

Jadwiga Łużyńska-Doroba

FILMOWA WIZJA ŚWIADOMOŚCI SPOŁECZNO-NARODOWEJ CHŁOPÓW W OKRESIE ZABORÓW

Zagadnienia podniesione w prezentowanym referacie są częścią przemyśleń powstałych w toku badań nad filmową wizją chłopów w dorobku czterdziestolecia kinematografii PRL. O podjęciu tej problematyki przesądziło będące już truizmem przeświadczenie, iż społeczna świadomość historyczna jest współcześnie tylko w części kształtowana przez historiografię i oświatowe formy popularyzowania jej dorobku. Wpływowym partnerem historyka stały się artystyczne formy informacji o przeszłości, a zwłaszcza film kinowy i telewizyjny, obliczony *a priori* na szeroki odbiór ze wszystkimi tego konsekwencjami. Film fabularny, bo na nim skupiłam uwagę, nie jest zobligowany do wiernego, dokumentarnego odzwierciedlenia historii, ale w odczuciu masowego odbiorcy urasta częstokroć do roli autorytatywnego, dodajmy, także sugestywnego, źródła wiedzy o przeszłości.

Film nawiązujący do historii rodzi się niekiedy z dążenia twórcy do wyrażenia własnego stosunku do tradycji narodowej i tym samym pośredniego wypowiedzenia się na temat współczesności, niekiedy z chęci zaspokojenia oczekiwań i gustów masowej widowni, czasami wreszcie powstaje na bezpośrednie zamówienie mecenasu kinematografii. Owe impulsy przesądzają o sensach i celach nadrzędnych przesłań ideologicznych filmów, którym zostają podporządkowane przedstawiane na ekranie fakty, wydarzenia, procesy, co w niektórych przypadkach prowadzi do pewnych deformacji rzeczywistości, także w przedstawianiu jej ogólnych tendencji rozwoju.

Biorąc pod uwagę zasygnalizowane uwikłania filmu warto postawić mu pytania o adekwatność stworzonej wizji świadomości chłopów do jej historiograficznego rozpoznania, o sens i skutki odejścia od obrazu chłopów stworzonego w adaptowanych utworach literackich, o wpływ współ-

czesnych realiów społeczno-politycznych na ekranowy konterfekt chłopów.

Czasu zaborów dotyczą następujące filmy kinowe wymienione według chronologii przedstawianych wydarzeń: *Popioły*, *Pasja*, *Romantyczni*, *Szkice węglem*, *Noce i dni*, *Placówka*, *Chłopi*, *Ziemia obiecana*. *Wesele*, *Wizja lokalna 1901*, *Cóżeś ty za pani*, a także dwa seriele telewizyjne: *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* obejmujący lata 1815—1919 oraz *Blisko, coraz bliżej* zamknięty klamrą lat 1862—1921. Siedem spośród wymienionych tytułów stanowią adaptacje powszechnie znanych utworów literackich, dwa oparto na motywach prozy, pozostałe powstały według oryginalnych scenariuszy. Mimo odmienności pokoleń i kategorii artystycznych twórców, mimo różnicy poetyk i czasu realizacji wyliczone filmy układają się w pewien względnie spójny problemowo ciąg pokazujący zachowania chłopów od początku wojen napoleońskich poprzez powstania narodowowyzwoleńcze po I wojnę światową.

W Andrzeja Wajdy ekranizacji *Popiołów* (1965), opartej na scenariuszu Aleksandra Ścibora Rylskiego, udział chłopów w wojnach napoleońskich został zaakcentowany mocniej niż w powieści Stefana Żeromskiego, natomiast chronologia wydarzeń, tak przejrzysta w tekście literackim — zatarta, a historyczny czas scen, w których uczestniczą chłopci — zmieniony. Znamienne jest zwłaszcza rozdzielenie w czasie dwu różnych egzekucji chłopów dokonanych w powieści w tym samym 1797 roku. Pierwsza z nich odbywa się w filmie w majątku podsandomierskiego dziedzica w okresie wprowadzania w życie austriackiej reformy urbarialnej z lat 1780—1790, która wносиła pewną poprawę sytuacji społecznej (w tym prawnej) chłopów, a którą część szlachty ignorowała. Oto chłop Zalesiak za próbę kradzieży pańskiego mienia zostaje poddany karze chłosty pod pręgierzem na oczach rozbawionej, uczestniczącej w kuligu, szlachty. Doznający upokorzenia i bólu chłop przyjmuje karę swojego dziedzica bezopornie, nie podejmując najmniejszej nawet próby sprzeciwu. Domyślamy się, że nie wie on o ograniczeniu, mocą wspomnianych reform, sądowniczej samowoli panów, że jego świadomość kształtowała się w wąskim świecie wyznaczanym przez wieś i dwór. Ofiarą drugiej egzekucji odbywającej się, jak film sugeruje po 1800 r., jest chłop Michcik, były uczestnik Powstania Kościuszkowskiego, towarzysz broni szlachcica Piotra Olbromskiego, serdecznie przezeń traktowany w dzierżawionym majątku Wygnanka i uwolniony wraz z całą wsią od pańszczyzny przed święcią Piotra. Następny dzierżawca dóbr przywraca przymus pańszczyźniany, który w rezultacie uwsteczniczenia się stosunków społecznych w Galicji końca lat dziewięćdziesiątych ponownie zaczął się utrzymywać. Zachowanie Michcika w niczym nie przy-

pomina postawy Zalesiaka. Ma on żywo w pamięci Uniwersał połaniecki, swoje bohaterskie czyny w powstaniu, doznał uwolnienia od pańszczyzny. Wszystko to powoduje, że Michek czuje się człowiekiem wolnym, ma swoją godność, dumę i wyraźną świadomość bycia Polakiem. Cechuje go także dojrzała świadomość społeczna. Michek odmawia wykonywania prac pańszczyźnianych i pociąga do buntu przeciwko nim całą wieś. W rezultacie tego zostaje poddany egzekucji ze strony wezwanych do majątku żołnierzy austriackich. Obezwładniony i maltretowany przez nich buntuje się, wrywa, krzyczy, że był żołnierzem, woła z poczuciem moralnej wyższości do swego oprawcy: „szanuj mnie, psie, człowieka wolnego!”

Zestawienie dwu jakościowo odmiennych zachowań dwu różnych chłopów prowadzi do wniosku, a pozostaje on w zgodzie z poglądami autorytatywnych badaczy problemu¹, że w wyniku uczestnictwa w powstaniu Kościuszkowskim i wojnach napoleońskich rozwijała się i krzepła świadomość społeczna i narodowa chłopów, a ich udział w następnych wojnach nie zawsze polegał na pójściu za panem, lecz był także efektem świadomego wyboru. W przypadku Michcika wyraziło się to w wielokrotnej dezercji z wojska austriackiego w czasie wojny 1809 r. aż do skutecznego przejścia na polską stronę oraz w ochotniczej wyprawie, wraz z Krzysztofem Cedrą i Rafałem Olbromskim, na wojnę Napoleona z Rosją w 1812 r. U filmowych chłopów Andrzeja Wajdy odnajdujemy pewną osobliwość nie występującą w ich literackich pierwowzorach. Otóż nad społeczną i narodową świadomością chłopów ciąży świadomość pewnego determinizmu historii, nieuchronności losu, w przypadku chłopów, złego losu, skazującego ich, mimo ponoszonych ofiar dla ojczyzny, na pozostawanie w cieniu innych grup społecznych, na doznawanie wyzysku. Obserwujemy to w filmie w scenie rozmowy chłopów-żołnierzy z Krzysztofem Cedrą podczas nocnego odpoczynku pod Saragossą, a więc już po utworzeniu Księstwa Warszawskiego i nadaniu mu konstytucji znoszącej poddaństwo chłopów lecz nie zapewniającej im prawa posiadania ziemi — te sprawy film całkowicie pomija. Chłopi werbalizują swój patriotyzm ale jednocześnie dają wyraz przeświadczeniu, że po wojnie znowu będą „brać kije” — jak to określił jeden z nich, bo chłop zawsze będzie poddany. Jest to scena wykreowana zgodnie z przyjętym przez twórcę filmu założeniem, które zwerbalizował on w wywiadzie udzielonym „Ekranowi” w 1964 r. Mówił Andrzej Wajda: „Uważam, że istotą

