamże, s. 12.

87 Tamże, s. 13.

88 Tamże, s. 11.

89 Tamże, s. 10.

90 Tamże, s. 24.

91 Tamże, s. 16.

92 Tamże, s. 13.

93 Tamże, s. 16.

94 E. Kledzik, *Prowincjonalizowanie...*, s. 201.

95 J. Wolski, *Andrzej Stasiuk i Jurij Andruchowych – spotkanie w pół drogi między wschodem a zachodem Europy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 276–277.

formy dagerotypu. U Stasiuka „każdy element przestrzeni świadczy o schyłku świata PGR-ów – podkreślają to zniszczone, zardzewiałe przedmioty i achromatyczne obrazy. Nawet w przyrodzie przeważa czerni, szarość oraz biel. Pełno w niej błota, śniegu, świat pogrążony jest w ciemności”⁹⁶. Przyjęta przez Stasiuka strategia budziła sprzeciw. Przynajmniej wśród mieszkańców Galicji, których oburzył rzekomo fałszywy obraz ich krainy. Zarzuty dotyczyły nadmiernego eksponowania roli jednostek patologicznych w beskidzkiej społeczności i określania tubylców mianem „wytworów pegeerowskiej rzeczywistości”⁹⁷.

W filmowej adaptacji prozy Stasiuka ten obraz uległ daleko idącej transformacji⁹⁸. Przestrzeń utraciła wiejski charakter i nabrała cech hybrydycznego miastawsi. Filmowe Żłobiska to miasteczko malownicze i prawie zupełnie pozbawione znamion materialnego rozkładu. Prześwietlone słonecznym światłem kadry eksponują piękno dziewiczego krajobrazu. W filmie dominuje estetyka *picturesque*, z którą doskonale koresponduje etniczna muzyka Michała Lorenca⁹⁹. Etniczny charakter ma także sportretowana

96 M. Rosiak, *Literacko-fotograficzne obrazy ludzi w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 315.

97 A. Jamrozek-Sowa, *Powietrze pełne duchów...*, s. 185.

98 O zabiegach adaptacyjnych pisała szczegółowo m.in. Joanna Birek. Autorka nie brała jednak pod uwagę uwarunkowań produkcyjnych (film był koprodukcją polsko-słowacką), którymi podyktowane zostały dokonane przez Jabłońskiego i Stasiuka (figurującego w napisach czołowych jako współscenarzystę) zmiany (np. kluczowa dla fabuły filmu postać Lubicy). Zob. J. Birek, *Ekran świata. „Wino truskawkowe” Dariusza Jabłońskiego jako przykład adaptacji filmowej prozy Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018, s. 322–340. Paradoksalnie, wymagania słowackiego producenta przyczyniły się do uwydatnienia umownego charakteru pojęcia „graniczności”. Bohaterowie filmu mówią z wyraźnym słowackim akcentem (Lubica, żona Kościejnego), a odbiornik na komisariacie nadaje audycje z lepiej tu słyszalnej radiostacji w Bratysławie. Dodatkowo pojawiają się w filmie prawosławne krzyże, a Lewandowski z rozrzewnieniem wspomina zmarłą żonę Rusinkę, z którą ślub brał w cerkwi. W ten sposób zamieszkująca prowincję społeczność okazuje się przede wszystkim wspólnotą geograficzną, a nie narodową.

99 Przykładem estetyzacji skrajnej biedy popegeerowskiej wsi (która zdaniem recenzentów na ekranie wygląda jak Toskania) jest film *Zmruż oczy* (2002) Andrzeja Jakimowskiego. To rozegrana w statycznych, symetrycznie zakomponowanych kadrach opowieść o spotkaniu „centrum” (rodzice Małej, artyści) z „prowincją”. Funkcję mediatora pełni Jasiek – „inteligent” z miasta, który porzucił pracę nauczyciela i zatrudnił się na wsi jako stróż resztek PGR-owskiego mienia. Kontakt z miejscową „patologią” okazuje się dla Małej doskonałą

w filmie wspólnota. Mieszkańcy prowincji to mała społeczność powiązana ściśle z terytorium, które ma dla niej znaczenie nie tylko praktyczne, ale także symboliczno-magiczne. Kultura wspólnoty jest jednolita i tradycyjna, a jej członkom brak świadomości historycznej i samorefleksji¹⁰⁰. Oglądane z lotu ptaka Żłobiska przypominają turystyczną atrakcję¹⁰¹ – wyizolowaną ze świata i zakonserwowaną w mitycznym bezczasie (porządek temporalny wyznacza w filmie odwieczny rytm pór roku) wyspę-skansen¹⁰². Taka wizja prowincji zdaje się całkowicie sprzeczna z filozoficznym projektem Stasiuka, który

deklaratywnie stroni od konwencjonalnej (w domyśle: okcydentalnej) turystyki, opartej na założeniu, że dany obiekt (widok, budynek) dla potrzeb turystycznych zostaje odpowiednio wyeksponowany, opisany za pomocą tzw. oznacznika, każącego turyście uznać go za godny wzrokowego poznania i „odczytania” poprzez rozpoznanie w nim znaków pamięci zbiorowej¹⁰³.

W filmowej adaptacji *Opowieści galicyjskich* znakiem pamięci zbiorowej jest grobla utworzona ze zwalonych do rzeki macew z żydowskiego cmentarza. W wyidealizowanym, „turystycznym” filmowym świecie¹⁰⁴ nawet tułowe „wino truskawkowe” nie jest marnym substytutem niedostępnych zagranicznych trunków, lecz nektarem – eliksirem zapomnienia dla (małomiasteczkowych) bogów¹⁰⁵. W przestrzeni miastawsi zanika symbiotyczny

resocjalizacją („Odkąd przebywa ze złodziejami, jeszcze nic nie ukradła”). *Zmruż oczy* to także ironiczny komentarz dotyczący „westernowych” fantazmatów (dla przybyszów z Warszawy zakup ziemi to podbój rodzimego Dzikiego Zachodu). W surrealistycznym finale kondycja „prowincjusza”, naznaczona społeczno-ekonomicznym determinizmem, zostaje poetyczniona i uzyskuje status egzystencjalnej metafory.

100 A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1995, s. 19.

101 Mapowanie przestrzeni za pomocą tego typu ujęć może świadczyć o uprzywilejowanej pozycji fokalizatora lokującego się poza/ponad filmową *diegesis*.

102 W tym znaczeniu filmowe miasteczko przypomina cerkiew, która – jak informuje Andrzej Żalatywój – została przeniesiona ze Żłobiska do muzeum.

103 E. Kledzik, *Prowincjonalizowanie...*, s. 190.

104 W tym świecie nie ma miejsca ani na historię Babki, której piorun spalił resztki nędznego dobytku, ani na historię Józka, który śmiertelnie zatruł się wodą z bajora.

105 W świecie Stasiuka bohaterowie piją głównie wódkę. Alkoholizm jest na prowincji problemem społecznym. W alkoholowym amoku dochodzi do aktów przemocy (zabójstwo Maryški). Stasiukowy chłop „pracuje, pije, bije i śpi”. Wódka – w przeciwieństwie do wina – wyzwala agresję. Dlatego w domu: „Sprzęty połamane, stół podziurawiony siekierą, skrupy trzeszczą pod nogami”. Zob. A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie...*, s. 55.

charakter relacji ludzi i zwierząt – w filmie nikt pól już nie uprawia, a bliski emocjonalny stosunek do zwierząt wyróżnia jedynie Kościejnego (co nie przeszkadza mu po śmierci tęsknić za... świniobiciem). To on wygłasza monolog o humanitarnym zabijaniu („Najważniejsze, żeby się bydłatko nie bało. Zła robota. Kiepskie mięso. Śmierdzi strachem”) i opłakuje poranionego konia. Kościejny jest także jedynym bohaterem, który – inaczej niż w opowiadaniach Stasiuka – trudni się „*żmudnym zajęciem przy wyrębie lasu*”. Przykładem posttransformacyjnego sukcesu jest Edek inwestujący pieniądze (zarobione przy „digowaniu na gaspajpie za pięć dolarów od metra”) w kiosk oferujący mieszkańcom bogaty wybór pornograficznej prasy (o prawdziwej wolności świadczy nie tyle doklejona do państwowego godła korona, ile dostępność „Hustlera”). W utrzymanym w baśniowej konwencji finale kiosk przejmuje Zalatywój, który otwiera w miasteczku warsztat wulkanizacyjny. W filmie praca traci charakter wspólnotowy i dotyczy wyłącznie jednostek. „Kościejny do lasu na wycinkę udaje się samotnie, Lewandowski pracuje, czy też raczej kradnie, na własny rachunek, a Janek jedynie narzeka, że nikt już nie potrzebuje traktorzystów”¹⁰⁶. Brak (raczej chęci niż możliwości) pracy nie jest skutkiem „likwidacji państwowego mienia” (czyli wspomnianych z rozrzewnieniem PGR-ów: „Kiedyś, za pegeerów, to było życie...”), ale osobliwego światopoglądu, którego wyrazicielem jest Lewandowski: „Tutaj wszyscy tak. Taki klimat”. „Taki klimat” determinująco wpływa na przybysza z „centrum”. Funkcję narratora z opowiadań Stasiuka pełni bowiem bohater, którego osobista tragedia przywiodła na granicę świata – „jak najdalej od Warszawy”. Za sprawą takiego bohatera *Wino truskawkowe* z opowieści o „inności” przekształciło się w opowieść o stopniowym „wrastaniu” w prowincję. W filmie zanika charakteryzujące prozę Stasiuka napięcie pomiędzy portretowaną przestrzenią a portretującym „ja”, które znajduje się jednocześnie na zewnątrz i wewnątrz świata przedstawionego¹⁰⁷. W opowiadaniach „każde wypowiedziane zdanie podtrzymuje odrębność, ustanawia punkt widzenia narracji gdzieś poza opisywanym światem, w uniwersum kultury wyższej, podkreśla nieskłonność narratora do wtapienia się w społeczny

106 J. Birek, *Ekran świata...*, s. 331.

107 E. Kledzik, *Prowincjonalizowanie...*, s. 192.

pejzaż opisywanej wsi¹⁰⁸. W filmie język „centrum”, którym posługuje się Andrzej, nie różni się od idiolektu mieszkańców wieloetnicznej prowincji.

