

Grzegorz Pelczyński
Uniwersytet Szczeciński
pelczynski@whus.pl

Trylogia Sylwestra Chęcińskiego

Abstract: Sylwester Chęciński is famous polish director. He made three great films: „Sami swoi” (1967), „Nie ma mocnych” (1974), „Kochaj albo rzuć” (1967). This is trilogy about Pawlaks and Karguls, two family from little village from West Poland. Their history is a part of polish history. Films about Pawlaks and Karguls became a polish national myth.

Keywords: Sylwester Chęciński, history of Poland, polish film, national myth, communism

Streszczenie: Sylwester Chęciński jest słynnym polskim reżyserem filmowym. Zrealizował on trzy wybitne filmy: „Sami swoi” (1967), „Nie ma mocnych” (1974), „Kochaj albo rzuć” (1976). Jest to trylogia o Pawlakach i Kargulach, dwóch rodzinach z małej wioski w zachodniej Polsce. Ich dzieje są częścią historii kraju. Filmy o Pawlakach i Kargulach stały się jednym z polskich mitów narodowych.

Słowa kluczowe: Sylwester Chęciński, historia Polski, film polski, mit narodowy, komunizm

Sylwester Chęciński, zrealizował wiele filmów fabularnych, jednakże największym jego osiągnięciem jest niewątpliwie trylogia obejmująca „Samych swoich” (1967), „Nie ma mocnych” (1974), „Kochaj albo rzuć” (1976), zrealizowana według scenariuszy Andrzeja Mularczyka. Te trzy komedie filmowe opowiadające o losach Kargulów i Pawlaków, dwóch rodów chłopskich, które wadzą się i godzą, wciąż chętnie ogląda polska publiczność. O popularności bohaterów tych filmów świadczy chociażby stawianie im pomników. Mają oni swój monument w Sułcu na Roztoczu, skąd pochodzi reżyser, a także w Toruniu. Jest też Muzeum Samych Swoich w Lubomierzu na Dolnym Śląsku, a więc w miasteczku, w którym kręcono część zdjęć do filmów o Pawlakach i Kargulach. Tamże rokrocznie odbywają się też Ogólnopolskie Festiwale Filmów Komediiowych. Można by zwrócić uwagę na fakt, że w ostatnich latach chętnie upamiętnia się różne miejsca związane ze słynnymi filmami¹, a „Sami

¹ M. Szymański, *Polska na filmowo: gdzie kręcono znane filmy i seriale*, Poznań 2010.

swoi” to bezsprzecznie jedno z najbardziej znanych przedsięwzięć polskiej kinematografii. Lecz te trzy komedie Chęcińskiego zdają się uhonorowane wyjątkowo. Czyżby były ku temu szczególne powody?

Odpowiedź na to pytanie musi być z konieczności złożona. Wymienione filmy bynajmniej nie są tylko dziełami ważnymi z punktu widzenia historii kina polskiego. Przedstawiono w nich mnóstwo rozmaitych treści, których wyszczególnienie zdaje się niełatwe. Przede wszystkim jednak zawarta jest w nich niebagatelna refleksja dotycząca spraw narodowych, której tezy prawdopodobnie są bardzo przekonujące dla sporej części narodu, skoro ich głosicielom stawia się pomniki. W toku niniejszych rozważań zostanie przeprowadzona analiza poszczególnych filmów składających się na trylogię o Pawlakach i Kargulach, której celem będzie wyjaśnienie ich niezwykłości.

Inspiracją do tej analizy będzie antropologia filmu – (sub)dyscyplina traktująca dzieło filmowe w kontekście kultury, w której powstał i której jest częścią². Jako takie może ono czasami o tej kulturze sporo powiedzieć. Filmy mogą więc stanowić znakomite źródło antropologiczne i należy żałować, że tak rzadko w takiej roli występują. Antropologia filmu interesuje się zwłaszcza pewnymi grupami dzieł filmowych. Należą do nich dokonania kinematografii spoza kręgu euroamerykańskiego oraz filmowe wizerunki obcych kultur. Posłużenie się antropologią w takich wypadkach zdaje się oczywiste: pomaga ona odczytać treść komunikatu filmowego. Poza tym antropolodzy filmu podejmują badania nad dziełami przetwarzającymi jakieś wątki mityczne, posługującymi się skomplikowaną symboliką. Badacze ci nie szukają jednak egzotyki, przedmiotem ich zainteresowania mogą stać się również filmy powstałe w ich własnej kulturze.

Przyglądając się dokonaniom antropologicznie nastawionych badaczy i krytyków filmu, nie można nie zauważyć, że nie obchodzi ich lub obchodzi w znikomym stopniu wartość artystyczna dzieł filmowych. Zresztą cała antropologia kulturowa stara się nie oceniać tego, co bada. Antropolodzy filmu w danym dziele poszukują jedynie ciekawego dla siebie materiału. Ten zaś zawierają nie tylko filmy nagrodzone na europejskich festiwalach, ale także seriale telewizyjne i amatorskie filmiki nakręcone podczas wakacji. Jeżeli nawet zastanawiają się nad wartością filmu, to nie po to, aby wystawić im recenzencką ocenę, a raczej, by zrozumieć, dlaczego jest albo nie jest ceniony³.

