

IRENA NIE CHCE IŚĆ DO DOMU! (Kobieta w filmie socrealistycznym)

1

„My, dzisiejsze młode kobiety, słyszymy jeszcze często – pisała w 1952 roku felietonistka „Filmu” – uwagi naszych matek o zawodach niekobiecych, opowiadania o tak niedawnych jeszcze przedwojennych czasach, kiedy kobieta posiadała formalnie wiele uprawnień, nie miała jednak żadnych warunków, aby rzeczywiście z nich korzystać. Film był wtedy jeszcze jednym czynnikiem służącym do utrzymywania w ciemności wyzyskiwanych kobiet. Podsuwał niezmienną sztamę ideału kobiecego – luksusową pin-up girl, która niezmiennie z kopciuszka przemieniała się w rozpróżnioną damę. Dzisiaj nareszcie możemy sobie powiedzieć, że młode pokolenie kobiet zapomniało w końcu o „Trędowatych”, „Wiecznych Ewach”, „Siostrach lokaja” itp., patrząc na dzielne postaci młodych dziewcząt – na nowe bohaterki naszych filmów”¹.

Kim były owe „nowe bohaterki naszych filmów”? Czy rzeczywiście mogły zastąpić widzom dotychczasowe, tzn. wywodzące się jeszcze z przedwojennych wzorów, heroiny wielkich melodramatów? Czy były postaciami na tyle atrakcyjnymi, aby ówczesne kobiety mogły się z nimi identyfikować? Jakie zadania, wyznaczone przez twórców i decydentów, miały pełnić? W jaki sposób życie ówczesnych Polek znalazło swoje odzwierciedlenie w ekranowym wizerunku kobiety socrealistycznej? Podobnych pytań pojawia się wiele, zwłaszcza kiedy weźmiemy pod uwagę, że postaci kobiece w filmach realizmu socjalistycznego można analizować pod różnym względem, np. ideologicznym, kompozycyjnym lub też ikonograficznym².

W niniejszym tekście postaram się przedstawić niektóre relacje między wątkiem miłosnym i silnie związanym z ideologią problemem pracy zawodowej i działalności politycznej kobiet. Relacje te są jedną z najbardziej charakterystycz-

¹ L. Gielniewska, *Na Dzień Kobiety*, „Film” 1952 nr 10.

² Interesujące obserwacje na temat socrealistycznego wizerunku kobiety znajdują się w następujących tekstach: R. Marszałek, *Kapelusz i chustka*, [w:] *Film i kontekst*, pod red. D. Palczewskiej i Z. Benedyktowicza. Wrocław 1988; W. Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*. Kraków 1991, s. 120-128; M. Kozioł, *Dominujące wizerunki kobiet w filmie polskim po 1945 roku*. [w:] *Filmoznawstwo, film, telewizja*. „Studia Filmoznawcze” t. XII. Pod red. J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1992.

nych cech zawartego w sztuce, w tym również w filmie, wizerunku ówczesnej kobiety. Opierać się przy tym będą na filmach polskich, takich jak: *Czarczi Żleb* (1950, reż. Tadeusz Kański i Aldo Vergano), *Dom na pustkowiu* (1950, reż. Jan Rybkowski), *Gromada* (1952, reż. Jerzy Kawalerowicz i Kazimierz Sumerski), *Autobus odjeżdża 6.20* (1954, reż. Jan Rybkowski), *Niedaleko Warszawy* (1954, reż. Maria Kaniewska), *Piątka z ulicy Barskiej* (1954, reż. Aleksander Ford), *Pod gwiazdą frygijską* (1954, reż. Jerzy Kawalerowicz), *Przygoda na Mariensztacie* (1954, reż. Leonard Buczkowski), *Trudna miłość* (1954, reż. Stanisław Różewicz) i *Irena do domu!* (1955, reż. Jan Fethke). Wątek kobiecy występuje w każdym z wymienionych filmów. W niektórych, takich jak: *Autobus odjeżdża 6.20*, *Przygoda na Mariensztacie*, *Niedaleko Warszawy* czy *Irena do domu!*, został wysunięty na plan pierwszy.

2

Problematyką kobiecą, oczywiście pojmowaną dosyć specyficznie, w socrealizmie chętnie się zajmowano. Czy można zresztą dziwić się temu, że zajęła się nią sztuka, skoro rola kobiety, jak również małżeństwa i rodziny, została zaakcentowana nawet w Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z 22 lipca 1952 roku? Artykuł 66 głosił:

„1. Kobieta w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej ma równe z mężczyzną prawa we wszystkich dziedzinach życia państwowego, politycznego, gospodarczego, społecznego i kulturalnego.