¹ M. Żychowski, *Polska, naród, ojczyzna*, Warszawa 1968, s. 25 i n.; T. Mencil, *Galicja zachodnia 1795—1809. Studium z dziejów ziem polskich zaboru austriackiego*, Lublin 1976, s. 13 i n.; H. Brodowska, *Chłopi o sobie i Polsce*, Warszawa 1984, s. 18—19.

rzeczy jest tu nie sama akcja, lecz stosunek bohaterów *Popiołów* do wydarzeń, w których biorą udział, z którymi się stykają. Wreszcie do historii — oni jej podlegają, mimo że niweczy ich nadzieje².

W zamykającej film scenie powrotu Napoleona z przegranej wojny z Rosją, gdzieś z boku drogi, po której suną sanie zasepionego cesarza rozpamiętującego minioną własną świetność, wydobywa się z wielkiej zasy pyłu śniegu zlodowaciały, czy wręcz oślepy osamotniony patriotaszlachcic Rafał Olbromski. Po towarzyszącym mu ochotniczo w wojnie patriocie-chłopie w ogóle ślad zginął.

W burzliwej dyskusji nad ekranową wersją *Popiołów*, w której jedne autorytety naukowe i literackie doszukiwały się wiernego obrazu napoleońskiej doby, inne wskazywały na nadto pesymistyczny bilans dla Polski wojen napoleońskich — ten pogląd osobiście podzielam — za brakło ważnego stwierdzenia odnośnie chłopów. Otóż w moim przekonaniu mimo wszystkich przejawów i ahistoryzmu „*Popiołów*” Andrzeja Wajdy z perspektywy dzisiejszej wiedzy o przeszłości film nie różnił się z prawdą historii o położeniu społecznym chłopów oraz o dojrzewaniu ich świadomości społecznej i narodowej.

Także w serialu *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* zrealizowanym przez Jerzego Sztwiertnię (scenariusz Andrzeja Twerdochliba i Stefana Bratkowskiego w oparciu o nowelę Jerzego Zielińskiego 1981 r. odnajdujemy chłopca — Józefa Frankowskiego, który powraca w stopniu podporucznika w 1815 r. do rodzinnej wsi w Wielkopolsce. Zastawszy gospodarstwo ojca niepodzielne i w rękach brata, Józef Frankowski szuka jakiegoś oparcia, pracy. Stanowczo odrzuca możliwość pójścia do wojska polskiego tworzonego przez rząd pruski. Podejmuje pracę w majątku ziemskim hrabiego Dezyderego Chłapowskiego, podobnie jak on walczącego aż do ostatniej klęski po stronie Napoleona. Obaj też wyruszą do Królestwa Polskiego na pierwszą wieść o wybuchu powstania listopadowego, w którym Frankowski odniesie śmiertelne rany. W świetle serialu hrabia i Frankowski, a także jeden z jego synów, który bohatersko lecz niepotrzebnie zginie w drodze do powstańców styczniowych, są Polakami uosabiającymi patriotyzm romantyczny przy jednoczesnym uwzględnianiu znaczenia działań racjonalnych, lecz nie w tak dużym stopniu w jakim rozwiną się owe racjonalne działania w Wielkopolsce po powstaniach. Konsultantami omawianego serialu są Lech Trzeciakowski i Andrzej Szwarc. Zadbali oni o historyczną wiarygodność informacji płynącej z ekranu. Dowiadujemy się oto m. in. z cytowanych dokumentów policji pruskiej, że Wielkopolska stanowiła główne zaplecze dla powstania listopadowego, dostarczając konie, broń, odzież, poznajemy li-

* „Ekran” 1964, nr 32.

czyby obrazujące udział mieszkańców tego regionu w powstaniu, wśród których było wielu chłopów, zwłaszcza komorników, wyrobników i parobków. Te szczegóły może nie podnoszą atrakcyjności filmu dla masowych odbiorców, ale stwarzają szansę dotarcia do nich ważnej informacji poświadczającej wysoki poziom świadomości narodowej części chłopów tego okresu. Nie znalazły natomiast odzwierciedlenia w *Najdłuższej wojnie...* społeczne, klasowe (w rozumieniu chłopów na tym etapie jako „klasy w sobie”) aktywne zachowania chłopów w okresie poprzedzającym powstanie i w czasie jego trwania, jakie odnotowują historycy m. in. w *Dziejach Wielkopolski*³. Zawęża to rzeczywiste ramy świadomości społecznej chłopów, co w serialu tak bardzo nasyconym prawdziwą informacją o narodowych aspektach świadomości tej klasy społecznej jest sprawą obciążającą film. Objasnia się to założeniem naczelnym serialu nastawionego przede wszystkim na pokazanie siły, konsekwencji, permanentnego prowadzenia walki Polaków o Polskę zarówno zbrojnym czynem, jak też w różnorodnych formach pracy organicznej, których synteza zaowocowała zamykającym serial zwycięskim powstaniem wielkopolskim 1919 r. Lata popowstaniowe, zwłaszcza lata czterdzieste, przyniosły wzrost niezadowolenia społecznego chłopów na ziemiach wszystkich zaborów. Uwolnienie od pańszczyzny, przejęcie na własność uprawianej ziemi wybiły się na czoło dążeń chłopów. W Galicji odczuwali oni ponadto szereg innych uciążliwości⁴. Przy utrzymywaniu wsi w ciemności i konspiracyjnym charakterze przygotowywania kolejnego powstania narodowyzwoleńczego przez szlachtę rosła do niej chłopska nieufność podsycana przez administrację austriacką. Dramatycznym tego finałem stały się wydarzenia 1846 r. Nawiązują do nich dwa wybitne filmy: *Pasja* (1977) w reżyserii Stanisława Różewicza według scenariusza Andrzeja Kijowskiego i Edwarda Żebrowskiego oraz *Wesele* (1972) zrealizowane przez Andrzeja Wajdę w oparciu o scenariusz Andrzeja Kijowskiego.

Centralną postacią *Pasji* jest Edward Dembowski, a głównymi problemami jego moralne i polityczne wybory. Chłopi występują w filmie w trzech scenach. Jedna z nich odpowiada rzeczywistym wypadkom, pozostałe, choć wykreowane, wydają się historycznie prawdopodobne. Stan umysłów i emocji chłopskich obrazuje sekwencja spotkania Edwarda Dembowskiego i Franciszka Wiesiołowskiego z grupą uzbrojonych w cepy, widły, kosy i kije chłopów w okolicach Tarnowa. Chłopi nie-

³ F. Paprocki, *Stosunki polityczne w latach 1815—1850*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. II, pod red. W. Jakóbczyka, Poznań 1973, s. 159.