W trylogii Chęcińskiego znajduje się niewątpliwie bardzo wiele materiału mogącego zainteresować antropologa. Bynajmniej nie wynika to z faktu, iż składają się na nią filmy z chłopskimi bohaterami, a polska antropologia – raczej jako etnografia – przez większość swoich dziejów specjalizowała się w badaniach społeczności chłopskich. Chęciński, jak kiedyś Stanisław Wyspiański

² S. Bobowski, *Wstęp*, „Studia Filmoznawcze” 2005, t. 26, s. 7–9.

³ G. Pelczyński, *Antropologia filmu – doświadczenia polskie* [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pelczyński, R. Vorbrich, Poznań 2004, s. 73.

w *Weselu*⁴, podjął próbę usystematyzowania refleksji na temat narodu polskiego, nadając jej przy tym formę opowieści wręcz o cechach mitycznych. Pamiętać należy, że „kardynalną cechą mitu (...) jest sprowadzenie istoty przedmiotów do ich genezy: objaśnić strukturę przedmiotu znaczy opowiedzieć o tym, jak on powstał”⁵. W opowieści Andrzeja Mularczyka i Chęcińskiego takim przedmiotem jest naród. Nie wyjaśnia jednak ona już, jak on powstał w ogóle, tylko jak powstał na nowo po drugiej wojnie światowej. Traktuje o tym przede wszystkim pierwsza część trylogii.

„Sami swoi”

W „Samych swoich” doszukać się można wyraźnych znamion mitu narodowego. Za takowy uznać należy opowieść, która jest potrzebna pewnej grupie ludzi po to, aby mogła poczuć się narodem. Takie mity mówią o ważnych dlań wydarzeniach – początkach i przełomach, a poza tym przekazują wzory zachowań – pochwalając jedne, ganiąc drugie, nadto zaś wskazują, co powinno się daryć szacunkiem czy nawet czcią. W każdym razie bez nich niemożliwe zdaje się jakiegokolwiek myślenie o swoim narodzie, zarówno pozytywne, jak i negatywne. Treści zawarte w mitach z jednej epoki przechodzą do opowieści tworzonych w kolejnej, choć niekoniecznie w całości. Naród bowiem co jakiś czas, w zależności od aktualnych potrzeb, dokonuje pewnej korekty tychże treści, a także dodaje całkiem nowe⁶. W dziejach narodu polskiego chyba dość często zachodziła konieczność skorygowania dotychczasowych mitów. Bo też dzieje te były wyjątkowo burzliwe i w związku z tym sytuacja narodu wciąż się zmieniała. To ostatnie stwierdzenie oczywiście potraktować można również jako mityczne.

Sytuacja Polaków po drugiej wojnie światowej niewątpliwie diametralnie się zmieniła. Wymagało to reinterpretacji wydarzeń z ich przeszłości, szczególnie tej niedawnej, a poza tym dokładnego określenia stanu obecnego. Podejmowano więc rozmaite próby zmierzające do ułożenia na nowo polskiej mitologii narodowej. A w związku z tym każdy podokres w powojennej historii Polski – 1944–1956, 1956–1970, 1970–1980, 1980–1989 – owocował kolejnymi standardami polskości. Podobne zjawiska występowały wówczas także u innych narodów europejskich. Te z Europy Środkowo-Wschodniej były w tym skrzepowane zależnością polityczną od Związku Radzieckiego.

W związku z powyższymi spostrzeżeniami niewątpliwie zwraca na siebie uwagę pierwsza część trylogii Chęcińskiego. Z pozoru jest to film ilustrujący tezę, że

⁴ F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 229.

⁵ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 214.

⁶ H. Samsonowicz, *Mity w świadomości historycznej Polaków* [w:] *Oblicza polskości*, red. A. Kłoskowska, Warszawa 1990, s. 153.

Polacy z różnych regionów kraju, osiedliwszy się po wojnie na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych, mimo początkowych trudności, zdolali się zaadaptować do nowych warunków i stworzyć zintegrowane społeczności lokalne. Niewątpliwie na utrwaleniu tej tezy zależało zwłaszcza władzom państwowym, lecz nie wydaje się, ażeby ktokolwiek miał coś przeciwko niej⁷. Trzeba było przecież udowodnić sobie, a poniekąd także Niemcom, władającym tymi ziemiami uprzednio, iż są one rzeczywiście polskie⁸. „Sami swoi” zatem odnoszą się nie tylko do problemów integracji na Ziemiach Północnych i Zachodnich, ale przywieść mogą także do wniosków dotyczących Polaków w ogóle. Najprawdopodobniej właśnie to zadecydowało o tym, że obraz stał się filmem wręcz kultowym⁹.

Bez wątpienia w polskiej mitologii narodowej ważną rolę odgrywają Kresy Wschodnie. Wielkie utwory literackie, *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, *Trylogia* Henryka Sienkiewicza i mnóstwo innych, których akcja rozgrywa się w realiach kresowych, dostarczały i dostarczają ciągle figur myślenia o sprawach polskich. Przypadki szlachty kresowej stanowią materiał do najrozmaitszych konstatacji na temat Polaków. Z pewnością polskość ubrana w szaty kresowe wydaje się nader atrakcyjna. Rodacy władają ogromnym obszarem, pokonują mocarstwa rozciągające się za ich wschodnią granicą. A poza tym tam właśnie została stworzona cywilizacja polsko-litewska, w miarę harmonijnie łącząca elementy zachodnio- i wschodnioeuropejskie¹⁰.