A może różnice między filmem a literaturą nie są aż tak znaczące, skoro – jak zauważa Jarzębski – w „*Opowieściach galicyjskich* w miarę upływu narracji i rozwijania się wątku ‘balladowego’ »sygnały dystansu właściwe wcześniej opowiadaniu zacierają się i znikają: narrator wsiąka w świat, o którym mówi, niejako się z nim utożsamia¹⁰⁹. W filmie kontakt z mieszkańcami Żłobisk stał się dla Andrzeja formą psychoterapii – szansą na przepracowanie traury i duchowe (w sensie dosłownym¹¹⁰) odrodzenie („Jak tu przyjechałeś, to na niczym ci nie zależało”). Oparty na strategii mimikry proces nabywania prowincjonalnej tożsamości najlepiej ilustruje zmiana stosunku Andrzeja do kwestii kradzieży drzewa z państwowych lasów. Mieszkańcy kierują się opartą na prostych zasadach moralnością, której wykład daje Andrzejowi Lewandowski: „Chłopie, jak chcesz, żeby ci dupa marzła, to ja mu [Siwkowi, który przywiózł skradzione drzewo] powiem, żeby sobie poszedł. A jak wolisz mieć ciepło, to wkładaj kapotę, potniemy i po sprawie”. Na kolejną wyprawę do lasu Lewandowski pójdzie już z Andrzejem („Ja tego nie widzę”). I od tego momentu w rolę¹¹¹ stróża prawa Andrzej będzie się wcielał jedynie z pobudek osobistych.

Podczas sympozjum, które odbyło się na Uniwersytecie Rzeszowskim w 2014 roku Andrzej Stasiuk podsumował pracę przy realizacji *Wina truskawkowego*:

Straciłem kontrolę nad tym filmem, w pewnym sensie czułem się oszukany. To nie jest moje kino. Oddaję swoją książkę reżyserowi, on zrobi, co będzie chciał, czy powinienem mieć o to pretensje? Ale nie tak to sobie wyobrażałem. Ładny film, ale czegoś mu brakuje, coś z mojego świata przepadło. Ciemny duch galicyjski, czarny świat, który jest w książce, ciemność...¹¹².

108 J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, Kraków 1997, s. 143.

109 Tamże, s. 144.

110 Andrzej jest jedynym mieszkańcem Żłobisk, który widzi ducha Kościejnego. Zmarły tłumaczy to faktem, iż Andrzej jest obcy i nie do końca w duchy wierzy. Innym mieszkańcom Kościejny ukazywać się nie musi, bo rozpoznaliby go od razu.

111 O specyficznym stosunku do służbowych obowiązków świadczy wypowiedź komendanta policji: „Jest ofiara. Jest wykrywalność. A wy tutaj w policjanta chcecie się bawić”.

112 D. Niezgoda i in., *Dzikość lektury...*, s. 23.

W *Winie truskawkowym* Jabłońskiego idealizacja stała się podstawową strategią osvajania prowincjonalnej „inności”. Daleki od literackiego pierwowzoru, pozbawiony „galicyjskiej ciemności” obraz prowincji sprawił, że skierowane do Andrzeja (a w istocie do widza) pytanie filmowego Lewandowskiego: „A czy tu jest źle? Albo gorzej niż gdzie indziej?”, okazało się pytaniem *stricte* retorycznym.

Reprezentacje prowincji w polskim kinie posttransformacyjnym przybierają formę heurystycznej fikcji rozpiętej pomiędzy „kolonialnym” fantazmatem zrodzonym w „centrum” (Smarzowski, Szumowska) a utopiijną wizją źródła duchowej odnowy (Jabłoński). Zamieszkujący prowincję „tubyłcy” ujmowani są w egzotyzującą ramę stanowiącą wyraz naiwnego przekonania, iż obcość może zostać zracjonalizowana i poddana kontroli¹¹³. Reprezentacje te noszą wszelkie znamiona stereotypu, który, dostarczając skróconej, uproszczonej metody poznania, wzmaga samozadowolenie ludzi, którzy czują się panami społecznego świata, rzutując nań własne wyobrażenie, własny system wartości, przekonanie o własnej kompetencji i zdolności do panowania nad rzeczywistością – tak dobrze znaną i tak pewnie ocenianą¹¹⁴. Pojęcie prowincji – i tej pogardzanej, i tej idealizowanej – pozostaje wciąż produktem typowo inteligenckim, związanym z postawą, którą Maria Janion nazwała „arystokratycznym gestem” kultury polskiej¹¹⁵.

Bibliografia

- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Prowincja w kręgu mitów inteligenckich*, [w:] *Prowincja. Świat. Europa. Polska*, Lublin 2007.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.

113 B. Westphal, *Foreword*, [w:] *Geographical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, red. R. Tally, New York 2011, s. XII.

114 A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni...* s. 94.

115 J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Prowincja w kręgu mitów inteligenckich...*, s. 37.

- Birek J., *Ekran świata. „Wino truskawkowe” Dariusza Jabłońskiego jako przykład adaptacji filmowej prozy Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.
- Copik I., *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017.
- Coverley M., *Psychogeography*, Harpenden 2018.
- Dabert D., *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003.
- Darnton R., *Wielka masakra kotów*, tłum. D. Guzowska, Warszawa 2012.
- Dziedzic B., *Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji*, Gdańsk 2014.
- Filipowicz K., *Moja kochana, dumna prowincja*, [w:] *Opowiadania*, Kraków 2017.
- Giza B., *Wyspiański – Wajda – Smarzowski. Sto lat „Wesela”*, [w:] *Kino polskie po 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007.
- Gosk, H., „Wychować się w momencie historycznego przełomu to żadna przyjemność...”. *O postzależnościowych aspektach polskiej prozy ostatnich lat*, [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010.
- Jamrozek-Sowa A., *Powietrze pełne duchów*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.
- Jarzębski J., *Apetyt na Przemianę*, Kraków 1997.
- Jarzębski J., *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, Gdańsk 2019.
- Kledzik E., *Prowincjonalizowanie: twórczość Jurija Brězana, Wolfganga Hilbiga i Andrzeja Stasiuka w perspektywie postkolonialnej*, Poznań 2013.
- Kłoskowska A., *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1995.
- Maniewski M., *Hiena*, „Kino” 2007, nr 11.
- Mrozek W., *Rozliczenie bez katharsis. „Demon” Marcina Wrony a reprezentacje zbrodni w Jedwabnem*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116.
- Nalepa M., „Trzeba wciąż gdzieś jechać, wyruszać, przemierzać...” *Andrzej Stasiuk i jego niekończąca się opowieść*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.
- Niezgoda D. i in., *Dziokość lektury. Spotkanie z Andrzejem Stasiukiem*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i in., Rzeszów 2018.
- Pietkiewicz B., „Piątka z Bozywerka”, „Polityka” 2013, nr 50.

- Radkiewicz M., „*Młode wilki*” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Kraków 2006.
- Rosiak M., *Literacko-fotograficzne obrazy ludzi w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.
- Ryś P., *Z chamskiej wsi do pańskiego miasta. O plebejskim dziedzictwie we Wschodzie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.
- Sekuła E., Szczepański M., *Między wioską a metropolią – dwie dekady polskiej prowincji*, [w:] *Peryferie i pogranicza. O potrzebie różnorodności*, red. B. Jałowiecki, S. Kaprański, Warszawa 2011.
- Sierakowska J., *Nikt nie słucha. Reportaże o disco polo*, Poznań 2019.
- Stasiuk A., *Dukla*, Czarne 1997.
- Stasiuk A., *Opowieści galicyjskie*, Warszawa 1995.
- Szczygielski M., *Czarny młyn*, Warszawa 2015.
- Szymaniak M., *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast*, Wołowiec 2021.
- Środa M., *Obcy, inny, wykluczony*, Gdańsk 2020.
- Świątek R., *Szary Śląsk scenarię filmowego horroru*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 257.
- Westphal B., *Foreword*, [w:] *Geographical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, red. R. Tally, Palgrave MacMillan, New York 2011.
- Wiśniewska A., *Szumowska. Kino to szkoła przetrwania*, Warszawa 2012.
- Witkowski M., *Wymazane*, Kraków 2017.
- Wolski J., *Andrzej Stasiuk i Jurij Andruchowycz – spotkanie w pół drogi między wschodem a zachodem Europy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek i inni, Rzeszów 2018.
- Wróblewski J., *Hiena*, „Polityka” 2007, nr 44.

dr Jamie Zelechowski

Department of French, German, Italian, & Slavic Languages

Temple University Philadelphia. College of Liberal Arts

USA

ORCID: 0000-0001-6183-5683

Recent Silesian Crime Dramas: Another Look at the “Reclaimed Territories” and Magical Realism in Polish Cinema and Television

Słowa kluczowe: magiczny realizm, gatunek kryminalny, Śląsk, Ziemie Odzyskane

Keywords: magic realism, crime genre, Silesia, Reclaimed Territories

Abstract

This article discusses recent mystery crime films and premium TV shows that representations Poland’s southwestern borderlands in the mode of magic(al) realism. The works under analysis, *Pokot* (Spoor; dirs. Agnieszka Holland and Kasia Adamik, 2017), *Ciemno, prawie noc* (Dark, Almost Night; dir. Borys Lankosz, 2019), and the TV series *Znaki* (Signs; 2018–19) and *Rojst* (The Mire; 2018, 2021), infuse the crime drama with elements of magical realism that require a reckoning with the ideological underpinnings of this traditionally realist genre and of the complex history of the region. In this article, I will illustrate how these films and series—with emphasis on *Rojst* and *Znaki*—recalibrate our understanding of magical realism in Polish cinematography and constitute a unique development in the history of the representation of the so-called *Ziemie Odzyskane* (‘Reclaimed Territories’) on the screen.

Introduction

The mayor of the fictional Silesian town of Sowie Doły may be corrupt, but he knows how to represent his town, the setting of the mystery-crime series *Znaki* (Signs; 2018–19). A large banner featuring his own face advertises the town as a place “[g]dzie historia spotyka tajemnicę” (“where history meets mystery”).¹ *Znaki* is one of several mystery-crime TV series and films to represent Poland’s southwestern borderlands over the course of the past five years. *Pokot* (Spoor; dirs. Agnieszka Holland and Kasia Adamik, 2017), *Ciemno, prawie noc* (*Dark, Almost Night*; dir. Borys Lankosz, 2019), and the TV series *Znaki* (Signs; 2018–19) and *Rojst* (*The Mire*; 2018, 2021) do not just share a common regional setting – namely, the Giant Mountains (pl. *Karkonosze*, ger. *Riesengebirge*, cz. *Krkonoše*); they also combine the crime drama with the mode of magic(al) realism. The settings of these films and series – *Znaki*’s fictional Sowie Doły, *Rojst*’s unidentified Silesian town, *Pokot*’s Lufcug settlement in the Kłodzko Valley, or the backwatered Wałbrzych of *Ciemno, prawie noc* – could all be advertised as places “where history meets mystery.”

This article discusses recent crime films and TV shows that represent Poland’s southwestern borderlands in the mode of magic(al) realism. The works under analysis, *Pokot*, *Ciemno, prawie noc*, and the TV series *Znaki* and *Rojst*, infuse the crime drama with elements of magical realism that require a reckoning with the ideological underpinnings of this traditionally realist genre and of the complex history of the region. Although reason alone may be able to solve some of the crimes, other mysteries require the aid of affect, faith, intuition, or the supernatural in order for them to be solved – if they are (re)solved at all. If the classical crime genre demands clarity and explanations, the films and series discussed here require us to come to terms with our incomplete knowledge. The magical realist elements project alternative, subversive genealogies, chronologies, and topographies of the borderlands in which they are situated; importantly, these co-exist with (rather than resolutely topple) the ‘rational’ hegemonic systems that be. In this article, I will illustrate how these works – with emphasis on the two series, *Rojst* and *Znaki*—recalibrate our understanding of magical realism

1 Unless otherwise noted, all translations are mine.

in Polish cinematography and constitute a unique development in the history of the representation of the so-called *Ziemie Odzyskane* ('Reclaimed Territories') on the screen. It is with this 'mythical topography' that I would like to begin.