⁴ S. Kieniewicz, *Ruch chłopski w Galicji w 1846 r.*, Wrocław 1951, s. 20—40; H. Wereszycki, *Wpływ zaboru austriackiego na świadomość społeczeństwa polskiego*, „Dzieje Najnowsze” R. IX: 1977, z. 1, s. 87—88, T. Łepkowski, *Polska — narodziny nowoczesnego narodu 1764—1870*, Warszawa 1967, s. 7, 149.

ufnie odnoszą się do społecznego i politycznego programu manifestu krakowskiego, który głosi Edward Dembowski. Zapewnienia o wolności osobistej, nadaniu ziemi na własność, wprowadzeniu polskich rządów brzmią w ustach szlachciców, od których chłopci doznawali długotrwałych krzywd i poniżenia, niewiarygodnie. Początkowo są zdezorientowani. Jeden z nich mówi: „czy to ja wiem panie, co robić?”. Po chwili wahania, czy odstawić dziedziców do cyrkułu, zgodnie z zaleceniem starosty powiatu, wezwani przez usposobionych wrogo do powstania krakowskiego chłopów-żołnierzy tzw. urlopowników rzucają się na szlachciców. Następuje scena rzezi galicyjskiej odpowiadająca opisom historycznym⁵. Dopełnieniem dramatycznych wydarzeń jest sekwencja doprowadzenia przez chłopską straż mającego za sobą wiele kolejnych perypetii Edwarda Dembowskiego do Jakuba Szeli. Dochodzi do zderzenia racji ideologa i czołowego, radykalnego działacza rewolucji krakowskiej, z pochodzenia szlachcica, z poglądami przywódcy chłopskiego mającego wcześniejsze doświadczenia w dochodzeniu chłopskich interesów. Dembowski podejmuje próbę porozumienia się z Szelą, pozyskania chłopów do rewolucji, która tak wiele chciała zmienić w życiu chłopów przy ich czynnym udziale. Jednakże dla Jakuba Szeli — chłopca Edward Dembowski jest przede wszystkim szlachcicem, Szela odnosi się doń nieufnie, pokazuje mu ślady pańskich batogów na swoich plecach, utrzymuje, że chłopci sami rozwiążą swoje sprawy. Grabieże dworskiego mienia, zajmowanie ziemi ocenia Szela jako działania uprawnione, gdyż w przekonaniu chłopów dobra te po prostu im się należały. Są więc w tej scenie sygnały klasowego dojrzewania chłopów ale są także przejawy niedostatków ich świadomości politycznej, wyartykułowane przez Jakuba Szelę. Oto wysłuchawszy założeń manifestu Rządu Narodowego, mówi on do Edwarda Dembowskiego: „nie potrzeba, nie potrzeba rządu ani wojska, samiśmy rządem i wojskiem, my chłopcy”. Nie osiągnąwszy porozumienia, obaj przywódcy rozchodzą się. Wkrótce potem Dembowski, gorący orędownik rewolucji ludowej, w filmie, podkreślmy, pokazany niejednoznacznie w aspekcie ideowo-moralnym⁶, ginie na czele procesji,

⁵ S. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 198—225, M. Żychowski, *Rok 1846 w Rzeczypospolitej Krakowskiej i w Galicji*, Warszawa 1956, s. 177, T. Łepkowski, *op. cit.*, s. 203—204.

⁶ Filmowy Edward Dembowski w większości wypowiedzianych kwestii wyraża poglądy i opinie mające potwierdzenie w jego opublikowanych pracach i w korespondencji. Obok nich jednakże znalazły się również słowa, których nigdy nie artykułował. Oto w rozmowie z księdzem spiskowcem Dembowski daje wyraz przekonaniu, że wolność warta jest nawet posługiwania się w walce o nią kłamstwem, dopuszczenia do ofiary wielu istnień ludzkich, gdyż mają zwyciężyć nie ludzie, lecz idea rewolucji. W scenie rozmowy z dyktatorem powstania krakowskiego Tyssowskim Edward Dembowski niejednoznacznie odpowiada na pytanie

w której byli także, choć nieliczni podkrakowscy chłopci, a która stanowiła ostatnią, nawiązującą do wspólnoty języka, religii, kultury, próbę przeciwdziałania tragicznemu rozminięciu się niepodległościowo-społecznych dążeń rewolucyjnych demokratów ze społecznymi, zmanipulowanymi przez zaborcę, dążeniami chłopów.

Rabacja galicyjska położyła się cieniem na stosunku chłopów do narodowego ruchu Wiosny Ludów, ograniczyła w pewnym stopniu ich udział w powstaniu styczniowym⁷. Jej plastyczna wizja jak groźne klasowe memento zostaje przywołana przez ubogiego chłopca — dziada podczas narodowych godów w podkrakowskich Bronowicach, w *Weselu*. Andrzej Wajda odwołał się do niej jako do znaku opozycji inteligencji czyli swoistej elity, panów i ludu, do sygnału niemożności, bezzasadności historycznej oddzielania spraw narodowych od klasowych, społecznych. Przypomnę, że *Wesele* zekranizowano w dwa lata po kryzysie społeczno-politycznym 1970 r. w Polsce.

W świetle ocen Stefana Kieniewicza, Henryka Wereszyckiego, Krzysztofa Groniowskiego i innych historyków powstanie „chłopskie 1846 r. pokazało się chłopów, przyczyniło się do zniesienia w Galicji w dwa lata później pańszczyzny i uwłaszczenia chłopów, zwiększyło ich dostęp do polskich instytucji, otworzyło ich na sprawę narodową. Zaktywizowało także, w aspekcie klasowych roszczeń, chłopów z innych zaborów⁸. W filmie nie ma sugestii na ten temat poza sygnalizowaniem rodzenia się wśród chłopów, już po śmierci Dembowskiego, jego legendy, wiary w to, że nie zginął, które ich pobudzały do stawiania oporu przeciw pańszczyźnie.

Reżysera Różewicza — jak się wydaje — wydarzenia 1846 r. w Galicji nie interesują jako takie, lecz jako historyczne tworzywo do postawienia problemów występujących w naszej rzeczywistości drugiej połowy lat siedemdziesiątych, tzn. problemu relacji, przejrzystości odniesień między ideologią a praktyką społeczną i polityczną w szczególności, między hasłami a rzeczywistością między ludem a przywódcą i wreszcie problemu moralnej oceny przebiegu procesu rewolucji. Wywołanie tych zagadnień i pytań uczyniło film współczesnym w warstwie przesłań ideowych, lecz spowodowało ograniczenia w warstwie poznawczej, w warstwie informacji historycznej, zwłaszcza dotyczącej rozwoju świadomości

o szanse zwycięstwa rewolucji, mówi, że w przypadku klęski będzie następne powstanie, bowiem ważne jest, czy naród klęknie, czy też padnie w walce.

⁷ S. Kieniewicz, *Czyn polski w dobie Wiosny Ludów*, Warszawa 1948, s. 74; tenże, *Pomiędzy Stadionem a Gosławem. Sprawa włościańska w Galicji w 1848 r.*, Wrocław 1980; H. Wereszycki, *op. cit.*, s. 89—90.