Film Chęcińskiego w sposób bardzo twórczy ewokuje rozmaite tradycje kresowe. Do czasu pojawienia się ich na ekranie Kresowiaków i ich problemy w niewielkim stopniu dopuszczano do głosu. W filmach wojennych bądź dziejących się na Ziemiach Odzyskanych niekiedy któryś z bohaterów, choć raczej nie główny, „zaciągał z ruska”, wskazując na swe pochodzenie. Jego sytuacja społeczna oraz kulturowa nie była jednak w żaden poważny sposób objaśniona. Może na nieco więcej pozwalano pisarzom¹¹. Aczkolwiek powstała w końcu lat sześćdziesiątych powieść Włodzimierza Odojewskiego, *Zasypie wszystko, zawieje*, w której aluzyjnie wspomniano o zbrodni katyńskiej, mogła się ukazać tylko poza krajem. Sporym zaskoczeniem byli więc zapewne „Sami swoi”, film z kresowymi bohaterami, pokazujący pewne fragmenty z ich wojennej epopei.

Najpierw trzeba tu zwrócić uwagę na kwestie wypowiedane polszczyzną stylizowaną na bliżej nieokreśloną gwarę kresową. Są one zasługą scenarzysty filmu, Andrzeja Mularczyka, którego konsultantem był wrocławski językoznawca Stanisław Bąk. Z lubością słucha się słów wypowiedanych przez

⁷ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 145.

⁸ Zob. A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1998, s. 349–350.

⁹ K.J. Zarębski, *Sylwester Chęciński jedzie do Lubomierza* [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 143–144.

¹⁰ J. Kolbuszewski, *Kresy*, Wrocław b.r.w.

¹¹ L. Szaruga, *Problem literatury kresowej w okresie PRL-u*, „Szczezińskie Prace Polonistyczne” 1994, nr 6, s. 23–34.

dwóch głównych bohaterów: Kazimierza Pawlaka i Władka Kargula. W tych nieustannie kłócących się Kresowiaków wcielili się: Wacław Kowalski i Władysław Hańcza. Także pozostali członkowie rodu Pawlaków i Kargulów mówią ze wschodnią intonacją. W ten sposób zdradzają swe zabużańskie pochodzenie. Dzięki temu widz może już uwierzyć w ich kresowość, przejawiającą się nie tylko w stylizacji dialogów.

Rodziny Pawlaków i Kargulów są reprezentantami ludności polskiej zamieszkującej te obszary Drugiej Rzeczypospolitej, które po drugiej wojnie światowej inkorporowano do Związku Radzieckiego. Ale poza krótką retrospekcją dotyczącą czasów przedwojennych nie pokazano ich jednak na tychże obszarach. Zupełnie nie wiadomo, co działo się z nimi podczas wojny i tuż po jej zakończeniu. Tego nie wolno było przedstawić na ekranie, ani nawet opisać w książce, na co przykładem jest wspomniana powieść Odojewskiego. Chęciński mógł pokazać jedynie ostatni etap ich wędrówki na Ziemię Odzyskaną i dopowiedzieć, że przywędrowali „zza Buga”.

Przybyli z jednych krańców ziem polskich na drugie, zamienili Kresy Wschodnie na Kresy Zachodnie. W serialu telewizyjnym „Czterej pancerni i pies” (1965–1968, reż. Konrad Nałęcki), w odcinku zatytułowanym „Brama”, pochodzący ze wschodu Szawelło, grany przez Mieczysława Czechowicza, powiada, że po wojnie, która właśnie się kończy, zamieszka na Ziemiach Odzyskanych. Ze zrozumieniem stwierdza, że przed wojną mieszkał przy jednej granicy, a po wojnie zamieszka przy drugiej. Przesiedleńcy nie ponieśli zatem żadnej straty. Lecz taka konstatacja raczej nie mogła stanowić wyrazu uczuć i myśli tych ludzi na przełomie czasów wojny i pokoju. Takie poglądy dyktowała polityczna poprawność okresu Polski Ludowej i z nimi pod koniec lat sześćdziesiątych wielu mogło się nawet identyfikować.

Nietrudno dostrzec związki tego filmu z *Zemstą* Aleksandra Fredry, rozpisywali się o nich zresztą krytycy¹². Zauważono w nich też cechy gawędy. W takim razie film Mularczyka i Chęcińskiego wydaje się pełen szlachetczyzny. W komedii Fredry Cześnik i Rejent, toczący spór o mur, to dwa zaciekrzewione szlachciury. Gawęda zaś to gatunek literacki dość powszechnie kojarzony z kulturą szlachecką¹³. Pawlak i Kargul od przedwojnia zaciekle spierają się o miedzę, o czym opowiada się w sposób charakterystyczny właśnie dla gawędy. Nie razi jednak, iż Kargul i Pawlak nie są szlachcicami, chłopami. Może należą do szlachty zagrodowej, na podobieństwo postaci z *Nadberezyńców* Florianiana Czarnyszewicza¹⁴. Kultura polska przez wieki rozwijała się przecież głównie na wsi – w dworze (dworku) otoczonym chatami. Prawdę tę wyrażają tak

¹² Zob. na przykład A. Jackiewicz, *Spór o płot graniczny*, „Życie Literackie” 1967, nr 41, s. 13.