2. Gwarancję równouprawnienia kobiety stanowią:

1) równe z mężczyzną prawo do pracy i wynagrodzenia według zasady „równa płaca za równą pracę”, prawo do wypoczynku, do ubezpieczenia społecznego, do nauki, do godności i odznaczeń, do zajmowania stanowisk publicznych,

2) opieka nad matką i dzieckiem, ochrona kobiety ciężarnej, płatny urlop w okresie przed porodem i po porodzie, rozbudowa sieci zakładów położniczych, żłobków i przedszkoli, rozwój sieci zakładów usługowych i żywienia zbiorowego”³.

Artykuł 67 dotyczył z kolei małżeństwa i rodziny:

„1. Małżeństwo i rodzina znajdują się pod opieką i ochroną Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Rodziny o licznym potomstwie państwo otacza szczególną troską.

³ B. Bierut, *O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*. Warszawa 1952.

2. Urodzenie poza małżeństwem nie uszczupla praw dziecka”⁴.

Pomijając fakt różnego respektowania i rozumienia haseł zapisanych w tym dokumencie, nie można zaprzeczyć, że oficjalnie przywiązywano olbrzymie znaczenie do problematyki kobiecej. Jaka była przyczyna tak silnego podkreślania roli kobiety, jak również jej nowych praw i obowiązków? W warstwie ideologicznej pewną odpowiedź przynoszą słowa Stalina, z których po odrzuceniu kwiecistości nowomowy, bez trudu odczytać można konkretne przesłanie:

„Pracujące kobiety, robotnice i chłopki, są ogromną rezerwą klasy robotniczej. Rezerwa ta stanowi co najmniej połowę ludności. Czy rezerwa kobieca będzie po stronie klasy robotniczej, czy przeciwko niej – od tego zależą losy ruchu proletariackiego, zwycięstwo lub porażka rewolucji proletariackiej, zwycięstwo lub porażka władzy proletariackiej. Dlatego pierwsze zadanie proletariatu i jego czołowego oddziału, partii komunistycznej, polega na tym, aby poprowadzić zdecydowaną walkę o wyzwolenie kobiet, robotnic i chłopek, spod wpływu burżuazji, o polityczne uświadomienie zorganizowanie robotnic i chłopek pod sztandarem proletariatu”⁵.

Podstawową funkcją sztuki socrealistycznej była funkcja propagandowo-indoktrynacyjna. Miała ona za zadanie m.in. promować „nowego człowieka” epoki zwycięskiego socjalizmu, w którym nie mogło zabraknąć miejsca dla w pełni uświadomionej politycznie kobiety, aktywnie włączającej się w proces budowy lepszej rzeczywistości. Zaakcentowanie emancypacji⁶ kobiet służyło przede wszystkim podkreśleniu zmiany, jaka dokonała się dzięki nowemu ustrojowi. Z drugiej strony, jak słusznie zauważa Rafał Marszałek, emancypacja i gwałtowna zmiana pełnionych ról społecznych nie była tylko wymysłem pisarzy i scenarzystów. Dwie wielkie migracje, ze wschodu na zachód oraz ze wsi do miasta, straty ludności, będące efektem zakończonej niedawno wojny, konieczność podejmowania nowych zadań, wynikających nie tylko z zasad nowego ustroju, ale po prostu z powojennych realiów, spowodowały, że przedwojenne ideały kobiety stały się raczej niemożliwe do realizowania⁷.

⁴ Ibid. Obydwa cytowane artykuły, tzn. 66 i 67, są nieco zmodyfikowaną wersją artykułu 122 Konstytucji ZSRR. Zob. Konstytucja Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, Warszawa 1951.

⁵ J. Stalin, *Na Międzynarodowy Dzień Kobiet*. [w:] *Marks, Engels, Lenin i Stalin: O wyzwoleniu kobiety i jej roli w walce o socjalizm. Wybór artykułów, fragmentów prac i wypowiedzi z dzieł klasyków marksizmu-leninizmu*. Warszawa 1953, s. 140-141.

⁶ Należy przy tym pamiętać, że w piśmiennictwie omawianego okresu pojęcie „emancypacja” było nacechowane negatywnie, gdyż kojarzono je tylko z ruchami emancypacyjnymi w kapitalizmie i przeciwstawiano prawdziwemu wyzwoleniu kobiety w ustroju socjalistycznym.

⁷ R. Marszałek, *Kapelusz i chustka...*, op. cit., s. 44.

Wzorem do naśladowania staje się więc kobieta realizująca się dzięki pracy zawodowej i/lub działalności politycznej. Warto zauważyć, że praca domowa kobiet traktowana była jako sprzeniewierzenie się rzeczywistemu równouprawnieniu. W. Lenin w czasie IV Moskiewskiej Ogólnomiejskiej Bezpartyjnej Konferencji Robotnic (23 września 1919) mówił:

„Wiecie wszystkie, że nawet w warunkach pełnego równouprawnienia utrzymuje się jednak to faktyczne uciemnienie kobiety, ponieważ na jej barki zwała się całe gospodarstwo domowe. To gospodarstwo domowe to zazwyczaj niesłuchanie nieproduktywne, niesłuchanie barbarzyńskie, niesłuchanie ciężka praca wykonywana przez kobietę”⁸.