⁸ S. Kieniewicz, *Czyn polski...*, s. 23 i n.; tenże, *Ruch chłopski...*, s. 331; K. Groniowski, *Uwłaszczenie chłopów w Polsce*, Warszawa 1976, s. 193.

mości społeczno-narodowej chłopów jako procesu skomplikowanego, lecz generalnie przebiegającego wznoszącą się linią.

Ostatniemu okresowi Wiosny Ludów został w całości poświęcony inny film Stanisława Różewicza — *Romantyczni* (1970). Skupia on jednak uwagę nie na chłopach, lecz na dwu młodych szlachcicach z Królestwa Polskiego, pragnących przedostać się na Węgry do generała Bema i czekających na emisariusza w jednym z majątków magnackich Wielkopolski. Chłopi pojawiają się w tym filmie jako tło przeżyć głównych bohaterów. Widzimy służbę dworską traktowaną z pogardą przez pana. Milczący, biednie przyodziani chłopi stanowią wyrazisty kontrast z elegancją garderoby panów, sposobem spędzania przez nich czasu na muzyce, spacerach, jeździe konnej, poezji i uwodzeniu służących. Za pozornym spokojem i ładem okazałego dworu, nad którego frontonem widnieje napis: „Jam dwór polski co żywi i broni” czai się zło, niejasne reguły gry, nabrzmiewają problemy, rodzą się konflikty. Chłopi nie werbalizują swoich poglądów, nie mają głosu. Widzimy tylko ich napięte twarze, nieufne spojrzenia, jak gdyby dystans do pańskich deklaracji i deklamacji o patriotycznych treściach. Jeden z chłopów z zaciętą twarzą przygląda się zacytowanemu wyżej napisowi nad wejściem do dworu. Wyczuwa się napięcie, niedowierzanie chłopów, może surowy osąd biernej a nawet niechętniej postawy części wielkopolskich ziemian do powstania 1848 r.?

Przywołany już serial *Najdłuższa wojna...* przynosi szereg, co prawda często werbalnie podanych, dowodów chłopskiego udziału w ruchu narodowym Wiosny Ludów. Z wielką starannością przedstawiono w tym filmie umiejętność przekształcenia powstańczych klęsk w działania nie obeszczadniające aktywności, lecz nadające jej nowe, dostosowane do zmienionej sytuacji formy. Jedną z nich było zorganizowanie Towarzystwa im. Tomasza Zana, które poprzez sieć kółek przygotowywało intelektualnie, emocjonalnie i wojskowo, także chłopską młodzież, do zbrojnego czynu. Jedno z takich kółek, co widzimy w serialu, działało pod opieką dowódcy oddziału powstańczego z 1848 r. Macieja Palacza — chłopca ze wsi Górczyn pod Śremem. Wartością tego serialu jest pokazanie aktywnego udziału chłopów Wielkopolski w ruchu narodowym pojętym szeroko. Uczestniczą oni w ziemiańsko-chłopskich kółkach rolniczych, tworzą własne, chłopskie, działają w spółkach oszczędnościowo-pożyczkowych, podnoszą swoją wiedzę ogólną i rolniczą nie tylko po to, by sprostać ekonomicznym wymogom czasu, zmodernizować swoje gospodarstwo, lecz także dlatego, aby skonsolidować siły wobec narastającego naporu Kulturkampf, Hakaty. Obserwujemy w serialu umacniającą się prężność polskiej spółki parcelacyjnej z udziałem chłopów, która wykupuje zadłużony majątek ziemiański, nie dopuszczając do jego przejścia w ręce Niemców, widzimy energiczne wysiłki chłopskich dzia-

łaczy gospodarczych, politycznych, oświatowych inicjowane lub wspierane przez księży, niekiedy chłopskiego pochodzenia — jak jedna z głównych postaci filmu — ks. Piotr Wawrzyniak oraz przez postępowych ziemian. Noszą oni w serialu autentyczne nazwiska swoich historycznych pierwowzorów. W dobrze przemyślany sposób, wolny od werbalizmu, pokazany został dynamiczny rozwój skautingu. W sumie wszystko to przekonywająco obrazuje dochodzenie wielkopolskich chłopów do stania się klasą społeczną pozbawioną kompleksu niższości, do tworzenia ważnej, integralnej części narodu, którego wolność jest przez nią traktowana jako arcyważna i własna sprawa.

Film Filipa Bajona, dobrze znającego realia Wielkopolski prawnika i reżysera, urodzonego i wychowanego w Poznaniu, oparty na jego własnym scenariuszu, a zatytułowany *Wizja lokalna 1901* (1980) mocno akcentuje logikę i siłę polskiego, a więc także chłopskiego oporu na przykładzie strajku szkolnego 1901 r. we Wrześni.

Cytowany serial pokazuje oprócz strajków gęstą sieć tajnych szkół, obejmujących także chłopskie dzieci i przyspieszających ich narodowe a nawet polityczne dojrzewanie, aktywny ruch czytelniczy, sposobienie się młodzieży chłopskiej do decydującej walki o polskość Wielkopolski. Jest więc wydobyta specyfika tego regionu w aspekcie głównych tendencji rozwoju gospodarczego, społecznego i narodowego.

Także w odniesieniu do Śląska, zwłaszcza do rejencji opolskiej, owa dbałość o zachowanie lokalnych osobliwości patriotycznych działań Polaków płodnie zaowocowała w zrealizowanym przez Zbigniewa Chmielewskiego dziesięcioczęściowym filmie opartym na scenariuszu Albina Siekierskiego *Blisko coraz bliżej* (1982). Większa część jego akcji toczy się na wsi, nazwanej w serialu Wielowice, pod Pszczyną w miejscu spotkania się granic trzech zaborów.

Pod względem stanu zamożności czy wykształcenia Polacy nie dorównywali tutaj ani osiedlonym w rejencji Niemcom, ani chłopom Wielkopolski. Wieś śląska stanowiła główną ostoję polskości — informuje o tym płynące zza kadru słowo otwierające serial — wyrażającej się przede wszystkim w języku i utrwalonych wieloletnią tradycją obyczajach. W tych warunkach małe grupy pierwotne, jak kręgi przyjacielskie i sąsiedzkie, a zwłaszcza rodzina, będąca zawsze najważniejszą instytucją narodową, urastają do rangi ośrodków wiodących w procesie przekazywania narodowego dziedzictwa kulturalnego, w rozwijaniu świadomości narodowej⁹. Pełną wiedzę o tym, wynikającą z wieloletniego doświadczenia, ma główny bohater filmu — chłop-kowal Franciszek Pasternik.

⁹ J. Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1970, s. 293--302.

Z wielką dbałością strzeże on trzech wartości: spójności swojej rodziny i własnego w niej autorytetu, utrwalania polskich obyczajów i wiedzy o przeszłości, zwłaszcza o walkach narodowowyzwoleńczych, oraz konsekwencji w przygotowywaniu doskonalszych niż on sam, bo wykształconych szermierzy polskości. Pasternik chciałby, aby jednym z nich został jego najstarszy syn Tadeusz, lecz ten przystąpiwszy w 1863 r. do spisku powstańczego w gimnazjum, opuszcza wbrew woli ojca szkołę i dom, przekracza granicę z Królestwem Polskim, a wkrótce raniony przez żołnierzy rosyjskich wraca do rodzinnej wsi. Ojciec nie przebacza mu sprzeniewierzenia się jego naukom i woli a może niezrozumienia specyfiki długotrwałej, uporczywej walki z germanizacją Śląska. Sam Pasternik, zwany przez okolicznych chłopów polskim królem, jest trudnym przeciwnikiem dla administracji pruskiej. Ma ona pełną świadomość, że wyeliminowanie tego organizatora oporu, współdziałającego z miejscowym księdzem patriotą, zwołującego systematycznie sąsiadów by odczytywać im artykuły Karola Miarki, opowiadać o przeszłości Polski, wzywać do bojkotu szkoły po kolejnym drastycznym ograniczeniu w niej języka polskiego, załamałoby siły chłopów — patriotów.