¹³ Zob. M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2005, s. 389–392.

¹⁴ Zob. F. Czarnyszewicz, *Nadberezyńcy*, Lublin 1991.

a nie inaczej wykreowani bohaterowie „Samych swoich” i dlatego nie widzi się w nich szlachciców czy chłopów, a po prostu Polaków.

„Sami swoi” zawierają subtelną, acz dość stanowczą polemiką z emigracją, zazwyczaj nieprzychylnie nastawioną do porządków zaistniałych w Polsce po drugiej wojnie światowej. Służy temu kompozycja dzieła. Otóż akcja filmu zaczyna się w czasach współczesnych. Do zadomowionego już na Dolnym Śląsku Pawlaka przyjeżdża ze Stanów Zjednoczonych w odwiedziny jego brat Jan, który jeszcze przed wojną strasznie pokieraszowawszy Kargula, musiał uciekać za ocean. Gość nie wie, że niezwykłym zrządzeniem losu rodzina Pawlaków po przesiedleniu znów zamieszkała w sąsiedztwie Kargulów, a przede wszystkim, że obydwie pogodziły się – młody Pawlak ożenił się nawet z Kargulówną. Kazimierz usiłuje o tym wszystkim opowiedzieć bratu, do czego są niezbędne długie retrospekcje, ukazujące czasy powojenne. Emigrant początkowo bardzo się oburza na to, co wydarzyło się w ostatnich latach, ale szybko uznaje, że dobrze jest tak, jak jest. Wracając do Ameryki, zabiera ze sobą woreczek z odrobiną ziemi, którą teraz uprawiają Pawlakowie. W ten sposób, niewątpliwie zgodny z życzeniami ówczesnych władz, akceptuje nową rzeczywistość polską.

A zatem film Mularczyka i Chęcińskiego realizował określone wymagania polityczne¹⁵. Aczkolwiek nie czynił tego, posługując się metodami komunistycznej propagandy, owszem, użył pochodzącego z tradycji stylu gawędy. Dzięki temu można było mieć wrażenie, iż twórcy „Samych swoich” przemawiają nawet zupełnie niezależnie. I że, nie mówiąc nic o tym, o czym mówić nie wolno, z rozmysłem pozostawiają wiele domyślności widzów.

Zapewne to, co w filmie najważniejsze, wyraża jego tytuł. Kimże są owi sami swoi? Pierwotnie film miał nosić tytuł „I było święto”, ale ten ostateczny lepiej wyraża intencje twórców. „Sami swoi” to formuła, która wyjątkowo dobrze streszcza zasadę tożsamości, szczególnie tożsamości narodowej¹⁶. „Swoi” to jedna z części prostej – może nawet zbyt prostej¹⁷ – dychotomii „swoi–obcy”. Jednakowoż w społeczności występującej w filmie, jak się okazuje, nie ma „obcych”, tylko właśnie „sami swoi”. A owi sami swoi wcale nie muszą być tacy sami. Różnice między nimi nie są ważne, wszyscy bowiem należą do tego samego narodu. A zatem sami swoi to Polacy.

Autorzy tego traktatu o tożsamości nie bez powodu przywołują kresowość, reprezentowaną przez bohaterów zza Buga oraz miejsce akcji. W polskiej mitologii narodowej Kresy Wschodnie to przecież również obszar wielce zróżnicowany, na którym jednak wciąż przewyżcza się wszelkie zróżnicowania¹⁸

¹⁵ Zgodnie z nową sytuacją polityczną dzieje Pawlaków i Kargulów zostały przedstawione w powieści: A. Mularczyk, *Sami swoi 1*, Katowice 1993.

¹⁶ S. Lenik, *Tożsamość narodowa młodych Polaków*, Częstochowa 2002, s. 58.

¹⁷ Zob. L. Mróz, *Świadomościowe wyznaczniki dystansu etnicznego*, „Etnografia Polska” 1979, t. XXIII, z. 2, s. 158.

¹⁸ J. Jarzębski, *W Polsce, czyli wszędzie: szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 146.

dla dobra rodziny, wioski lub miasteczka, a nawet całego narodu. Mularczyk i Chęciński chcą zatem powiedzieć, iż bycie narodem polega na przewyciężaniu różnicowań, i w dodatku pokazują, że jest to możliwe, także w wypadku narodu, do którego należą osobnicy tak kłótlivi jak Kargul i Pawlak.

„Sami swoi” to film budzący trwałą i szczerą nadzieję i to z pewnością stanowią główną przyczynę jego nieprzemijającej popularności. Twórcy filmu zdają się mówić, że choć przez Polskę przeszła wielka wojna, przemieniając wszystko – Kresy Wschodnie zamieniły się w Kresy Zachodnie – jednakże samego narodu to nie zmogło. Wyłonił się z zawieruchy wojennej ponownie, ze wszystkimi swoimi wadami, ze wszystkim swoimi cnotami, gotowy istnieć nadal.

„Nie ma mocnych”

Gdyby trylogia Chęcińskiego składała się tylko z takich filmów jak „Nie ma mocnych”¹⁹, ich bohaterowie nie doczekaliby się pomników. Film ten jest nawet sprawnie zrobioną komedią, jednakże wątki dotyczące spraw narodowych – choć najważniejsze w „Samych swoich” – w dużej mierze nikną w satyrze obyczajowej. Poza tym obraz zbyt łatwo przejmuje tezy propagandy swoich czasów, a przez to staje się mniej wiarygodny.