Mythical Topography of the Karkonosze/Krkonoše/Riesengebirge

The locations of the films and series overlap conspicuously such that, with each progressive film and series, a mythical topography begins to emerge. Regardless whether the series are explicitly set in a real-existing town, the idiosyncrasies of the filming locations, the bread crumb trails of geographic details, and the convolute of local legends all situate these stories within a common regional locale. At times, the characters seem so close to each other that one could imagine their very stories colliding. *Znaki*, for example, takes place explicitly in the *Góry Sowie* ("Owl Mountains"), and *Ciemno, prawie noc* takes place in Wałbrzych, with many scenes being shot at the *Radkowskie skały* ("Radków Rocks") in the *Góry Stołowe* ("Stołowe Mountains"). In S1E3 of *Znaki*, the protagonists pass a road sign for Błędne Skały ('Errant Rocks'), which places them right at the Czech-Polish border in the Stołowe Mountains – closer both to the earlier film *Ciemno, prawie noc* as well as to the legends associated with the mountains. Furthermore, Bystrzyca Kłodzka – one of the settings of *Pokot* – has served as the backdrop for films that have been significant in the resignification of the so-called Reclaimed Territories in the Polish People's Republic (e.g., *Nikt nie woła* [No one calls; dir. Kazimierz Kutz, 1960]).² *Pokot*, *Ciemno, prawie noc*, *Znaki*, and *Rojst* continue the resignification of these territories for a different time and context.

Prior to 1945, cities in Poland's present-day western and northern regions had German names and had been populated by Germans. Waldenburg, for example, became Wałbrzych, and Habelschwerdt became Bystrzyca Kłodzka. As the borders were being revised toward the end of WWII, it was understood that populations would need to be transferred "orderly

2 L. Moliński, *Bystrzycki szlak filmowy*, Dolnośląskość.pl, <http://dolnoslaskosc.pl/bystrzycki-szlak-filmowy,1775.html>.

and humanely” in order to create homogeneous nation-states. While ethnic Germans were forcibly resettled west of the Oder and Neisse Rivers, Poles were transported west of the Bug and San Rivers, and Ukrainians and Belarussians were shipped eastward. Other minorities, however, such as Kashubians, Lemkos, and Jews, to name a few, did not fit neatly within the concept of the homogeneous nation-state. Those who did not align themselves with a discreet nationality faced persecution. For years after the war, the populations of the border regions remained in flux.

The way we talk about these territories and those who traveled them have been subject to debate, revision, and elision, whether in the postwar German states or in Poland. In postwar Poland, those who had been forcibly resettled from their homes east of the Bug and San Rivers were dubbed *repatrianci* (“repatriates”) along with those returning from exile or forced labor from beyond Poland’s prewar borders. After all, so the propaganda went, the territories had merely been under centuries of German occupation following the reign of the Polish Piast kings. In the early postwar period, the formerly German territories were therefore called the Reclaimed Territories; once they were officially deemed settled and re-Polonized, the seemingly neutral designation *Ziemie Zachodnie i Północne* (the Western and Northern Lands) replaced them and is still in use today.

The Reclaimed Territories in Cinema

Cinema has played a significant role in the ongoing process of the resignification and ‘integration’ of the formerly German territories. The postwar Polish state utilized film as a means of refashioning national identity, legitimizing the power of the state, and modeling social and economic reconstruction. In more ideologically-charged films of the 1960s, the territories emerged as battlegrounds against Nazis and *We(h)rwölfe* (a term used to describe Nazi German partisan groups) and as a land of settlement and opportunity. Yet the regions in question have also been featured as “normalized” vacation destinations in feature films or as the stages of Kazimierz Kutz’s Silesian family epics. If we fast-forward to the cinema of the 2000s, we find that many filmmakers (particularly of the Berlin School) turned their lenses toward the German-Polish borderlands, projecting and working through anxieties about EU eastward expansion and the dissolution of the border.

Although the cinematic Reclaimed Territories resumed, by and large, their status as the ‘neutral’ Northern and Western Territories following the 1960s, this changes in the 2010s.

In the 2010s (the primary context of the films and series discussed here), the borderlands become more entangled and historicized. In short, the “Reclaimed Territories” reemerge. Historical dramas such as *Róża* (Rose; dir. Wojciech Smarzowski, 2011) and *Wołyń* (Hatred; 2016), *Kamerdyner* (The butler; dir. Filip Bajon, 2018), and *Zgoda*, (The reconciliation; dir. Maciej Sobieszczęński, 2017) take place either in formerly German regions or in the Polish-Ukrainian borderlands. They grapple with what Simon Lewis calls “border trouble,” “a form of cultural trauma that transcends binaries of perpetrator/victim and oppressor/oppressed; it is also a tool for analyzing the ways in which spatial imagination, memory, and identity interact in visual and literary narratives.”³ These films – in contrast to those of the PRL period – thematize the transit and labor camps where Germans were interned prior to their forced migration, sexual violence committed against women, and the horrors of ethnic cleansing.⁴ Importantly, the newer films and series under discussion here explicitly frame crimes committed against Germans – regardless of their own culpability for crimes committed during the war – as a Polish (i.e., not just a Soviet) issue that needs to be addressed.

What has always been at stake in the cinema of the ‘Reclaimed’ or the ‘Northern and Western’ Territories is the incorporation of unknown territories and dislocated peoples into an imaginary collective that by their very incorporation creates a new collective. For years or even decades, residents of the former German territories still claimed unable to feel at home.⁵ Joanna Bator, author of the novel on which the film *Ciemno, prawie noc* is based, explains that that when her grandparents arrived in Wałbrzych,

3 S. Lewis, *Border Trouble: Ethnopolitics and Cosmopolitan Memory in Recent Polish Cinema*, “East European Politics and Societies and Cultures” May 2019, vol. 33, no 2, p. 525.

4 During the PRL period, films such as *Skąpani w ogniu* (Bathed by fire; dir. Jerzy Passendorfer, 1963/64) or *Rdza* (Rust; dir. Roman Załuski, 1981/82) attempt to grapple with the simplistic victim-perpetrator dichotomy that the recompense myth implies by addressing the ways in which Poles persecuted German-speaking minorities in Silesia or Masuria; however, these films, which remain few and far between, do not grapple with the persecution of Germans without any cultural or family ties to Poland.

5 See the chapter about “Das Syndrom der Vorläufigkeit” (“the syndrome of tentativeness”), [in:] G. Thum, *Die fremde Stadt. Breslau nach 1945*, Munich 2003.

“what my grandparents found was a strange, uncanny place.”⁶ Today, the borders go unquestioned and several generations of Poles have only known these regions as home. And yet, Bator says, “[Wałbrzych] was that for me, too”⁷ – an uncanny place full of the traces of absent Others. The new films and series question who is from where and when. If the new police commissar transferred from the metropole is an outsider, so, too, are the town’s inhabitants. One of the characters of *Rojst*, a member of Bator’s grandparents’ generation, reminds us that those living in the town are not truly *from there*. This character, a *kresowiak* compatriot of the fictional Pawlak and Kowalski families, offers a clear rebuttal of Kazimierz Pawlak’s self-assured claim that he and his family are locals.⁸ The films and series in question present the contemporary borderlands and formerly German regions as a palimpsest of pasts and origins, and even of multiple possible presents and futures.

The Film and Television Landscapes

While the “recovery” of place-specific myths, legends, and histories helps to develop the identity of a region that has had a turbulent past and which has only belonged to Poland as recently as 1945, the current films and series also link the regional and national with international audiences and markets. The crime genre, for example, has long enjoyed popularity in Poland and abroad. The current “golden age” of premium TV in Poland has already included quite a few crime series in its portfolio, beginning with *Wataha* (HBO, 2014) and *Belfer* (The teach; Canal+ 2016).⁹ Other producers of premium television such as Showmax (*Rojst*), Netflix (*Rojst* ’97), and AXN

6 J. Bator, *Heimat am Horizont*, interviewed by Serena Jung, “Schweizer Monat: die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur” 2014, vol. 1019, no 94, p. 30.

7 Ibidem.

8 Kazimierz Pawlak is one of the characters in the film *Sami swoi* (All our own; dir. Sylwester Chęciński, 1967), one of the most beloved (and quoted) films about the Reclaimed Territories.

9 See A. Majer, *Quality By Design: Feature TV Series From Premium Television in Poland*, [in:] *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*, eds. L. Barra and M. Scaglioni, London, New York 2021, and R. Czyż, *Kto nas nauczył robić (i oglądać) seriale?*, “Gazeta Wyborcza” 23 Jan. 2019. Both provide helpful overviews of the history of premium TV and crime series in Poland. Cf. also the informational photo gallery “Polska kocha kryminały!” on the website for AXN Polska.

(Sony Pictures Television [SPT] Networks Central Europe), the producer of *Znaki/Znaki 2*, have also invested heavily in premium crime series.¹⁰ Several of these new crime series share two common elements of interest: they take place in the borderlands and include elements of folklore and the supernatural.¹¹ *Wataha* and *Kruk* (Raven; Canal+ and Opus TV, 2018, 2021) both take place in eastern Poland, while *Rojst* and *Znaki* take place in Silesia.

The intriguing microcosms that *Rojst* and *Znaki* create reach beyond the local, creating links between the regional/national to international audiences, aesthetics, and tropes. While the series and films include and play with familiar tropes from crime dramas (e.g., the commissar with a secret, troubled past) or fairy tales (e.g., Little Red Riding Hood), the series are openly influenced by domestic and foreign productions. One of the touchstone influences of these series is David Lynch's *Twin Peaks* (1990/91/2017), which had also just celebrated a comeback third season in 2017. Other influences include Scandinavian crime shows, the Netflix series *Dark* (2017–20), as well as earlier Polish series like *Pitbull* (2005–08).¹² *Dark*'s oversaturated colors and sweeping bird's eye views of the woods find their counterparts in *Rojst* and *Znaki*, just as they do in *W głębi lasu* (The woods; 2020) – the first Polish-language crime series on Netflix. Krzysztof Varga laments the inclusion of elements reminiscent of Scandinavian or Netflix productions in *Rojst*; however, the series is aimed at Polish viewers who, unlike their PRL counterparts or former selves, are far less insular and far more in tune

10 Despite the success of *Rojst* and other shows, the owner of Showmax Polska, Naspers Group made changes which resulted in the withdrawal of Showmax from Poland in January 2019. For more information about the decision, see S. Kucharski, *Showmax wycofuje się z Polski. Przykro nam, że ta historia się kończy*, "Gazeta Wyborcza" 12 Dec. 2018.