Gdy perfidne działania pruskich władz i okoliczności losowe osłabiają podstawy prestiżu społecznego Pasternika i nadwątlą jego zdrowie wtedy kontynuacji pracy oświatowo-politycznej podejmie się jego najmłodszy syn górnik. Pomni nauk „polskiego króla” jego wnukowie, już nie chłopci, zostaną aktywnymi bojownikami polskiej — chłopskiej i robotniczej — sprawy aż po trzecie powstanie śląskie.

W obu cytowanych serialach pokazano także pojedyncze przypadki wynarodowiania się chłopskich synów, nie ma więc prób wygładzania spraw bolesnych, zjawisk nieuchronnych choć marginalnych, które jak gdyby dodatkowo uwypuklają siłę i trudy chłopskiego oporu narodowego.

Dotychczasowe badania nad historią chłopów trzech zaborów dostarczyły dostatecznie dużo dowodów ich ochotniczego udziału w powstaniu styczniowym. Nie znalazł on należnego mu odzwierciedlenia w twórczości ekranowej. Jedynym wyjątkiem jest wielokrotnie już przywoływany serial Jerzego Szwertni, w którym udział chłopów i pomoc materialna dla powstania ze strony Wielkopolski zostały przedstawione adekwatnie do rzeczywistości. W odniesieniu do Królestwa Polskiego zapewne wypełnia w jakiejś mierze tę lukę dokonana w 1983 r. przez Tadeusza Chmielewskiego ekranizacja *Wiernej rzeki* Stefana Żeromskiego, długo nie wprowadzana, z przyczyn politycznych, na ekrany.

Pogłosy powstania styczniowego wyraźnie występujące w *Chłopach* Władysława Reymonta w ich filmowej, kinowej i telewizyjnej postaci zostały wyeliminowane, mimo publicznych zapewnień reżysera o wier-

ności filmu wobec powieści¹⁰. Sygnały żywej pamięci chłopów wobec powstania styczniowego są natomiast obecne w *Szkicach węglem* zrealizowanych przez Antoniego Bohdziewicza według scenariusza Leonarda Buczkowskiego i Ariadny Demkowskiej. Główny bohater utworu Wawrzon Rzepa był w czasie powstania kurierem. Bezprawne i podstępne powołanie w rekruty jest w jego domysłach i przekonaniu jego żony represją za powstańczą aktywność. Generalnie jednak obraz świadomości chłopów z Baraniej Głowy jest ponury. Ciemnota, zacofanie, nadużywanie alkoholu, ubóstwo czynią ich podatnymi na manipulacje administracji gminnej i powiatowej. Akcja *Szkiców węglem* dzieje się w początkach lat siedemdziesiątych, a więc po ukazie carskim z 2 III 1864 r. wprowadzającym wójtów chłopów (na miejsce wójtów — dziedziców) i tolerującym ich analfabetyzm, co w praktyce czyniło ich łatwym narzędziem w rękach naczelników powiatów i pisarzy gminnych. Tak też jest w omawianym utworze. Chłopi mają świadomość matactw administracji, oceniają ją krytycznie, próbują dochodzić swych racji, początkowo szukają pomocy we dworze i na plebanii, odrzuceni przez nie wpadają w desperację. Osaczenie, bezsilność chłopów wobec przewagi urzędów wybijają się na plan pierwszy w ekranowej wersji noweli napisanej przez Sienkiewicza w obronie chłopów, którzy w zestawieniu z ostatnimi ustaleniami historiografii nie byli w swej masie w Królestwie Polskim ani tak bierni, ani bezradni. Zauważmy jednak, że Antoni Bohdziewicz zrealizował ten film w 1957 r. tuż po okresie kultu jednostki, samo więc podjęcie tematu chłopskiej krzywdy po latach dominowania tematyki walki klasowej i kolektywizacji wsi oraz ukazanie przerostów władzy urzędów, instytucji, po doświadczeniach tamtego czasu było faktem pozytywnym. Niestety, ułomności warsztatowe filmu spowodowały, że nie wywołał on większego echa wśród odbiorców.

Znaczną widownię w kinowej i telewizyjnej postaci osiągnęła ekranizacja *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej w reżyserii Jerzego Antczaka wedle scenariusza tegoż zrealizowana w 1975 r. Chłopi występują w tym filmie przede wszystkim w scenach zbiorowych. Są to sceny bez dialogów, nieme co najwyżej rozlega się w nich głos Bogumiła Niechcica, popędzającego ich do szybszej, wydajniejszej pracy. Mimo iż twórca filmu stawiał sobie za cel, jak twierdził, przedstawienie ludzkiego losu, stworzenie sagi rodzinnej a część krytyków filmowych dopatrzyła się w jego dziele pracy — jako głównej wartości człowieka, mocno wybijanej w propagandzie lat siedemdziesiątych, są w filmie obecne pewne, nikłe, symptomy przemian w świadomości chłopów końca XIX stulecia.

¹⁰ Zob. wypowiedź J. Rybkowskiego w „Filmowym Serwisie Prasowym” 1973, nr 20, s. 7—8.

Pojedynczy z nich, jak zatrudnieni w folwarku Kotelba czy Felicja, są zainteresowani robieniem kariery poprzez odejście od tradycyjnego statusu chłopca. Pozostali chłopci zatrudnieni w folwarku rozumieją, że poprawy warunków swego bytowania muszą dochodzić zbiorowo. Widzimy to w scenie gromadnego przybycia chłopów do Bogumiła z postulatem radykalnej zmiany warunków ich zamieszkania w czworakach. Chłopi prowadzą rozmowę w sposób zdecydowany, stanowczy. Mówią wręcz, że nie mogą dłużej mieszkać w wilgotnych, przeciekających budynkach, że „tak nie może być”. Po pewnym czasie Bogumił rzeczywiście wybudował nowe czworaki. W sumie w filmowanych *Nocach i dniach* zabrakło dokładniejszego przedstawienia postaci chłopskich niejako w zbliżeniu, co ma miejsce w powieści, gdzie osoby chłopów zajmują drugoplanowe lecz bardzo istotne miejsce.