Akcja rozgrywa się współcześnie do czasów powstania filmu, a więc w epoce Gierkowskiej. Pawlak i Kargul są już starymi gospodarzami, cieszącymi się szacunkiem wioskowej społeczności. Ich główną troską jest brak dziedzica. Nie mają komu przekazać swych sąsiadujących ze sobą gospodarstw, a także tradycji, którym wierni byli przez całe życie. Ich dzieci – syn Pawlaka i córka Kargula – posiadają własne gospodarstwo. Mają też córkę Anię (Anna Dymna). Ją właśnie dziadkowie upatrują sobie na swą następczynię. W dodatku Ania ma kawalera Zenka (Andrzej Wasilewicz), młodego agronoma z pobliskiego Państwowego Gospodarstwa Rolnego. Pawlak i Kargul chcą, aby oni się jak najszybciej pobrali i stali się ich następcami. Przeciwni są temu rodzice Ani, których przeraża szybkie zamążpójście córki oraz fakt, iż jej wybranek jest nikomu nieznanym, przybył na wieś jako człowiek zupełnie obcy. Ale na Pawlaka i Kargula „nie ma mocnych”, ich zamiar musi się powieść. W takim razie młodzi biorą ślub w Urzędzie Stanu Cywilnego i przybywają na pośpiesznie urządzone przez dziadków wesele. Ślub kościelny ma się odbyć później. Zenek oświadcza jednak, że nie weźmie ślubu kościelnego, ponieważ jest to niezgodne z jego poglądami. Dziadkowie nie mogą się na to zgodzić. Pawlak gwałtownie przerywa wesele i zamyka wnuczkę w areszcie domowym.

¹⁹ Jeden z wątków tego filmu został wykorzystany przez Sylwestra Chęcińskiego w „Rysopisie uwodziciela” będącym piątym odcinkiem serialu telewizyjnego „Droga” (1974), w którym pojawiają się też główni bohaterowie trylogii.

Scenarzyści niejednokrotnie wymyślają historie, w których w jakimś środowisku pojawia się ktoś, kto mając na przykład odmienne poglądy, staje się przyczyną frapujących zdarzeń, a także stwarza okazję do przedstawienia poglądów autorów. Podobnie zdaje się postępować Mularczyk w „Nie ma mocnych”. Zenka, niechącego brać ślubu w kościele, nie można traktować tylko jako postać wprowadzoną po to, by akcją uczynić ciekawszą. Zauważyć trzeba, że już wcześniej w filmach z wiejskimi bohaterami pojawiali się ateści czy wolnomyśliciele („Wiano”, 1963, reż. Jan Łomnicki; „Cierpkie głogi”, 1966, reż. Janusz Weychert; „Ciemna rzeka”, 1973, reż. Sylwester Szyszko) i za każdym razem wydawali się nieprzekonujący. W rzeczywistości takie osoby w środowisku wiejskim były rzadkością. Natomiast sposób ich kreacji budził podejrzenie, iż wprowadzono je w związku z propagandą ateizmu uprawianą przez państwo komunistyczne. O narzeczonym Pawlakówny wiadomo, że nie ma zabużańskich korzeni, toteż jej babcia zastanawia się, czy można go przyjąć do rodziny. Ale ten dylemat natychmiast rozwiązuje Pawlak stwierdzeniem, że Polacy nie dzielą się już według regionów, tylko na mądrych i głupich. Poza tym widz dowiaduje się, że jest on sierotą, wychowanym w domu dziecka. To bardzo ważna informacja. Wynika z niej, że Zenek to dziecko Polski Ludowej, nie odziedziczył więc tradycji, przekazywanych przez rodzinę i Kościół, a tradycje historyczne tylko w takiej postaci, w jakiej pozwalały na to władze. Jest w takim razie reprezentantem tego, co zostało zainicjowane w Polsce po drugiej wojnie światowej. Zainicjowane w sensie ideologicznym. W filmie jest to określone jako jego „poglądy”, których jednak się tu nie przedstawia – wiadomo jedynie, że uniemożliwiają mu one zawarcie ślubu kościelnego. Odrzuciwszy supozycję różnicy religii, domyślać się można, iż jest on komunistą.

Z antropologicznego punktu widzenia zawiązanie węzła małżeńskiego świadczy także o braku barier egzogamicznych²⁰, dzielących osoby będące od pewnego momentu mężem i żoną. Bo oczywiście nie wybiera się małżonka spośród najbliższych krewnych, ale też nie spośród ludzi całkiem obcych. Dlatego polscy żołnierze walczący z Armią Czerwoną żenią się z Rosjankami, co pokazano we wcześniejszych filmach („Gdzie jest generał?”, 1964, reż. Tadeusz Chmielewski; „Czterej pancerni i pies”). W „Nie ma mocnych” wnuczka Pawłaka i Kargula, a zatem reprezentantów tradycyjnej polskości, wychodzi za mąż za kogoś, kogo polskość jest już inna, przerobiona zgodnie z powojenną ideologią. W takim razie nie dzielą ich przeszkody uniemożliwiające zawarcie ślubu. Zapewne intencją twórców filmu jest znacznie szersze uogólnienie, obejmujące społeczeństwo oraz władze wraz z jej poplecznikami.