11 For more on the "folkloric" elements in the series, see 'Kruk. Czorny woron nie śpi'. *Posłuchaj singla promującego serial i przenieś się do krainy Szeptuch i Południc*, "Gazeta Wyborcza" 26 June 2021.

12 See P. Guszowski, *Niech nikogo nie zmylą walkmany i polonezy. W tym serialu z peelowskiego bagna wpadamy w kolejne*, "Gazeta Wyborcza" 10 lipca 2021 and K. Varga, *Varga o serialu 'Rojst': We mnie Peerel siedzi głęboko, mam w szafkach niedorzeczne zapasy papieru toaletowego*, "Gazeta Wyborcza" (Duży Format) 20 Aug. 2018 on *Rojst*. See R. Czyż, *Program TV na wtorek, 7.04: powrót 'Znaków' i początki randek online*, "Gazeta Wyborcza" 7 April 2020 on *Znaki*.

with global viewing/streaming trends.¹³ For Varga, the PRL of *Rojst* is more PRL than the PRL ever was (“Peerel jest jeszcze bardziej peerelowski”) – far more beautiful and far uglier, too. In her review of a recent biographical film, Iwona Kurz has called such highly stylized representations of the past “hipsterrealizm.”¹⁴ This aesthetic – a more dynamic, palpable version of what Fredric Jameson calls the “glossy surfaces of nostalgia film”¹⁵ – can be found across genres in both domestic and international productions.

The series and films participate in a strategy of marketing the specificity of place (e.g., the iconic boulders of the Giant Mountains and local, multi-ethnic legends) with globally recognizable aesthetics and tropes. In writing about *Pokot*, Bartosz Staszczyszyn refers to this strategy as “city placement” and “kino małego patriotyzmu.”¹⁶ Staszczyszyn explains that such films (and series) “promote the region without even transforming into a cycle of moving slides born in an advertising folder.” *Znaki* in particular has had success in promoting the region, at least domestically. In addition to the numerous articles and YouTube videos that present the mysteries and legends of the various filming locations, many Tripadvisor and Google reviews for specific locations highlight that they appear in the series.¹⁷ *Rojst*, *Znaki*, *Pokot*, and *Ciemno, prawie noc* all ‘promote’ the southwestern borderlands, not just as destinations for those who are interested in Nazi lore or dark tourism; they

13 K. Varga, *Varga o serialu ‘Rojst’...* See for example, J. Szczerba, *Kto króluje w wyszukiwarce Google’a? Tych kulturalnych hasel szukaliśmy najczęściej*, “Gazeta Wyborcza” 15 Dec. 2021, in which Szczerba compares the rankings of Google search terms for different series.

14 I. Kurz, *Rewolucja, której nie było*, “Dwutygodnik” Feb. 2017, no. 207. Cf. W. Mrozek, *Dlaczego warto wybrać się do lat 90. z Ogrodnikiem, Bielenią i Różczką?* “Gazeta Wyborcza” 30 July 2021, in which Mrozek cites Kurz’s term in his review of *Rojst*.

15 F. Jameson, *On Magic Realism in Film*, “Critical Inquiry” Winter 1986, vol. 12, no 2, p. 309.

16 B. Staszczyszyn, *City placement po polsku*, “Culture.pl.” 3 March 2020.

17 Examples include the article *Podróż w Góry Sowie (i nie tylko) tropem kadrów serial ‘Znaki’*, “Magazyn Travelist” 14 May 2020 and the following YouTube videos: *My tu i tam, Góry Sowie, Projekt Riese, Muchołapka oraz DAG Molke i serial Znaki*, “YouTube” 9 Feb. 2022 and *Travel for a hundred, Magiczny KAMIENIOŁOM w Świerkach. Góry Sowie – film Znaki*, “YouTube” 27 March 2022. The mystery crime series are not alone in this regard. The new fantasy Netflix series *Krakowskie potwory* (Cracow monsters; 2022) also seeks to combine local – or in this case, Slavic – myths, history, and ‘local color’; for Robert Piaskowski, plenipotentiary of the mayor of the city of Cracow for culture, the production provides the city with a wide range of economic and culture opportunities for development. See M. Skowrońska, *Netflix tropi krakowskie potwory. Nowy serial nakręcony pod Wawelem wystartuje w pierwszym kwartale 2022 roku*, “Gazeta Wyborcza” (Cracow) 23 Dec. 2021.

also promote a sober (i.e., not nostalgic) image of the multiethnic borderlands and revise the history of the region as the former Reclaimed Territories. Like those that came before them, *Ciemno, prawie noc, Pokot, Rojst*, and *Znaki* continue the work of developing a sense of how to belong in the formerly German regions of Poland—in addition to, as Kim Sasser writes of magic(al) realism, in the world at large.¹⁸

What is Magic(al) Realism?

Simply put, magical realism can be defined as a mode of writing, or in this case, filmmaking, that engages variably with its composite terms: magic and realism. “In the narrow sense in which the term is used by literary critics,” write Christopher Warnes and Kim Sasser, “magical realism refers to a mode or a style – sometimes a genre – of writing in which magical elements are presented alongside realistic ones as if there were no difference of kind between them. ... It will incorporate, without surprise, fantastic elements into the realm of history and objective materiality.”¹⁹ This definition conjures up Gabriel García Márquez’ world of Macondo, where violent political conflicts rage across the same ground where the ghost of Prudencio Aguilar casually reappears to José Arcadio Buendía. García Márquez’ *One Hundred Years of Solitude* (1967), a global bestseller, has been widely recognized as the foremost example of magic realist literature.

The success of authors such as Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, and others amid a boom of Latin American magic realist novels in the mid-20th century has long branded magic realism as a Latin American phenomenon. From the very outset, such a ‘territorialized’ definition has proved to be controversial, for it fails to account for the range of older and contemporary texts that present supernatural or fantastic elements as part of everyday life, including, for example, the works of Franz Kafka, Salman Rushdie, Haruki Murakami, or Poland’s own Olga Tokarczuk.²⁰ The contributors to the vol-

18 K. Sasser, *Magical Realism and Cosmopolitanism. Strategizing Belonging*, New York, Houndsmills (England) 2014, p. 40.

19 C. Warnes and K. Sasser, *Introduction*, [in:] *Magic Realism and Literature*, eds. C. Warnes and K. Sasser, Cambridge 2020, p. 1.

20 In the chapter titled “The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms,” Amaryll Chanady refers to the

ume *Magic Realism and Literature* (2020) argue that in order to understand magic realism in all of its manifestations, we must consider it as a “mode of narration” (rather than the historically or geographically delimited categories of genre or movement) of polygenetic origins.²¹ This is the approach that informs my conception of magical realism.

In her monograph on magical realist literature, Kim Sasser identifies three *modi operandi* that describe the ways that the codes of magic and of realism interact with one another in a given text. Sasser names these *modi operandi* “subversion, suspension, and summation,”²² noting that any one text may function according to one *modus operandi* or a combination the three. Although this is also the case in the films and series discussed here, the *modus operandi* of summation is most frequently in operation. Despite instances in which the realist world of the crime drama and the world of magic prove “unable to synthesize,”²³ for the most part, the world of magic cooperates with or even attempts to foil the realist code of the crime drama in the manner of non-fantastic criminals. Sasser writes, moreover, that the tension between and co-existence of ‘magical’ and the ‘realist’ ontologies “might be seen as intersecting at this single concern: how people develop senses of belonging in the world.”²⁴ According to Sasser, while the magical ontology opens up spiritual possibilities or “affiliations with the transcendent,”²⁵ the realist ontology also grounds us in political and cultural ways of belonging. To the extent that the films and series introduce ambivalence, uncertainty, and even in some cases ‘play’, they open up the opportunities for negotiating these senses of belonging through both ontologies.

“territorialization of the imaginary” to designate definitions of magical realism, such as those of Alejo Carpentier or Angel Flores, that restrict its production to Latin America. A. Chanady, *The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms*, [in:] *Magical Realism: Theory, History, Community*, eds. L. Parkinson Zamora and W.B. Faris, Durham, NC 1995. For more information about the history of the “barometer of authorship” (4) – when and why certain authors become included in studies of magic realism, see K. Sasser, *Magical Realism*.

21 C. Warnes and K. Sasser, *Introduction*, p. 7.

22 K. Sasser, *Magical Realism*, p. 25.

23 *Ibidem*, p. 31.

24 *Ibidem*, p. 40.

25 *Ibidem*.

Scholarship on magical realism focuses overwhelmingly on its literary manifestations, and with good reason. Although works in their own right, many magical realist films – from *Die Blechtrommel* (The tin drum; dir. Volker Schlöndorff, 1979) to *Chocolat* (dir. Lasse Hallström, 2000) – are adaptations of novels. This is also true of magical realist films in the Polish context, including *Pokot* and *Ciemno, prawie noc*, which are based on novels by Olga Tokarczuk and Joanna Bator respectively.²⁶ These authors and their works have come to be associated internationally with magical realism in Polish literature.²⁷ Despite the strong association between magical realism and literature, film studies are by no means lacking, and that includes the Polish context.

Polish cinema has played a role in the (partial) theorization of magical realism in cinema at large. Of the three films that inspired Fredric Jameson's essay *On Magic Realism in Film* (1986), one of these was Polish: *Gorączka* (Fever; dir. Agnieszka Holland, 1981). In this essay, Jameson argues that these films exemplify a particular kind of magic realism defined by its genre (historical film), color, and particular "dynamic of narrative."²⁸ The 'magic' of these films lies not in the co-existence of the supernatural with the natural, but rather with the "revelation of the marvellous within the real"²⁹ in the tradition of Franz Roh and Alejo Carpentier. Despite the title of the essay, Jameson is far more invested in theorizing cinematic approaches to history rather than the manifestations of the magical realist mode in cinema. He contrasts the three magical realist films with the actual object of his critique—the then dominant "nostalgia film" referenced earlier. Whereas the nostalgia film offers glossiness and "a pseudopast for consumption," the magic realist film offers us color that "constitutes a unique supplement and the source of a peculiar pleasure, or fascination, or jouissance, in its own right," together with a "perforated history."³⁰ According to Jameson, this

26 The two novels are J. Bator's *Ciemno prawie noc*, Warsaw 2012 and Tokarczuk's *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (Drive your plow over the bones of the dead), Cracow 2009.

27 See, for example: J. Bator, *Heimat am Horizont*, p. 14 and T. D'Haen, *Magical Realism. The European Trajectory*, [in:] *Magical Realism and Literature*, eds. C. Warnes and K. Sasser, Cambridge 2020, p. 130.

28 F. Jameson, *On Magic Realism in Film*, p. 304.

29 F.C. Gee, *The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson*, dissertation, University of London June 2013, p. 205.

30 Ibidem.

represented history may be “perforated” as a result of gaps in knowledge, an extreme ‘close-up’ position, or structural transitions.