W *Placówce* (1979), którą reżyser Zygmunt Skonieczny, notabene mający za sobą studia historyczne i znający wieś z autopsji, osadził w realiach Sieradzkiego, wybijają się narodowe aspekty świadomości chłopów zgodnie z wykładnią ideową powieści Bolesława Prusa. Józef Ślimak jest chłopem ekonomicznie prężnym, potrafiącym się dostosować do warunków kapitalistycznych przemian. W jego świadomości jest zakodowany pewien stały porządek, wedle którego ludzie dzielą się na panów i chłopów, a chłopci na gospodarzy i parobków. Ale Ślimak wie także, że „chłop panu a pan chłopu musi robić na przekór” — jak mówi do syna. Przyjęło się uważać, że główna wartość postawy Ślimaka polega na biernym trwaniu na swojej ziemi, na placówce strzeżonej przed Niemcami. Otóż Ślimak, także w filmowym wydaniu, potrafi zająć postawę aktywną, wobec Niemców, dziedzica. Brakuje mu tylko niekiedy konsekwencji w działaniu, gdyż Ślimak dopiero uczy się aktywności. Ten chłop uznany przez krytyków i historyków literatury za symbol biernego chłopskiego oporu jest przywiązany nie tylko do swojej wąskiej przestrzeni jaką wyznaczają granice jego gospodarstwa, wsi, folwarku, okolicy. Ślimak czuje się związany także z ojczyzną ideologiczną w rozumieniu nadanym temu pojęciu przez Stanisława Ossowskiego¹¹. Ze zdumieniem obserwuje ciągnących w jego ojczyste strony Niemców i zauważa w rozmowie z nimi: „musi nie macie własnego kraju”, po czym w zdumieniu przygląda się długiej kolumnie niemieckich wozów jadących z rodzinami i dobytkiem. Kulturę niemiecką Ślimak postrzega jako interesującą lecz obcą, a nawet wroga, ma więc wyraźne poczucie odrębności narodowej.

W jednej z sekwencji filmu Ślimak przybywa do dworu upewnić

¹¹ S. Ossowski, *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzna*, „Myśl Współczesna” 1946, nr 4, s. 24

się, czy dziedzic rzeczywiście sprzedał handlarzowi — Żydowi swój folwark mimo wiedzy o chłopskim zainteresowaniu nabyciem tej ziemi. Handlarz oferuje chłopu kupno pozostawionego przez dziedzica portretu księcia Józefa Poniatowskiego. Ślimak nie reaguje na tę ofertę ale handlarz wrzuca mu obraz na wóz. W ten sposób, według zamysłu twórcy filmu¹² chłop miał się stać, stawał się, spadkobiercą tradycji narodowej. Trudno zaakceptować tę wykładnię dodanej do powieści Prusa preten-sjonalnej i krzywdzącej patriotyczne uczucia chłopów sceny. Sugeruje ona nieświadome, przypadkowe włączenie się chłopów do ruchu narodo-wego, do tradycji historycznej, z którą chłop został w widzeniu reży-sera filmu związany poprzez dwór i porzucone relikty kultury pańskiej (portret został porzucony we dworze).

W moim odczuciu scenę tę przenika pewna doza ironii. Wedle ostat-nich ustaleń historiografii¹³ znaczna część chłopów Królestwa Polskiego końca XIX w. przejawiała swą dojrzałość społeczną i narodową nie tyl-ko w walce z kolonizacją niemiecką, w klasowej walce z dworem lecz także w aktywnym organizowaniu tajnej polskiej oświaty, pielęgnowaniu pamięci tradycji powstania styczniowego, w poczuciu stanowienia z re-zystą Polaków jednego narodu, w budowaniu wizji przyszłej, sprawiedli-wej społecznie Polski, w dorastaniu do współdziałania z ruchem robot-niczym. Próżno tych znamion czy przeczuć szukać w wykreowanej sce-nie z portretem.

Wielką popularnością masowej, kinowej i telewizyjnej, widowni cie-szył się, z założenia komercyjny, film *Chłopi* (1971 r. — wersja telewi-zyjna, 1973 — kinowa). Historycy i socjologowie, a także miłośnicy po-wieści Władysława Reymonta, mogli i winni ubolewać nad faktem tej popularności, bowiem ekranowa wersja daleko odbiegała od filozoficz-nej, społecznej i politycznej wykładni pierwowzoru literackiego. Fakt ten tym bardziej zaskakuje, że konsultantem filmu jest Mieczysław Róg-Świostek — chłopski syn, wyrosły w kręgu kultury chłopskiej i nie-jednokrotnie, także w słowie pisanym, zaświadczaający o jej wartościach. Chłopi Królestwa Polskiego końca minionego stulecia są w widzeniu twórców filmu przede wszystkim istotami biologicznymi. Pławią się w alkoholu, seksie, wyżywają w intrygach i bójkach, odpoczywają, świę-tują, od czasu do czasu mają się także pracy. Sprawy ważne w powieści stały się w filmie nieważnymi, a drugorzędne zostały podniesione do rangi najważniejszych dramaturgicznie. Nawet scena walki o las, będą-ca w powieści wyrazem ostrych konfliktów klasowych na wsi i dowo-

¹² Zob. wypowiedź Z. Skoniecznego w „Filmowym Serwisie Prasowym” 1979, nr 17/18, s. 6.

¹³ H. Brodowska, *op. cit.*, s. 29, 30, 110—127.

dem dojrzałej świadomości społecznej chłopów stała się jedną z wielu, zwyczajną, podporządkowaną wątkom obyczajowym i osobistym. Film został krytycznie oceniony przez socjologów i większość krytyków. Pisał w tygodniku „Film” Bronisław Gołębiowski: „Duży ekran jeszcze bardziej wydobywa obrzędobawowy i egzotycznoobyczajowy wątek całości, spychając na plan daleki całe tło społecznoekonomiczne, klasowe, ludową kulturę pracy”¹⁴. W pełni podzielam ten pogląd. Nie można natomiast odmówić Janowi Rybkowskiemu zachowania wierności wobec tekstu Reymonta w sferze kultury materialnej i obyczaju. Mimo podniesionych zarzutów, film pokazuje także rozwarstwienie majątkowe wsi, wysoką pozycję ziemi w chłopskim systemie wartości, kultywowanie obrzędów i zwyczajów, ramy chłopskich kontaktów ze światem wyznaczone przez parafię, dwór, urzędy, jarmarczne miasteczko, okoliczny odpuść, utarte od stuleci szlaki pielgrzymek. W powieści Reymonta przenikają do tego świata zjawiska rozwoju kapitalizmu, występują przedrewolucyjne niepokoje i nadzieje, chłopci walczą nie tylko o obciążony serwitutami las, lecz także o udaremnienie zakupu przez Niemców folwarku w sąsiedniej wsi, organizują tajną szkołę, są — w przypadku osób światlejszych — gotowi do włączenia się do przyszłej walki o niepodległość, szanują tradycję walki niepodległościowej, jej bohaterów i popularyzatorów (Rocho). Filmowy obraz spłaszczył i zdeformował prawdę o świadomości chłopów Królestwa Polskiego.

Piętno odcisnięte na chłopskim myśleniu i życiu przez kapitalizm wyraziście odmalował Andrzej Wajda w przeniesionej na ekran, według własnego scenariusza, powieści Władysława Reymonta *Ziemia obiecana* (1974). Powstanie powieści (pisał ją Reymont w latach 1897—1898) poprzedziły wnikliwe studia terenowe pisarza w Łodzi w 1896 r., a przygotowanie scenariusza przez Wajdę — studiowanie przezeń materiałów archiwalnych w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w tym mieście. Przyniosło to znakomite efekty w odtworzeniu obiektywnych, socjologicznych i lokalnych, specyficznie łódzkich, praw i znamion rozwoju kapitalizmu. Ekranizacja *Ziemi obiecanej* obnaża przede wszystkim mechanizmy robienia kariery, pogoni za pieniądzem. W tym świecie bezwzględnych reguł gry nie ma miejsca na szlachetne, czyste uczucia i normy kodeksu etycznego. Zachowują je tylko ludzie z klas „niższych”: chłopci i robotnicy. Dla chłopów prężnych, nacechowanych dojrzałą świadomością ekonomiczną, bliskość przemysłowego miasta jest dobrze wykorzystaną szansą awansu społecznego; dla innych, nawykłych do wolniejszego rytmu życia i bardziej niż kapitalistyczne, statycznych zasad regulujących stosunki produkcji, fabryka, przemysłowe miasto stają się miejscem kolejnych upokorzeń a nawet nieszczęść.