Jedyny problem stanowi upór starego Pawłaka, gdyż Kargul jest skłonny w końcu zaakceptować Zenka. Nie wiadomo jednak, na czym się on opiera. Na pewno nie na wierze. Twórcy filmu niemało zadali sobie trudu, ażeby przekonać widzów, iż Pawlak nie jest człowiekiem głębokiej wiary. Służy temu

²⁰ E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2005, s. 354.

cała sekwencja początkowa, w której udaje on, że jest umierający, i aby przekonać o tym innych, nie waha się wykorzystać miejscowego proboszcza. A zatem jego upór raczej nie ma uzasadnienia, sugeruje się, że staruszek po prostu nie rozumie współczesnych przemian obyczajowych. Ale nie pozostawia się go w zacofaniu, są bowiem tacy, którzy chętnie przekonują go do uszanowania poglądów Zenka. To przekonywanie jest kwestią wielce interesującą: bohaterowie wygłaszają jakieś ogólniki bądź wymownie spoglądają na Pawłaka, bo przecież nie mogą powiedzieć tego, co przy takiej sposobności by należało powiedzieć²¹. Utalentowani aktorzy występujący w filmie wyraźnie nie potrafią tego zagrać. Trudno uwierzyć, że pod wpływem tych wszystkich komunałów i niekiedy wręcz żenujących min Pawlak decyduje się uznać świeżo zawarte małżeństwo.

Można by dziś stwierdzić, że Pawlak tak postąpił, ponieważ nie mógł inaczej. I Polacy po drugiej wojnie światowej nie mogli nie zgodzić się na narzucony ustrój społeczno-polityczny. Poza tym musieli oficjalnie zapewniać, że są z tego zadowoleni, choć bardzo często te zapewnienia brzmiały bardzo nieszczerze. Przykładów na to dostarcza właśnie omawiana komedia.

Tezy, które pojawiły się w „Nie ma mocnych”, nie są czymś wydumany. Oczywiście nie ma tu miejsca na ich analizę, a zwłaszcza ocenę. Można jednak zauważyć, że przez cały czas istnienia PRL-u, władze niebędące reprezentantami narodu lub będące nimi tylko w pewnej mierze, usiłowały udowodnić, iż jest zgoła inaczej. Dlatego „narodowy kostium, tak chętnie przywdziewany przez rządzących, miał przekonać społeczeństwo o narodowym charakterze rządów, a tym samym przełamać barierę obcości między władzą a społeczeństwem”²². W „Nie ma mocnych” przedstawiciel władz przywdziewa kostium pana młodego i występuje w nim na wiejskim weselu.

„Kochaj albo rzuć”

Ostatnia część trylogii Chęcińskiego zdaje się wracać do tematyki narodowej. W „Kochaj albo rzuć” Pawlak i Kargul w towarzystwie swojej wnuczki podróżują do Ameryki na zaproszenie brata tego pierwszego. Stwarza to możliwość konfrontacji polskości reprezentowanej przez głównych bohaterów z polskością tych, którzy musieli dostosować ją do wymogów życia na obczyźnie. A także z tym, co oferuje współczesna cywilizacja amerykańska.

Na początku filmu jest jedna ważna scena. Pawlak i Kargul z rodzinami pozują do fotografii, którą zamierzają następnie wysłać krewniakowi żyjącemu od dawna w Stanach Zjednoczonych. Pawlak kreuje się na człowieka sukcesu

²¹ D. Skotarczak, dz. cyt., s. 192.

²² M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 7.

su: w eleganckim garniturze, na tle kolorowego telewizora, traktora i pożyczonego małego fiata. Natomiast Kargul chce wzbudzić litość w rodaku z bogatej Ameryki i może odnieść dzięki temu korzyści, więc staje przed obiektywem w stroju ubogiego chłopa z minionego stulecia. Nie podoba się to jego sąsiadowi i odwiecznemu adwersarzowi, który wdaje się z nim w kłótnię. Lecz fotograf nie może czekać aż się oni pogodzą, toteż ich fotografuje. Jeden i drugi w swoich przebraniach, zestawieni razem, tworzą w sumie dość prawdziwy wizerunek ówczesnej Polski, aczkolwiek wymagający interpretacji. Otóż nie jest ona tak nowoczesna, jak to przedstawia Pawlak, ale nie jest również tak zacofana, jak usiłuje to pokazać Kargul. Prawda leży pośrodku – zdają się sugerować autorzy filmu.

Mieszkańców takiej Polski – nie najbogatszej, choć też nie najbiedniejszej – scenarzysta wysłała do Ameryki. Żyją tam miliony Polaków czy raczej Amerykanów polskiego pochodzenia. „Kochaj albo rzuć” jest bodaj pierwszym filmem w kinie PRL, który ukazuje środowisko Polonii amerykańskiej. Przedtem, rzadko jednak, można było zobaczyć na ekranie Polaków odwiedzających Stary Kraj (w nowelowym „Jadą goście, jadą”, 1962, reż. Gerard Zalewski, Jan Rutkiewicz, Romuald Drobaczyński; „Żona dla Australijczyka”, 1963, reż. Stanisław Bareja). Tak niebywałe zainteresowanie problematyką polonijną jest charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych. Edward Gierek, rządzący wówczas Polską, który sam wiele lat spędził na emigracji, próbował z różnych przyczyn nawiązać bliższe kontakty z Polonią. Służyło temu rozbudzanie wśród niej sentymentów do Starego Kraju. Kargul i Pawlak, znalazłszy się w Ameryce, nieustannie to czynią. Jako „sami swoi” znakomicie się do tego nadają.