Barbara Klonowska takes Jameson’s essay as a starting point for her theory of magical realism as part of a survey of its manifestations in Polish cinema.³¹ According to Klonowska, Jameson overemphasizes the “importance of the socio-historical, if not overtly political aspect of magical realism shifts his attention from the purely aesthetic qualities of the convention to its ideological agenda.”³² According to Klonowska, the primary characteristics of magical realism in Polish film include its de-emphasis on politics and its penchant for nostalgia. She argues: [T]he majority of Polish magic realist movies tend to present idyllic versions of Polish past or Polish provincial life, preserving them as memory and thus rescuing them from oblivion. In doing so, they sublimate and elevate the nostalgically portrayed worlds. The use of this convention for representation of the present, however, particularly its more mundane non-idyllic problems, is limited and such movies are significantly rare in Polish cinema.³³

Like Klonowska, Aga Skrodzka similarly concludes that Polish magical realism tends toward escapism. According to Skrodzka, films by directors such as Jan Jakub Kolski or Dorota Kędzierzawska “have created cinematic microcosms, where the source of spiritual, economic and cultural replenishment is found in the rural countryside, provincial town, often the *terra incognita* of childhood, or the margins inhabited by an ethnic community.”³⁴ In an article about the filmmaker Jan Jakub Kolski, however, Ewa Mazierska emphasizes that the very flight into nostalgia constitutes a response to rather than ignorance of the changing conditions of the day. Mazierska describes magic realism as an “art of ‘post’” that “conveys the feeling of a profound crisis of change – in history, in politics, in social relations, in art, in human consciousness.”³⁵ Klonowska’s – and by extension, Jameson’s – observations

31 B. Klonowska, *Far away from the present: Magical Realism in Polish film*, “Studies in Eastern European Cinema” 2010, vol. 1, no 2.

32 Ibidem, p. 185.

33 Ibidem, p. 186.

34 A. Skrodzka, *Magic Realist Cinema in East Central Europe*, Edinburgh 2012, p. 2.

35 E. Mazierska, *Between the Sacred and the Profane, the Sublime and the Trivial: The Magical Realism of Jan Jakub Kolski*, “Scope” Jan. 2000, p. 2. By and large, the mode of magical realism has come to be associated with the prefix “post-,” whether postcolonial, postmodern, or even postmemorial. See Sasser, *Magical Realism...*, pp. 15–17.

about Polish magical realist films need to be revisited, especially given the recent cluster of films and TV series that combine magical realism with the (contemporary) crime drama. If a crime drama introduces the provinces as an idyllic microcosm, it is only so that it can expose the corruption and crime that both lurk beneath and make the false idyllic image possible. *Pokot*; *Ciemno, prawie noc*; *Rojst*, and *Znaki* are all heavily invested in the present – even if, on the surface, *Rojst* appears to be charmed by vintage glamor.

The Films and TV Series and the Magical Realist Mode

In what follows, I introduce the films and TV series and provide my rationale for framing these crime series/films within magical realism rather than another related genre or mode. Fantasy, fairy tale, supernatural thrillers, horror, science fiction—reviewers invoke all of these terms, which are all, to varying degrees, valid³⁶; however, as Klonowska reminds us, one of magical realism's key characteristics is its very hybridity.³⁷

Ciemno, prawie noc

In the film *Ciemno, prawie noc*, a Warsaw reporter, Alicja Tabor, travels to her hometown of Wałbrzych in order to investigate a series of child disappearances that turn out to be linked to an underground child pornography ring. With the help of her neighbors and the “kociary” (‘kittens’), women/good spirits in the woods, Tabor discovers the history of (sexual) violence in the town and in her own family. The film locates the source of intergenerational trauma at the close of the war, as the Soviets indiscriminately raped and committed violence against the local population, including children. Despite the number of mysteries involving different characters and their

³⁶ In his review of *Ciemno, prawie noc*, B. Staszczyszyn writes, among other things, that the film “connects magical realism with the aesthetic of King’s novels.” B. Staszczyszyn, ‘*Ciemno, prawie noc*’, reż. Borys Lankosz, “Culture.pl.”

³⁷ B. Klonowska, *Far away from the present: Magical Realism in Polish film*, “Studies in Eastern European Cinema” 2010, vol. 1, no 2, p. 184.

histories, the viewer is left with few answers—one of several points of frustration for reviewers.³⁸

Pokot

In *Pokot*, a “kind of ecological crime film,”³⁹ a string of prominent hunters is murdered; we learn – spoiler – that it is the protagonist Janina Duszejko who has committed the murders in order to punish the hunters for the murder of wildlife and of her two dogs. In the end, her sympathetic friends help her escape across the border to Czechia, though the dreamlike manner of the scene suggests that this may be a fantasy. This final scene is not the only instance of the fantastic, however. Duszejko’s belief in the rights of animals and the value that she ascribes to astrology put her at odds with the logic of the Roman Catholic church, government, justice system, educational institutions – all of which are joined by the cult of hunting and the exploitation of nature.⁴⁰ For some reviewers, like Bartosz Staszczyszyn, Holland only manages to create an “infantile, somewhat caricatured vision of the world”; however, such a reading fails to grapple with the consequences of the “final plot twists.”⁴¹ As Holland says, “Jest w ‘Pokocie’ coś anarchistycznego, amoralnego.”⁴² Even if the film does seem to create a fairy tale world of good versus evil, it ultimately suspends the moral scales.

38 See, for example, reviews by B. Czartoryski, ‘*Ciemno, prawie noc*: a miało być tak pięknie. Nie wyszło,’ “WP Film” 19 March 2019; M. Prymas, *Strzeż się kotojadów – recenzja filmu ‘Ciemno, prawie noc’*, “Pełna sala” 22 March 2019; and M. Kędziora, ‘*Ciemno, prawie noc*, czyli film, prawie dobry,’ “Filmawka.pl” 25 March 2019.

39 A. Holland, interviewed by S. Smoliński, *Człowiek człowiekowi wilkiem*, „Kino” Feb. 2017, p. 19.

40 In part, through Duszejko’s stance, the film resembles the work of Jan Jakub Kolski. E. Mazierska explains that “[e]very film by Kolski contains a message which can be described as ‘ecological’; accordingly, human beings are only one of the many inhabitants of the Earth and have neither reason nor right to feel privileged or to behave in a superior manner towards animals and plants. People have a moral duty to treat animals as their friends and partners. Those in Kolski’s films who violate this law, harming their innocent ‘younger brothers’ are always severely punished.” E. Mazierska, *Between the Sacred and the Profane*, p. 10.

41 B. Staszczyszyn, ‘*Pokot*’, reż. Agnieszka Holland, “Culture.pl.”

42 A. Holland, *Człowiek człowiekowi wilkiem...*, p. 20.

Znaki/Znaki 2

The two TV series weave elements of mystery and the (potentially) supernatural into their convoluted provincial dramas. *Znaki* and its second season, *Znaki 2*, combine the conventional crime thriller with elements of folklore, mystery, and – in an unusual twist – Nazi conspiracy theories. Typical crimes for the genre such as drug production and trade, murder and kidnapping, or local government corruption intersect with remnants of World War II, including: a cemetery at the old melaphyre mine; the “*Muchołapka*,” a concrete structure rumored to be connected to alleged Nazi UFO experiments; the tunnels of the Project Riese complex; and the ghost of a concentration camp inmate and of an SS officer with a deformed face.⁴³ Curiosities such as ghost sightings and visions or the days-long interruption of cell service that severely hampers the investigations merely confirm the *Weltanschauung* of long-term residents and their beliefs about the local legends. Whether a third season will tie up remaining loose threads and release the protagonists from their various states of limbo remains to be seen.

Rojst/Rojst '97

In contrast to *Znaki* and the films, *Rojst* and its second season, *Rojst '97*, take place in the past, in 1984 and 1997, respectively. As in the other series, the forest is the primary *locus criminis*. In the first season, as the journalist-duo Witold Wanycz and Piotr Zarzycki investigate the murder of a prostitute, we also learn that the town has a history of burying and silencing its crimes. In the second season, the Millennium Flood uncovers another murder and forces a reckoning with repressed crimes – namely, the brutality involved in the expulsion of the German population after the war. While Wanycz struggles to find the courage to write about what happened to the Germans (and his long-lost love, Elsa Koepke), Zarzycki takes over direction of the dying newspaper, recently purchased by a German company. Anna Jass – a police sergeant from Warsaw who speaks Romani, reads horoscopes, and falls in love with Zarzycki’s reciprocating wife – collaborates with Zarzycki and

⁴³ For more about the legends of the Owl Mountains, see *Legandy i ciekawostki*, “Góry-Sowie.pl,” www.gory-sowie.pl/legandy.

another local sergeant to solve the mystery of the murder and of the luxury residential project, Oaza, which was conspicuously spared from the flood.

The Anthropological Magic Realism of the Films and Series

William Spindler identified three categories of magic realism that are defined by their relation to the term “magic”: metaphysical, ontological, and anthropological.⁴⁴ Although the films and series overlap with the other two categories as well, they best correspond to the third category. In this context, “magic” is understood in anthropological terms, as “a process used to influence the course of events by bringing into operation secret or occult controlling principles of Nature.”⁴⁵ It illustrates the “survival in popular culture of a magical and mythical *Weltanschauung*, which coexists with the rational mentality generated by modernity.”⁴⁶ These two *Weltanschauungen* do not just coexist – they are on equal footing, with neither one privileged over the other.

In these films and TV series, the magical and supernatural are not necessarily accepted at face value or treated as nonchalantly as the ghost of Prudencio Aguilar in *One Hundred Years of Solitude* – but then again, neither are the murders and crimes that happen in the ‘natural’, rational world. The supernatural is just as real and confrontable as the empirical, criminal world. At times, the works in question do indeed seem to lack the authorial reticence that Amaryll Chanady argues is a necessary defining feature of magical realist works.⁴⁷ In *Znaki*, for example, after the local drunk Paweł Piotrowski’s daughter goes missing, he sees her in the woods and she leads him by the hand to her mangled bicycle. The shift to an objective full shot from behind allows us to see that his daughter is not there – he walks along the road with his arm extended. Is this an alcohol – and grief-induced hallucination or a spectral encounter? As soon as the police locate the bicycle based on Piotrowski’s account, they confirm the veracity of the vision. Such

44 See W. Spindler, *Magical Realism: A Typology*, “Forum for Modern Language Studies” Jan. 1993, vol. 29, no 1, p. 80.

45 Ibidem.

46 Ibidem, p. 81.

47 See chapter four of A. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy* (1985), New York, Milton Park (UK) 2020.

instances posit alternate ways of seeing and knowing; they slice through time, and supplement rather than replace or undermine the empirical world.