¹⁴ „Film” 1973, nr 48.

Oto ponury finał losu komornicy spod Skierniewic, której mąż przeniósł się do Łodzi wraz z nią i czworgiem dzieci w nadziei poprawienia warunków bytowania, a którego tragiczna śmierć przy maszynie jeszcze bardziej pogrzyżała w niedoli jego najbliższych. Nie posiadając świadomości prawnej wdowa długimi miesiącami, drogą pokornych prośb, dochodziła jakiegokolwiek formy materialnej pomocy od właściciela fabryki winnej jej nieszczęścia. Poinformowana przez fabrycznego praktykanta o możliwości wytoczenia procesu w tej sprawie zdecydowała, że po otrzymaniu pieniędzy wróci na wieś.

Historycy wsi zaświadczenia występowanie u chłopów przenoszących się do miasta trudności adaptacyjne, doznawanie poczucia degradacji na skutek utraty oparcia w posiadaniu ziemi, przeżywania lęku, zmęczenia i zagrożeń zdrowia i życia ze strony dusznych, ciasnych hal i hałaśliwych niebezpiecznych maszyn¹⁵. Mimo to nie tylko bezrolni, lecz także posiadający gospodarstwa niesamowystarczalne chłopci podejmowali pracę w przemyśle stwarzając nową grupę ludności dwuzawodowej, zwaną dziś chłopami-robotnikami.

W jednej z pięknych plastycznie i bardzo dynamicznych scen, jakich nie brak w Andrzeja Wajdy *Ziemi obiecanej*, widzimy w rozjaśniającym się blasku wstającego dnia dużą grupę ludzi: mężczyzn, kobiet, dzieci, którzy wychodzą, właściwie wybiegają ze wsi zdążając w stronę zamykających horyzont szarych dymiących kominów Łodzi.

Film nie jest rzecz oczywista, studium przemian świadomości chłopów pod wpływem kontaktów z miastem. Odnajdujemy w nim jednak wystarczająco dużo przesłanek wskazujących, że obok chłopów odnoszących się do właścicieli fabryk z uniżonością i pokorą transportowanych z wiejskich stosunków między dziedzicem a chłopem, czego przykładem jest małżeństwo Sochów z pokorą i onieśmieniem proszące o pracę Karola Borowieckiego, są także inni. Najbardziej reprezentatywnym przykładem chłopca, który szybko adaptował się do nowych kapitalistycznych warunków i wysunął na trwałą, mocną, bo opartą także na posiadaniu ziemi pozycję, jest Kaczmarek — ubogi rolnik z podłódzkiej wsi, który ze swojej ziemi piaszczystej i gliniastej, mało rolniczo wydajnej uczynił poszukiwany w rozbudowującej się Łodzi cenny materiał budowlany i w niedługim czasie, zachowując zabudowania i ziemię na wsi, zbudował okazały dom w mieście, zdobył we własnym zakresie podstawy wykształcenia, posłał do szkoły dzieci, a najstarszemu z nich, nie mającemu predyspozycji do innych zajęć, zakupił ziemię od swoje-

¹⁵ Z. Stankiewicz, *Kwestia chłopska w okresie narodzin polskiego ruchu robotniczego*, Warszawa 1985, s. 237—238.

go dawnego dziedzica seniora Borowieckiego w Kurowie. W scenie wizyty Kaczmarka w domu Borowieckich dochodzi do głosu mądrość chłopca i jego poczucie wyższości wobec snobizmu i próżności jego łódzkich klientów — fabrykantów. Mówi on Borowieckiemu, że dla potrzeb prowadzenia interesów w Łodzi zmienił nazwisko Kaczmarek na Kaczmar-ski i odtąd jego cudzoziemscy najczęściej kontrahenci zwracają się do niego nie „Kaczmarek! chłopie, chodź no tutaj!” tylko: „Panie Kaczmar-ski, może pan będzie łaskaw!” Kaczmarek ma poczucie swojej wartości wypływające z chłopskiego, gospodarskiego pochodzenia. Mówi: „[...] je-stem gospodarski syn z dziada pradziada i kiedy moi już gospodarzyli, to te różne Niemcy jeszcze po lasach na czworakach chodziły i surowe kartofle jak świniaki jadały”. Także w salonie dziedzica Kaczmarek zachowuje się swobodnie, jest smakoszem kawy, zna się na trunkach, co wprowadza w zdumienie ubożającego ziemianina z zażenowaniem, a na-wet poczuciem poniżenia, sprzedającego swoją posiadłość chłopu.

Przytoczone sceny z powieści i zarazem z filmu wskazują na trafność doboru „artystycznego materiału” przez obu twórców, Reymonta i Waj-dę, materiału pokazującego, że zasiedziałość, tradycjonalizm i konserwa-tyzm wsi, chłopów w omawianym okresie w przemysłowych rejonach Królestwa Polskiego, traciły znamiona trwałości¹⁶.

Inne probierze chłopskiej świadomości społecznej i narodowej zasto-sował Andrzej Wajda w *Weselu*. Jego akcja dzieje się w podkrakowskich Bronowicach w 1900 r. W tym okresie chłopci stykają się nie tylko z zie-miaństwem, lecz również z inteligencją, w której mają także swoich przedstawicieli i to w stosunkowo dużym procencie¹⁷. Inteligencja inten-sywnie dąży do zbliżenia z chłopami — jedyną realną siłą oparcia ruchu narodowego w Galicji. Ponad nimi niejako trwa przemoc zaborców. Na to właśnie zwrócili główną uwagę twórcy filmu. Wajda wybija na pier-wszy plan brak dojrzałości, czy też czujności narodowej Polaków, ich osaczenie przez zaborców (scena przepędzenia Jaśka, wzywającego do powstania, przez austriackie i rosyjskie graniczne stráže, w konsekwen-cji czego Jasiek, uciekając w popłochu, gubi nieopodal złoty róg), para-lizujące potencjalną chłopską walkę o wyzwolenie narodowe. Inteligen-cja, symbolizująca w *Weselu* polskie władze, albo jest nie do końca

¹⁶ H. Brodowska, *Wpływ industrializacji na rozwój struktury społecznej i świadomość ludności wiejskiej*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 1981, Folia histo-rica 43, s. 8.

¹⁷ Wśród studiujących na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1895 r. było co naj-mniej 16% chłopskich synów, w Królestwie Polskim w latach dziewięćdziesiątych w różnych szkołach wyższych odsetek ten wynosił od 1% do 4%, na Uniwersytecie Warszawskim w tym okresie synowie chłopski stanowili 4%. K. Groniowski, *Uwłaszczenie chłopów...*, s. 284—300.

świadoma tego osaczenia, albo też pragnie przed chłopami ukryć rzeczywistą prawdę. Początkowo inteligenci chcą nawet zataić otrzymanie wezwania do powstania narodowego. Dopiero po zastosowaniu przez chłopów przemocy — chodzi tu o dobudowaną do dramatu Wyspiańskiego scenę przyłożenia przez chłopów kos do gardeł panów — udaje im się wydobyć z nich tajemnicę narodową. Prześwituje z tej sceny, tak wieloznacznej, także przesłanie mówiące o tym, że elita tylko pod kontrolą mas, ludu, może sprawować nad nim władzę i nie zaprzepaścić interesów narodowych.