Ale Mularczyka i Chęcińskiego nie interesuje tylko porównanie Polaków z Polski i z Ameryki. Chcą oni też pokazać, co dzieje się z polsnością na obczyźnie, w Ameryce. Zwracają uwagę na jej komercjalizację. Biznesmeni polonijni są gotowi popierać rozmaite przedsięwzięcia kulturalne działaczy emigracyjnych, jeśli będzie się to wiązało z reklamą ich towarów lub usług²³. Autorzy filmu nie potępiają tego, jakby rozumieli, iż wynika to ze specyfiki społeczeństwa kapitalistycznego.

Film chce udowodnić, iż polskość trwa wciąż, chociaż z różnych powodów przybiera odmienne formy²⁴. Główny wątek „Kochaj albo rzuć” związany jest z poszukiwaniem córki Johna Pawlaka, zmarłego tuż przed przyjazdem jego brata i dawnego sąsiada do Ameryki. Udało się ją odnaleźć: jest to Shirley (Duchyll Martin Smith), owoc związku Johna z czarnoskórą Amerykanką. Mulatka zrazu nie chce rozmawiać z rodziną swojego ojca, który przed laty porzucił jej matkę. Szybko jednak zaprzyjaźnia się z krewnymi z dalekiej Pol-

²³ A. Posern-Zieliński, *Tradycja a etniczność. Przemiany kultury Polonii amerykańskiej*, Wrocław 1982, s. 221–222.

²⁴ Tamże, s. 281–285.

ski, szczególnie z Anią, z którą może porozumieć się po angielsku. Tylko od niej może się dowiedzieć, co działo się w zabużańskich Krużewnikach i co też stało się przyczyną emigracji jej ojca do Ameryki. Wnuczce Pawłaka i Kargula niełatwo wyjaśnić amerykańskiej ciotce zawilości niegdysiejszego sporu o miedź, znanego jej zresztą tylko z przekazu rodzinnego. Skoro jednak w żyłach Shirley płynie krew Pawlaków, trzeba ją z tą historią zapoznać. Znajomość tej opowieści – przedzierzgającej się ostatecznie w rodowy mit – i świadomość uczestnictwa w którymś z jej wątków, rozwijających się niemal w nieskończoność, włącza ją do wspólnoty Pawlaków i Kargulów. A że ta opowieść stanowi część dziejów narodu, Shirley może być więc zaliczona poniekąd do jego członków.

Kargul i Pawlak, stanąwszy na amerykańskiej ziemi, muszą sprostać nader licznym wymaganiom tamtejszej cywilizacji. W Polsce, z której przybyli, propaganda głosiła właśnie, że należy ona do dziesięciu najwyższej rozwiniętych krajów świata. Twórcy filmu bynajmniej nie każą w to wierzyć swoim bohaterom, raczej czynią ich świadomymi przeogromnych różnic między Polską i Ameryką. Porównując je, oczywiście można bardzo łatwo przyznać Ameryce wyższość pod każdym względem. W filmie nie omieszkało zwrócić uwagi na Polaków, którzy zafascynowali się cywilizacją amerykańską do tego stopnia, że zapomnieli skąd pochodzą. Jednakże Pawlak i Kargul do nich nie należą. Wprawdzie zachwycają się Ameryką, lecz potrafią dostrzec jej negatywne aspekty. A nade wszystko udaje im się całkiem nieźle w niej funkcjonować i zrealizować wszystkie swoje cele. Problemy, przed którymi stanęli, nie okazały się dla nich zbyt trudne. Udowodnili zatem, iż posiadana przez nich kompetencja kulturowa nie jest wcale poorestniej jakości, jest wystarczająca, by zmierzyć się z największym mocarstwem świata. Gdy w końcu wracają samolotem do kraju, stewardessa wzięła ich za Polonusów, od dawna mieszkających w Stanach Zjednoczonych.

Konfrontacja polskości ze światem zdaje się właściwym tematem na ostatnią część trylogii. W „Samych swoich” Chęciński pokazał, że może się ona odrodzić nawet po tak strasznym kataklizmie jak druga wojna światowa. Natomiast „Nie ma mocnych” stara się przekonać, że nie powinien jej zaszkodzić sojusz z ideologią komunistyczną. I wreszcie w „Kochaj albo rzuć” jej nosiciele, jak się okazuje, potrafią niezgorzej radzić sobie poza swoim obszarem, także z niemającą sobie równej cywilizacją amerykańską. Niewątpliwie udowodnienie tego ostatniego było zgodne z planami modernizacyjnymi ówczesnych władz polskich²⁵, które wymagały ułożenia stosunków z Zachodem na zasadzie partnerstwa, a do tego była potrzebna teza mówiąca, iż Polska jest równorzędnym partnerem Zachodu. Więc Pawlak i Kargul mogą się uporać ze wszystkim, co im się przydarza w wielkiej Ameryce. To samo można rzec o każdym Polaku.