Trickster Figures

Pokot and *Znaki* create and revive local trickster characters—liminal, ambiguous figures who disturb the order of things and exemplify the ambiguity of the codes of magic and realism in the films and series.⁴⁸ Though they are not the only source of ambiguity in the films and series, they present a specific link to anthropological magical realism. William J. Hynes lists six attributes of trickster characters: At the heart of this cluster of manifest trickster traits is (1) the fundamentally ambiguous and anomalous personality of the trickster. Flowing from this are such other features as (2) deceiver/trick-player, (3) shapeshifter, (4) situation-inverter, (5) messenger/imitator of the gods, and (6) sacred/lewd bricoleur. Not every trickster necessarily has all of these characteristics. Still, more times than not, a specific trickster will exhibit many of these similarities.⁴⁹

These attributes can be found in *Pokot*'s Duszejko and the SS-officer qua *Duch Gór* ("mountain spirit") of *Znaki*. In *Pokot*, the protagonist Duszejko resembles the shapeshifter, a metaphorical attribute that is represented on the poster advertising the film: the face of a wolf with one human and one animal eye. In *Znaki*, the SS-officer, in life as in death, occupies a space in between and in excess: in life, as a man with a facial deformity (i.e., who does not represent the racial ideals of the Nazi party but is a member of its arguably most brutal paramilitary organization) provokes terror as a We(h)rwolf partisan in their name; and in death, as the spectral embodiment of the *Duch Gór*, *Rübezahl* or *Liczyrzepa* (he even appropriates the antlers common to several representations of *Rübezahl*). As Hynes list of attributes attests, the trickster is difficult to delineate; by nature, they provoke and discomfit.

48 In *Ciemno, prawie noc*, the dual figures of the *kociary* ("kittens", good spirits) and *kotojadzy* ("cat eaters", evil spirits) at first appear to behave like trickster figures; however, the very fact that they are split into two beings with two clear sets of attributes aligns them more clearly with the fairy tale.

49 W.J. Hynes, *Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide*, [in:] *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, eds. W.J. Hynes and W.G. Doty, Tuscaloosa and London 1993, p. 34.

The tricksters are uncomfortable characters who challenge us to contend with the baggage of the regions and of their people, legends, and histories. They transgress the borders of extant social and moral codes or of storytelling (or history-telling) conventions. Angi Buettner, drawing on the work of Lewis Hyde, describes such transgressive “acts of disturbance” as “cultural work”⁵⁰ that can either preserve or establish a status quo or that can forge a new identity and set of relations.⁵¹ In the films and series, tricksters (but also marginalized ‘Others’ who challenge binaries) open up alternatives to hegemonic conceptions of the sacred (according to Roman Catholicism), of Polish national history, or of Western time (e.g., the astrological calendar as a replacement for the Gregorian calendar that, at least in *Pokot*, has been overwritten by the hunting seasons).⁵²

Spectral Figures

Regardless which calendar is in use, both the past and present of the films and series are, to use Jameson’s term, “perforated.” As much as the object of the crime genre is to investigate and explain causally linked events, the series emphasize our inability to know or clearly define everything. Instances of time traveling and the appearance of ghosts or ghostly apparitions in particular upset attempts to reconstruct events linearly. While the tricksters and marginalized characters open up the analytical world of the crime drama to the magical real, what of the pectrality of the magical real?

The questions we have to ask are why and to what purpose do the ghosts of these films and series haunt? These are two of the driving questions of the volume *The “Spectral Turn” – Jewish Ghosts in the Polish Post-Holocaust Imaginaire* (2019). Several of the key insights of the volume are applicable to the films and series in question, which summon ghosts of various forms. Dziuban, reading Judith Butler, writes: [I]t is not the past that produces

50 A. Buettner, *Mocking and Farting: Trickster Imagination and the Origins of Laughter*, “Kunapipi” 2009, vol. 31, no. 2, p. 125.

51 Cf. W.G. Doty and W.J. Hynes, *Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster*, [in:] *Mythical Trickster Figures...*, p. 32.

52 Although *Rojst* does not boast any trickster characters, the lesbian detective Jass defies gender conventions and, although she operates in a world of cause-and-effect, makes room for the cosmic in the form of palm readings, tarot cards, horoscopes.

ghosts but the present, drawing from the (unreworked and unresolved) past. It might be that colonization, slavery, and the Holocaust are historically over and denounced, but they *live on* through repressive configurations of power and violent mechanisms of culture so long as those configurations have not been revoked or transformed.⁵³

Specters cut through time and space, providing a shorthand testimony of the continuities and ruptures between past and present. Although ghosts are commonly thought of as restless souls who need to settle ‘unfinished business’, Konrad Matyjaszek explains how the living “employ”⁵⁴ ghosts to suit their own business. Ghosts, Matyjaszek writes, are “irreplaceable for legitimizing the haunted groups in their hegemonic status.”⁵⁵ Dziuban explains that the presence of a Jewish ghost casts Polish nationhood as haunted and traumatized, and thus becomes a source of various symbolic and political gains: the invisibilization of Polish involvement in the Holocaust and in wartime and postwar dispossession of the Jews, and the authorization of particular visions of Poland and Polishness. Disposability is the ghosts’ defining feature.⁵⁶

The very exploitation and disposal of the Jewish ghost constitutes a repetition of the structures that led to the death and expropriation of the Jewish individual to begin with. As such, “it is not the ghost who causes the haunting but the haunted subject, and this subject is being haunted as a result of his or her own participation in hegemonic practices.”⁵⁷ Dziuban’s and Matyjaszek’s contributions in particular challenge the validity of the concepts of *Tätertrauma* (“trauma of the perpetrator”) or of the “traumatized Polish witness”⁵⁸ by identifying what is at stake when a Jewish ghost is conjured in Polish culture.

53 Z. Dziuban, *Introduction: Haunting in the Land of the Untraumatized*, [in:] *The “Spectral Turn” – Jewish Ghosts in the Polish Post-Holocaust Imaginaire*, ed. Z. Dziuban, Bielefeld 2019, p. 31.

54 K. Matyjaszek, *Not Your House, not Your Flat: Jewish Ghosts in Poland and the Stolen Jewish Properties*, [in:] *The “Spectral Turn” – Jewish Ghosts in the Polish Post-Holocaust Imaginaire*, Bielefeld 2019, p. 197.

55 *Ibidem*, p. 190.

56 Z. Dziuban, *Introduction*, p. 34. Cf. K. Matyjaszek, *Not Your House...*, p. 190.

57 *Ibidem*.

58 K. Matyjaszek, *Not Your House...*, p. 191.

If ghosts are instruments of the haunted, to what purpose(s) are *German* ghosts invoked in Polish cultural productions? Curiously, *Znaki* is the only one of the four works to include actual specters. In *Rojst*, for example, the eerie green fog of the forest—a cipher of the unmarked cemetery at the site of the dismantled transit and labor camp—seems to intercede on behalf of Wanycz and Zarzycki at a critical moment, creating a momentary distraction that enables them to gain the upper hand against the murderers. Otherwise, in *Rojst* as in the films, we encounter ‘ghosts’ who are not dead. In the opening title sequence of *Rojst*, an old woman in white stands at the center of the living, creeping forest floor, but we never see her face (by the end of the series, we can surmise that this woman is Wanycz’s long-lost love, Elsa Koepke, who survived the camp and was expelled to what became West Germany). These hauntings tease the viewer with foreclosed knowledge or interrupt linear and cyclical time. What work are the ghosts of *Znaki* accomplishing?

There are numerous apparitions in *Znaki*: the local drunk Piotrowski’s visions of his daughter and of a severed deer head; Zofia Bławatska’s vision of her long-deceased daughter (the first unsolved murder of the series) in the shape of a lost child, her sightings of the *Duch Gór* (the ghost of the SS-officer), and her awareness of the souls disturbed by the mine project; the mayor’s brief vision of a concentration camp inmate working in the mine; and the mysterious reappearance of the child’s missing parents who, after being released from questioning, are subsequently rediscovered—as corpses that have been dead for two weeks.

While this final set of apparitions owes to the apparent time-traveling capacity of the activated *Mucholapka*, the other apparitions appear either as a result of guilt or affinity. Bławatska and Piotrowski see their daughters as a result of feelings of guilt and out of an egocentric need for redemption and forgiveness. This is the framework of the Jewish ghosts that Dziuban and Matyjaszek discuss. In this series, however, the specter of the concentration camp inmate silently condemns the mayor, who has sought to re-open the mine with a business partner who has just as little respect for history as for his (hired) workers’ rights. Although the mayor will try to present himself as a victim as a result of his injuries, his encounter with the ghost indicts him as a representative of unethical business practices and development schemes that cast him – a Pole – as a direct heir to Nazi practices. Bławatska and Feliks Szmidt – the remaining ethnic Germans in the town – are cast as

protectors of the dead and of (Nazi) German heritage. As such, they emerge as anachronistic specters of the “fifth column,” the threat from within; and yet, they live as outcast and hermit.

When the films and series focus on the historical crimes against the German population – a complex topic that entails unraveling the victimization of the collective victimizer population and potentially trivializing the role of individuals in the Shoah – the Jewish population fades into the background. With the focus of past crimes on the German-Soviet-Polish nexus, misogyny and the persecution and marginalization of other groups – gays and lesbians, Roma, people with disabilities and mental illnesses, including alcohol-dependency – are confined to the present. It should be noted, however, that these groups were specifically persecuted during the Nazi regime as well. As far as the films and series are concerned, whatever animosity there had been between Germans and Poles, it is, by and large, a historical animosity. Although the persecution and marginalization of these other groups are not explicitly framed as a historical continuity, they are relevant issues in society’s narrative present.

The overt structures and circumstances that led to the crimes against the Germans have been dismantled or simply no longer exist; yet, as the series and films highlight through the tropes of the crime genre, many of the underlying issues remain the same. Like the crimes that made the Shoah and the violence against the German civilian population possible, contemporary crimes are also motivated by the prospect of monetary gain at the expense of others. Since the debates following the publication of Jan T. Gross’ *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland* (2001), several films have addressed the material motivations for Polish passivity and violence against their Jewish neighbors. Agnieszka Kotwasińska writes that “arguably most of them did not manage to escape cheap sentimentalism and faux universality that characterize a great many Polish productions focused on national history and, specifically, the Second World War and its social and political repercussions.”⁵⁹ Kotwasińska argues that the film *Demon* (dir. Marcin Wrona, 2015), by contrast, “showcase[s] the ripple effects of a spectral haunting, a Gothic shattering of social order, and

59 A. Kotwasińska, *Dis/Possessing the Polish Past in Marcin Wrona’s Demon*, “Humanities” 2020, vol. 9, no 59, p. 4.

a hauntological process of remembering, reliving, and recasting the past as part of the present, a hyper visible absence that demands the viewers' – our – attention."⁶⁰ Whereas *Demon* tackles the consequences of the adjective *pożydowski* ("post – or ex-Jewish"), *Rojst*, based on a screenplay by Wrona and Paweł Maślona, addresses the issue of *poniemiecki* ('post – or ex-German') property.⁶¹ Just as violence was required in order to make modern homes and goods *poniemiecki*, so it is that violence lies at the heart of the luxurious Oaza development. Even though Wanycz's ill-fated love story falls prey to "cheap sentimentalism," the flashbacks that accompany Wanycz's writing process entangle this story with the present of the series and beyond. The film exposes how those Polish-Soviet perpetrated crimes have been repeated in different forms, how they have created and perpetuated the mire that is the namesake of the series. Even in this piece of historical crime fiction, the question remains for us to reflect on – what has been built in the wake of the flood? Is Poland still in the mire?⁶²

This is the importance of these films and series for our understanding of Polish magical realism in film and television. Polish magical realism is no longer a flight from the present, as Klonowska reads it, but a grappling with our present circumstances through an uncomfortable engagement with the past in the present. This includes the incrimination of present-day business practices through the past and tackling current-day political issues as well – even if, as the title subheading of a *Guardian* article about Holland's *Pokot* claims – the director "did not intend to create a political film."⁶³ *Pokot* in particular addresses misogyny in Polish society, with Duszejko representing the frustrations of Holland's own generation of women, and the current

60 Ibidem, p. 13.

61 J. Holoubek and Ola Salwa discuss the adaptation of the screenplay in the interview *Horror na niewesołych bagniskach*, "Kino" July 2021.