Ujmując ogólnie wykładnię ideową *Wesela*, a przypomnijmy raz jeszcze występującą w nim galicyjską retrospekcję, należy stwierdzić nadto mocne w niej zaznaczenie dojrzałej, a może intensywnie dojrzewającej świadomości społecznej i politycznej chłopów, wyprowadzonej ostatecznie na manowce niemożności przez nie dorastającą do nich postawę inteligencji i paralizujące działania zaborców.

W dramacie Wyspiańskiego chłopci są inni, nie dorastający do problemów rzeczywistości narodowej. Historia zweryfikowała diagnozę umysłów Polaków dokonaną przez Stanisława Wyspiańskiego i Andrzeja Wajdę. Twórcy filmu mają oczywiście pełną świadomość rzeczywistego stanu świadomości społecznej chłopów tego okresu. Wprowadzając nowe sceny i sensory do ekranizowanego dramatu scenarzysta i reżyser dokonali własnej interpretacji i historii, i dramatu wplatając w nie pewne odniesienia do współczesności.

Na podjęcie dyskusji z diagnozą świadomości Polaków w Galicji miał, teoretycznie rzecz biorąc, duże szanse reżyser Tadeusz Kijański, który w 1978 r. debiutował pełnometrażowym filmem *Cóżś ty za pani*, opartym na motywach powieści Tadeusza Nowaka *Obcoplemienna ballada*. Jej przetworzenie w scenariusz nie powiodło się nie mającemu także wcześniej udanych realizacji reżyserowi. Zmienił on zasadniczo główne myśli i wartości prozy Nowaka, pragnąc jej poetycki klimat i mityczne sceny „wzbogacić” o wyraźnie artykułowane konkretne przesłania patriotyczne, a także antywojenne. Doprowadziło to do pewnych paradoksów. Otóż w rzeczywistości i w powieści Nowaka pierwsza wojna światowa przynosi Polakom, w tym chłopom, nie tylko zniszczenia i konieczność ofiary krwi, lecz także, już od swego zarania, nadzieję na odzyskanie niepodległości ojczyzny. W filmie jest inaczej. Wojna jest złem, niesie poniżenie, spustoszenie materialne i duchowe, niejasną zapowiedź wolnej Polski. Nieporadność warsztatowa reżysera sprawiła, że tak usilnie konstruowane przezeń sceny patriotycznych zachowań chłopów są nie tylko przekonywające, ale wręcz humorystyczne. Oto w jednej z nich do sędziwego chłopca rzeźbiącego amatorsko w drewnie przychodzi odebrać zamówioną pracę hrabia Austriak. Chłop utrzymujący zre-

szą od lat kontakty z emisariuszem głoszącym konieczność gotowości do mającego rychło nastąpić narodowego zrywu Polaków (akcja powieści i filmu dzieje się przed wybuchem pierwszej wojny światowej) wręcza hrabiemu rzeźbę orła z opuszczonym, złamanym skrzydłem, a do tego wydającego pod wpływem odpowiednich ruchów nieprzyjemny, chropawy, stłamszony głos. Na oburzenie hrabiego chłop odpowiada: „Orły nie krzyczą, panie hrabio, w niewoli, one giną”. Podobnie dętych dialogów jest w filmie więcej.

Generalnie film Kijańskiego mocno, powielokrotnie akcentuje wysoki poziom świadomości narodowej chłopów Galicji i graniczących z nią terenów Królestwa Polskiego, pokazuje utrzymywanie przez nich żywych wzajemnych kontaktów, przygotowywanie się do walki o niepodległość m. in. w legionach. Natomiast całkowicie pomija społeczne, klasowe aspekty świadomości chłopów. Nie ma też żadnych, konkretnych dowodów stwierdzonego przez historyków znacznego udziału chłopów galicyjskich w organizacjach niepodległościowych w latach poprzedzających wybuch pierwszej wojny światowej¹⁸. W tej sytuacji werbalne, patetyczne zachowania chłopów, których próbkę przytoczyłam wyżej, stanowią wątpliwą pociechę i słaby argument dla odbiorcy filmu i dla historyka.

W potraktowanym łącznie dorobku filmowym czterdziestolecia PRL rozwój świadomości chłopów przedstawiony został jako proces o nierównym lecz postępującym rozwoju. Szczególnemu nasileniu ulegał on w okresie walk narodowyzwoleniczych. Aktywny udział chłopów w tych walkach można traktować z jednej strony jako przejaw, funkcję określonego poziomu świadomości społeczno-narodowej, z drugiej zaś jako czynnik przyspieszający jej dojrzewanie. Nasuwa się także wniosek, że uznane przez krytykę artystyczną za uprawnione, a nacechowane częstokroć daleko posuniętą dowolnością, reżyserskie zabiegi zmieniające treści, fakty i sensory adaptowanych utworów literackich prowadzą w niektórych przypadkach do jaskrawego deformowania historii i roli w niej klasy chłopskiej. Niekiedy bierze się to z nieudolności warsztatowej reżysera powierzchownie znającego historię i socjologię oraz posiadającego wątpliwe talenty literackie, a mimo tego piszącego osobiście scenariusz, które to zjawisko stało się nieomal powszechne w naszym kraju. Bywa także, co już sygnalizowałam, inaczej, tzn. tak, że twórca doświadczony i utalentowany pragnie podjąć jakiś dialog z naszą współczesnością i w tym celu zagląda do kart przeszłości dowolnie z nich wybierając fakty i wydarzenia będące dla niego tylko pretekstem do dokonania su-

¹⁸ H. Wereszycki, *Historia polityczna Polski*, Warszawa 1948, s. 283—284; J. Molenda, *Chłopski ruch polityczny od przelomu XIX i XX wieku do listopada 1918 r.*, [w:] *Historia chłopów polskich*, t. II, Warszawa 1972, s. 530—531.

biektywnego osądu wielkiej lub małej polityki naszych czasów. W efekcie jednych i drugich zabiegów, a nie wyczerpują one wszystkich teoretycznie istniejących możliwości poczynają z historią, rodzi się zdeformowany obraz świadomości społeczno-narodowej naszych przodków, a w wyniku jego upowszechnienia przez środki masowego przekazu, także zdeformowana społeczna świadomość historyczna odbiorców.

Nie sposób zaprzeczyć, że dotychczasowe osiągnięcia historiografii i sztuki filmowej zrobiły niemało dla zbudowania i spopularyzowania obrazu świadomości społeczno-narodowej chłopów w okresie zaborów. Jednakże, jak widzieliśmy wyżej, od ustaleń historiografii do filmowej wizji tego procesu droga niekiedy daleka, niekiedy zgoła nie przetarta. Uzniesienie sobie faktu występowania źródłowych i metodologicznych barier w naukowych dociekaniach prawdy o przebiegu procesu kształtowania się świadomości społecznej chłopów prowadzi do konstatacji ciągłego pozostawania na tym polu problemowym poważnych zadań do podjęcia zarówno przez twórców nauki, jak też przez twórców sztuki. Częstsze niż dotąd przypadki łączenia kompetencji pierwszych z talentem drugich mogłoby przynieść płodne efekty poznawcze i artystyczne.