²⁵ A. Paczkowski, dz. cyt., s. 399.

Pora wrócić do początkowego pytania o przyczyny niezwyklej popularności trylogii Chęcińskiego. Analiza składających się na nią części, posiłkująca się antropologią filmu, ujawniła pewne cechy trzech komedii, które czynią z nich kolejną wersję mitologii narodowej. Opowiadają one o dziejach dwóch rodzin, ale twórców nie obchodzą stosunki między mężem a żoną czy rodzicami a dziećmi, interesują ich one jako cząstki większej zbiorowości – narodu.

Stanowiąc jakąś wersję mitologii narodowej, trylogia ta jest bez wątpienia niezwykła. Tradycja nakazuje mówić o sprawach narodowych bardzo poważnie, wymusza to częstokroć tragiczna historia Polski. Zastosowanie ironii czy kpiny w takich razach, choć niekiedy akceptowane, może spowodować oburzenie. Mularczyk i Chęciński przy pomocy Kowalskiego i Hańczy mówią o tych sprawach w komedii, jednak chyba nikogo nie obrażają. Na pewno sprzyjało temu niewiązanie akcji z martyrologią, która wymaga przecież godnego potraktowania. Bohaterowie zakochują się i pobierają, i muszą rozwiązać mnóstwo codziennych problemów, a takie kwestie konwencja pozwala przedstawiać w sposób żartobliwy. Od nich twórcy umiejętnie przechodzą do tego, co dotyczy się narodu. A zatem komediowa forma bynajmniej nie razi i dodatkowo uatrakcyjnia cały wywód.

Poza tym omawiane filmy upowszechniają bardzo optymistyczną mitologię narodową. Optymistyczne było wprawdzie także to, co próbowały społeczeństwu wmówić utwory socrealistyczne, lecz trudno je traktować poważnie, miały bowiem wybitnie propagandowy charakter. W warunkach względnej swobody twórczej, zainicjowanej Październikiem 1956 roku, zrodziła się polska szkoła filmowa, mająca dość pesymistyczne poglądy na temat historii najnowszej. Na początku lat sześćdziesiątych władze, zniecierpliwione kolejnymi obrazami tragicznego polskiego losu, zamknęły ten interesujący nurt polskiego kina. Potem historia najnowsza przedstawiana jest mniej heroicznie i mniej wzniosłe, ale za to z punktu widzenia zwycięzcy. Wyrzysłym przykładem służyć mogą słynne seriale telewizyjne z lat sześćdziesiątych: „Czterej pancerni i pies” oraz „Stawka większa niż życie”. Omawiane komedie zdają się również zwycięskie. A że ich akcja nie toczy się podczas wojny, twórcy nie muszą tego zwycięstwa uzasadniać tak, jak chociażby zostało to uczynione w wymienionych serialach. Nie bez znaczenia jest też to, że ich bohaterowie są zwykłymi ludźmi. Nie decydują o życiu narodu, tylko podporządkowują się decyzjom podjętym przez jego przywódców. Choć niekiedy, zwłaszcza w *Nie ma mocnych*, nie jest to łatwe, ale ostatecznie wszelkie problemy z tym związane udaje się rozwiązać, ku zadowoleniu wszystkich. Wszyscy mogą żyć w zgodzie i w pomyślności, z nadzieją oczekując przyszłości – taki właśnie jest los Polaków według trylogii Chęcińskiego. Wciąż chcą w to wierzyć miliony widzów.

Bibliografia

- Bernacki M., Pawlus M., *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2005.
- Bobowski S., *Wstęp*, „*Studia Filmoznawcze*” 2005, t. 26, s. 7–9.
- Czarnyszewicz F., *Nadberezyńcy*, Lublin 1991.
- Jackiewicz A., *Spór o płot graniczny*, „*Życie Literackie*” 1967, nr 41, s. 13.
- Jarzębski J., *W Polsce, czyli wszędzie: szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992.
- Kolbuszewski J., *Kresy*, Wrocław b.r.w.
- Lenik S., *Tożsamość narodowa młodych Polaków*, Częstochowa 2002.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Mróz L., *Świadomościowe wyznaczniki dystansu etnicznego*, „*Etnografia Polska*” 1979, t. XXIII, z. 2, s. 157–168.
- Mularczyk A., *Sami swoi I*, Katowice 1993.
- Nowicka E., *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2005.
- Paczkowski A., *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1998.
- Pelczyński G., *Antropologia filmu – doświadczenia polskie* [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pelczyński, R. Vorbrich, Poznań 2004, s. 69–76.
- Posern-Zieliński A., *Tradycja a etniczność. Przemiany kultury Polonii amerykańskiej*, Wrocław 1982.
- Samsonowicz H., *Mity w świadomości historycznej Polaków* [w:] *Oblicza polskości*, red. A. Kłoskowska, Warszawa 1990, s. 152–161.
- Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
- Szaruga L., *Problem literatury kresowej w okresie PRL-u*, „*Szczecińskie Prace Polonistyczne*” 1994, nr 6, s. 23–34.
- Szymański M., *Polska na filmowo: gdzie kręcono znane filmy i seriale*, Poznań 2010.
- Zarębski K.J., *Sylwester Chęciński jedzie do Lubomierza* [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 143–152.
- Zaremba M., *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001.
- Ziejka F., *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977.