62 See R. Zieliński, 'Woda wymywa wszystko i odsłania prawdę'. Jan Holoubek o nowym serialu Netflixa 'Rojst '97' z powodzią w tle, "Gazeta Wyborcza" 7 July 2021, in which director Holoubek discusses the potential opportunities for changes that an event such as the Millennium Flood provide as well as the need for confronting the past in order to move forward and learn. Cf. J. Holoubek, interviewed by A. Kyzioł, *Jan Holoubek o drugim sezonie 'Rojsta' i Polsce sprzed ćwierćwieku*, "Polityka" 7 July 2021.

63 K. Connolly, *Agnieszka Holland: Pokot reflects divided nature of Polish society*, "The Guardian" 16 Feb. 2017.

government's adversity toward ecological protections and stance on climate change.⁶⁴

The films and series can leave the viewer frustrated due to multiplying plot lines, the incommensurability of the realist and magical modes, and the way in which this requires us to sit with uncertainty and incomplete knowledge.⁶⁵ Even though *Rojst* unravels the grand majority of the mysteries, this series, too, insists on imperfect knowledge, leaving Zarzycki, Wanycz, and the viewer in ignorance. If it seems as if the ghosts have been laid to rest (i.e., re-repressed) so that the younger generations can live in their modern homes without guilt or shame, it is only ignorance that allows us to conceive of these spaces as homes. The body that was found after the flood was that of Zarzycki's son (though Zarzycki never knew of his existence). On the night of his murder, the son broke into the house next to Zarzycki's and observed his father through the windows. It is from this same position that we watch the loving and playful father dance with his daughter, completely unaware that his family has crumbled – an unknown son murdered, a wife in love with another woman.

Even if the otherworldliness of the forest diminishes as Wanycz finally begins to write about what happened there, even he does not receive perfect closure. The face of the woman in white remains foreclosed to us, just as it does to Wanycz, who never establishes contact with Elsa Koepke. The viewer, moreover, is not permitted to see what Wanycz does, namely Koepke's painting, her vision of the forest and the figure that lurks within it.⁶⁶ Though the magical realism fades from the visual realm, its ontology remains – a world of imperfect knowledges. Once we have uncovered one mystery, another remains just beyond our grasp – one in which Enlightenment causality and reason can function alongside horoscopes, tarot cards, and sympathies or affinities.

64 See *ibidem* and Holland: 'Pokot' to film o moim pokoleniu, "Culture.pl" 30 Sept. 2015.

65 See, for example, reviews by A. Kyzioł, *Szopy i ziemianki*, "Polityka" April 2020, no. 14, 1–7; R. Czyż, *Kto nas nauczył robić...* and *Program TV na wtorek...* Beata Giska, however, praises the series precisely because it demands active watching and encourages online discussions among fans who are eager to decipher the riddles. See B. Giska, *Co obejrzyć w weekend? 'Znaki' najoryginalniejszy polski serial kryminalny*, "Blog Orange Polska" 19 March 2021.

66 The title of the series was originally "Co widziała Elsa Koepke?" ("what did Elsa Koepke see?"). J. Holoubek, *Horror na...*, p. 31.

Conclusion

As the fictional town of Sowie Doły prepares to celebrate its 800-year history, a news crew arrives to interview the mayor about the history of the town. His plans to revive the melaphyre mine have been recently thwarted by the discovery of a cemetery of a labor camp at the site. Exasperated, he yells at his assistant: “Which history? With or without the bones? With or without the Jews?” We could ask the same questions of the small towns that populate *Rojst*, *Pokot*, and *Ciemno, prawie noc* as well. By infusing the crime drama with magical realist elements, the films and series show us what these histories and presents are or could be like – not as an either-or, but as an and-and. They project alternative genealogies, chronologies, and topographies of Silesia; importantly, these co-exist with and complement extant hegemonic systems. If nostalgia and escapism had dominated Polish cinematic magical realism, these films and series redirect the imaginative, disruptive potential of magical realism to the present. Moreover, they force a reckoning with the grand narratives that have shaped the history of the cinematic representation of the so-called Reclaimed Territories. Given that these films and series have been produced so recently, the question remains: When will the next season of the magical realist Silesian crime drama come out?

Filmography

Belfer (The teach), 2 seasons, Łukasz Palkowski, Maciej Bochniak (dirs.), TVN /ITI Neovision (Canal+), 2016–2017.

Die Blechtrommel (The tin drum), Volker Schlöndorff (dir.), Franz Seitz Filmproduktion/Bioskop-Film GmbH/Artemis Filmgesellschaft mbH/Hallelujah-Film GmbH/Argos Films S.A./Hessischer Rundfunk/GGB Gesellschaft für Geschäftsführung und Beteiligung GmbH & Co., FRG/FR 1979.

Chocolat, Lasse Hallström (dir.), Miramax Films/Buena Vista International, UK/USA 2000.

Ciemno, prawie noc (Dark, almost night), Borys Lankosz (dir.), Aurum Film/Odra Film/Centrum Zasobów Cyfrowych, PL 2019.

Dark, 3 seasons, Baran bo Odar (dir.), Netflix, DE 2017–20.

- Demon*, Marcin Wrona (dir.), Magnet Man Film/Telewizja Polska/Chimney Poland/Krakowskie Biuro Festiwalowe/TransFax Film Productions/Instytucja Filmowa Silesia Film/Wajda Studio/Lava Films, PL/Israel 2015.
- Gorączka* (Fever), Agnieszka Holland (dir.), ZF X, PL 1980/81.
- Kamerdyner* (The butler), Filip Bajon (dir.), Filmicon Dom Filmowy, PL 2018.
- Krakowskie potwory* (Cracow monsters), Kasia Adamik and Olga Chajdas (dirs.), Telemark/Netflix/Polski Instytut Sztuki Filmowej, PL 2022.
- Kruk* (Raven), 2 seasons, Maciej Pieprzycza (dir.), Opus TV/ITI Neovision (Canal+), 2018/2021.
- Nikt nie woła* (No one calls), Kazimierz Kutz (dir.), ZF Kadr, PL 1960.
- Pitbull*, 3 seasons, Patryk Vega, Xawery Żuławski, Dominik Matwiejczyk, Kasia Adamik, Greg Zglinski (dirs.), ATM Grupa/Telewizja Polska – Agencja Filmowa, PL 2005–08.
- Pokot* (Spoor), Agnieszka Holland and Kasia Adamik (dirs.), SF “Tor”/Heimatfilm/Nutprodukce, PL/DE/CZ/SE/SK/FR 2017.
- Rdza* (Rust), Roman Załuski (dir.), ZF Kadr, 1981/82.
- Rojst* (The mire), 5 episodes, Jan Holoubek and Kamil Misztal (dirs.), Showmax/SF Kadr, PL 2018.
- Rojst '97* (The mire '97), 6 episodes, Jan Holoubek (dir.), Netflix, PL 2021.
- Róża* (Rose), Wojciech Smarzowski (dir.), Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych/SF Tor/SF Perspektywa/SF Oko/Lightcraft, PL 2011/12.
- Sami swoi* (All our own), Sylwester Chęciński (dir.), ZF Iluzjon, 1967.
- Skąpani w ogniu* (Bathed by fire), Jerzy Passendorfer (dir.), ZF Iluzjon, 1963/64.
- Twin Peaks*, 3 seasons, David Lynch (dir.), Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Television, Twin peaks Productions, Showtime, Rancho Rosa Partnership, USA 1990, 1991, 2017.
- Wataha* (The pack/The border), 2 seasons, Michał Gazda, Kasia Adamik, Jan P. Matuszyński, Olga Chajdas (dirs.), ATM Grupa, HBO Polska, 2014–2019.
- W głębi lasu* (The woods), 6 episodes, Leszek Dawid, Bartosz Konopka (dirs.), ATM Grupa/Netflix, PL/USA 2020.
- Wołyń* (Hatred), Wojciech Smarzowski (dir.), Film It/Narodowy Instytut Audiowizualny/Polskie Sieni Radiowe/Canal+ Polska/Bemar/Telewizja Polska/Andrzej Łudziński Productions/Odra Film/Narodowe Centrum Kultury, PL 2016.

Zgoda (The reconciliation), Maciej Sobieszcański (dir.), SF Kalejdoskop/Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych/EBH Polska/Wajda Studio, PL 2017.

Znaki (Signs), 8 episodes, Jakub Miszczak, Marcin Ziębiński, and Monika Filipowicz (dirs.), ATM Grupa/AXN Central Europe, PL 2018.

Znaki 2 (Signs 2; 2019/2020), 8 episodes, Jakub Miszczak, Marcin Ziębiński, and Monika Filipowicz (dirs.), ATM Grupa/AXN Central Europe, PL 2019/20.

Literature (studies, press and online materials)

Bator J., *Ciemno prawie noc*, Warsaw 2012.

Bator J., *Heimat am Horizont*, interviewed by S. Jung, "Schweizer Monat: die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur" 2014, vol. 1019, no 94, <http://doi.org/10.5169/seals-735955>.

Buettner A., *Mocking and Farting: Trickster Imagination and the Origins of Laughter*, "Kunapipi" 2009, vol. 31, no 2.

Chanady A., *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy* (1985), New York, Milton Park (UK) 2020.

Chanady A., *The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms*, [in:] *Magical Realism: Theory, History, Community*, eds. L. Parkinson Zamora and W.B. Faris, Durham, NC 1995.

Connolly K., *Agnieszka Holland: Pokot reflects divided nature of Polish society*, "The Guardian" 16 Feb. 2017.

Czartoryski B., *Ciemno, prawie noc: a miało być tak pięknie. Nie wyszło*, „WP Film” 19 March 2019.

Czyż R., *Kto nas nauczył robić (i oglądać) seriale?* "Gazeta Wyborcza" 23 Jan. 2019.

D'haen Theo, *Magical Realism. The European Trajectory*, [in:] *Magical Realism and Literature*, eds. C. Warnes and K. Sasser, Cambridge 2020, <https://doi.org/10.1017/9781108551601.010>.

Doty W.G., W.J. Hynes, *Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster*, [in:] *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, eds. W.J. Hynes and W.G. Doty, Tuscaloosa, London 1993.

- Dziuban Z., *Introduction: Haunting in the Land of the Untraumatized*, [in:] *The "Spectral Turn" – Jewish Ghosts in the Polish Post-Holocaust Imaginaire*, ed. Z. Dziuban, Bielefeld 2019.
- García Márquez G., *One Hundred Years of Solitude* (1967), trans. G. Rabassa, New York, London, Toronto, Sydney 2006.
- Gee F.C., *The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson*, dissertation, University of London 2013.
- Giska B., *Co obejrzyć w weekend? 'Znaki' najoryginalniejszy polski serial kryminalny*, "Blog Orange Polska" 19 March 2021.
- Gross J.T., *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, Princeton 2001.
- Guszkowski P., *Niech nikogo nie zmylą walkmany i polonezy. W tym serialu z peerelowskiego bagna wpadamy w kolejne*, "Gazeta Wyborcza" 10 lipca 2021.
- Holland A., Interviewed by S. Smoliński, *Człowiek człowiekowi wilkiem*, "Kino" Feb. 2017.
- Holland: 'Pokot' to film o moim pokoleniu*, "Culture.pl" 30 Sept. 2015.
- Holoubek J., Interviewed by O. Salwa, *Horror na niewesołych bagniskach*, „Kino” July 2021.
- Holoubek J., Interviewed by A. Kyzioł, *Jan Holoubek o drugim sezonie 'Rojsta' i Polsce przed ćwierć wieku*, „Polityka” 7 July 2021.
- Hynes W.J., *Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide*, [in:] *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, eds. W.J. Hynes and W.G. Doty, Tuscaloosa and London 1993.
- Jameson F., *On Magic Realism in Film*, "Critical Inquiry" winter 1986, vol. 12, no 2.
- Kędziora M., *'Ciemno, prawie noc', czyli film, prawie dobry*, "Filmawka.pl" 25 March 2019.
- Klonowska B., *Far away from the present: Magical Realism in Polish film*, "Studies in Eastern European Cinema" 2010, vol. 1, no 2, doi: 10.1386/seec.1.2.183_1.
- Kotwasińska A., *Dis/Possessing the Polish Past in Marcin Wrona's Demon*, "Humanities" 2020, vol. 9, no 59, doi:10.3390/h9030059.
- „Kruk. Czorny woron nie śpi”. *Posłuchaj singla promującego serial i przenieś się do krainy Szeptuch i Południc*, "Gazeta Wyborcza" 26 June 2021.
- Kucharski S., *Showmax wycofuje się z Polski. „Przykro nam, że ta historia się kończy*”, "Gazeta Wyborcza" 12 Dec. 2018.
- Kurz I., *Rewolucja, której nie było*, "Dwutygodnik" Feb. 2017, no 207.

- Kyzioł A., *Szopy i ziemianki*, "Polityka" 1–7 April 2020, no 14.
- Legends i ciekawostki*, "Góry-Sowie.pl," www.gory-sowie.pl/legends.
- Lewis S., *Border Trouble: Ethnopolitics and Cosmopolitan Memory in Recent Polish Cinema*, "East European Politics and Societies and Cultures" May 2019, vol. 33, no 2.
- Majer A., *Quality By Design: Feature TV Series From Premium Television in Poland*, [in:] *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*, eds. L. Barra and M. Scaglioni, London, New York 2021.
- Matyjaszek K., *Not Your House, not Your Flat: Jewish Ghosts in Poland and the Stolen Jewish Properties*, [in:] *The »Spectral Turn« – Jewish Ghosts in the Polish Post-Holocaust Imaginaire*, Bielefeld 2019.
- Mazierska E., *Between the Sacred and the Profane, the Sublime and the Trivial: The Magical Realism of Jan Jakub Kolski*, "Scope" Jan. 2000.
- Moliński L., *Bystrzycki szlak filmowy*, "Dolnośląskość.pl," <http://dolnoslaskosc.pl/bystrzycki-szlak-filmowy,1775.html>.
- Mrozek W., *Dlaczego warto wybrać się do lat 90. z Ogrodnikiem, Bielenią i Różczką?* "Gazeta Wyborcza" 30 July 2021.
- My tu i tam. Góry Sowie, Projekt Riese, Muchołapka oraz DAG Molke i serial Znaki*, "YouTube" 9 Feb. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=pCfBihkn-3A>.
- Podróż w Góry Sowie (i nie tylko) tropem kadrów serial 'Znaki'*, "Magazyn Travelist" 14 May 2020.
- Polska kocha kryminały!* "AXN," <https://www.axn.pl/programy/ultraviolet-20/galerie/polska-kocha-kryminały?img=67584&title=photo-67584>.
- Program TV na wtorek, 7.04: powrót 'Znaków' i początki randek online*, "Gazeta Wyborcza" 7 April 2020.
- Prymas M., *Strzeż się kotojadów – recenzja filmu 'Ciemno, prawie noc'*, "Pełna sala" 22 March 2019.
- Sasser K., *Magical Realism and Cosmopolitanism. Strategizing Belonging*, New York, Houndsmills (England) 2014.
- Skowrońska M., *Netflix tropi krakowskie potwory. Nowy serial nakręcony pod Wawelem wystartuje w pierwszym kwartale 2022 roku*, "Gazeta Wyborcza" (Cracow) 23 Dec. 2021.
- Szczerba J., *Kto króluje w wyszukiwarce Google'a? Tych kulturalnych haseł szukaliśmy najczęściej*, "Gazeta Wyborcza" 15 Dec. 2021.
- Skrodzka A., *Magic Realist Cinema in East Central Europe*, Edinburgh 2012.

- Spindler W., *Magical Realism: A Typology*, "Forum for Modern Language Studies" Jan. 1993, vol. 29, no. 1, <https://doi.org/10.1093/fmls/XXIX.1.75>.
- Staszczyszyn B., 'Ciemno, prawie noc', reż. Borys Lankosz, "Culture.pl."
- Staszczyszyn B., *City placement po polsku*, "Culture.pl." 3 March 2020.
- Staszczyszyn B., 'Pokot', reż. Agnieszka Holland, "Culture.pl."
- Thum G., *Die fremde Stadt. Breslau nach 1945*, Munich 2003.
- Tokarczuk O., *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Cracow 2009.
- Travel for a hundred. *Magiczny KAMIENIOŁOM w Świerkach. Góry Sowie – film Znaki*, "YouTube" 27 March 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=XVmRYBnODp0>.
- Varga K., *Varga o serialu 'Rojst': We mnie Peerel siedzi głęboko, mam w szafkach niedorzeczne zapasy papieru toaletowego*, "Gazeta wyborcza" (Duży Format) 20 Aug. 2018.
- Warnes C., Sasser K., *Introduction*, [in:] *Magic Realism and Literature*, eds. C. Warnes, K. Sasser, Cambridge 2020, doi: <https://doi.org/10.1017/97-81108551601>.
- Zieliński R., 'Woda wymywa wszystko i odsłania prawdę'. Jan Holoubek o nowym serialu Netflixa 'Rojst '97' z powodzią w tle, "Gazeta Wyborcza" 7 July 2021.

Noty biograficzne

Tomasz Klys – profesor Uniwersytetu Łódzkiego, teoretyk i historyk filmu. Obszarem jego zainteresowań badawczych są: teoria filmowej diegezy, narratologia filmu, kino niemieckie w Republice Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy, francuski impresjonizm filmowy, autorzy kina francuskiego: Abel Gance, Robert Bresson, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Julien Duvivier. Opublikował książki: *Film fikcji i jego dominanty* (1999), *Dekada doktora Mabuse* (2006), *Od Mabusego do Goebbelsa* (2013). Współautor podręcznika *Kino bez tajemnic* (2009).

Natasza Korczarowska – dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, interesuje amerykańskim i brytyjskim kinem współczesnym i problematyką historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013). Od 2008 roku współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Maciej Kowalski – doktor nauk humanistycznych, dziennikarz, historyk. Uczestnik konferencji naukowych, autor kilkunastu artykułów naukowych, popularnonaukowych, esejów, omówień i szkiców. Studiował także filologię polską na Uniwersytecie Szczecińskim. Współpracował m.in. z Muzeum Narodowym w Szczecinie (2020–2021). Związany z Liceum Ogólnokształcącym im. Sybiraków w Szczecińskiej Szkole Florystycznej. Obszar badawczy: historia kina, literaturoznawstwo, historia oraz obszary z tym powiązane – teoria literatury, antropologia kultury, socjologia, teologia i filozofia.

Aleksandra Krajewska – doktorantka w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, przygotowuje rozprawę na temat pejzaży Ameryki w kinie najnowszym. Autorka artykułu o obrazach pogranicza w twórczości Johna Forda opublikowanego w *Filmowych pejzażach Ameryk* (red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek). Laureatka IX edycji konkursu krytyczno-filmowego „Powiększenie”, współpracuje z portalem Filmweb.

Tomasz Sikorski – prof. dr hab., historyk, politolog, kierownik Zespołu Badawczego Historii Idei i Ruchów Politycznych Instytutu Historycznego Uniwersytetu Szczecińskiego. Autor kilkudziesięciu książek (w tym redaktor prac zbiorowych), wielu artykułów naukowych i popularnonaukowych, członek rad naukowych i redakcji periodyków (np. „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne”, „Polish Biographical Studies”), stały recenzent w czasopismach naukowych. Obszar badawczy: ruchy polityczne i społeczne,

myśl polityczna, historia idei, biografistyka, kultura (zwłaszcza literatura i film) a polityka, ideologia, zdrowie i choroba w XIX i XX wieku.

Anna Śliwińska – dr hab., profesor w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się wybranymi zagadnieniami kina brytyjskiego. Autorka książek *Sekrety i kłamstwa* (2011), *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala* (2016) i *Running off the Anger. British New Wave* (2019).

Jamie Zelechowski – Assistant Professor of Instruction (German), Temple University (Philadelphia, USA). Research interests include: German and Polish cinema, border and migration studies, memory studies. Recent publications: *Borders and Migration in Urszula Antoniak's Pomiędzy słowami/Beyond Words* (2017), "Transnational Screens," 2022, doi:0.1080/25785273.2022.2044248; *The Socialist Tourist Gaze of East German and Polish Cinema*, [in:] "Maski i oblicza komunizmu w kinematografii (Masks and Faces of Communism in Film)," eds. M. Kowalski, T. Sikorski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2021; and *Chronotopes of Flight from the Red Army in East and West German Feature Film (1950–1970)*, "Studies in Twentieth & Twenty-First Century Literature" 2019, vol. 43, no 1, *New Prairie Press*, doi:10.4148/2334-4415.2050.