Teza ta znalazła swoje odzwierciedlenie w filmie. W przeciwieństwie do pracy zawodowej zajmowanie się domem traktowano jako zdecydowane ograniczanie praw kobiety. Hanka Ruczajówna, bohaterka *Przygody na Mariensztacie*, uświadamia żonie majstra Ciepielewskiego, chwalać się, że mąż nie każe jej pracować, iż w gruncie rzeczy to ona wykonuje najcięższą robotę. Podobnie rzecz wygląda w filmie *Irena do domu!* Według swojego męża, tytułowa bohaterka powinna siedzieć w domu i wychowywać ich syna, dom bowiem jest najlepszym miejscem dla kobiety. Z drugiej strony pan Majewski pracuje w fabryce razem z kobietami i bardzo je sobie chwali jako robotnice. Rzecz więc polega na braku właściwego uświadomienia, niemożliwości zaakceptowania faktu, iż od tej pory mąż nie jest jedynym żywicielem rodziny, a żona ma takie samo prace jak i on. W końcu jednak wszyscy: majster Ciepielewski, pan Majewski, Wiktor, mąż Krystyny Poradzkiej (*Autobus odjeżdża 6.20*), rozumieją, że praca kobiet i mężczyzn niczym się nie różni.

Potoczny stereotyp bohaterkę socrealizmu kojarzy głównie z przysłowiową traktorzystką, która miała być uosobieniem awansu społecznego kobiety. Co prawda traktorzystkę w polskim filmie spotkać trudno, ale pilnująca spustu surówki Wanda Bugajówna (*Niedaleko Warszawy*) i Hanka Ruczajówna z kielnią w dłoni w pełni ją zastępowały. Filmy pokazywały, że w niemal każdym zawodzie, również tych tradycyjnie przypisywanych mężczyznom, kobiety są już równoprawnymi partnerami.

Kobiety i mężczyźni mogą ze sobą rywalizować, jednak tylko pod warunkiem, że będzie to socjalistyczne współzawodnictwo pracy. Krystyna Poradzka skutecznie rywalizuje z mężczyznami w wielokrotnym przekraczaniu normy. Wy-

⁸ W. I. Lenin, *O zadaniach kobiecego ruchu robotniczego w Republice Radzieckiej. Przemówienie na IV Moskiewskiej Ogólnomiejskiej Bezpartyjnej Konferencji Robotnic, 23 września 1919 r.* [w:] Marks, Engels, Lenin i Stalin, *O wyzwoleniu...*, op. cit., s. 159-160.

zwanie warszawskim murarzem rzuca brygada kobieca majster Anieli Rębaczowej w *Przygodzie na Mariensztacie*. Dzięki temu swoistemu wyścigowi błyskawicznie rośnie odbudowywana Warszawa. Kiedy jednak znajdzie taka potrzeba, wszyscy, bez względu na płeć, stają obok siebie, by wspólnie ratować przed zalaniem właśnie ukończony Dom Murarza.

Polem, na którym dokonywało się równouprawnienie, była również działalność polityczna. Kobiety nie tylko na równi z mężczyznami zdobyły prawo do uświadomienia politycznego, ale to one zaczęły być przewodniczkami w nowych warunkach. Najbardziej dobitny przykład znajdziemy w dylogii Jerzego Kawalerowicza, *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską*. W pierwszej części Szczęsny opowiada dzieje swojego życia nieznanemu dziewczynie, napotkanej nocą na Powiślu. Okazuje się, że jest ona przedstawicielką partii komunistycznej. Udziela mu słynnej przestrogi: „Są pociągi, na które spóźnić się nie wolno.” Szczęsny pojmując dzięki niej, że jego nieszczęścia wynikają z oderwania się od swojej klasy. Wraca do Włocławka jako odmieniony człowiek. Rola nieznaną przejmują w filmie *Pod gwiazdą frygijską* Madzia, która od pewnego momentu, kiedy Szczęsny przekonuje się, że jest ona dużo bardziej doświadczoną od niego działaczką partyjną, staje się jego nauczycielką.

3

Czy w takim świecie, w którym praca zawodowa i działalność polityczna wydają się być dla kobiety najważniejsze, było jeszcze miejsce na miłość? Socrealizm nie miał bynajmniej zamiaru rezygnować z jej pokazywania. Skoro nowy ustrój miał czynić ludzi szczęśliwymi, nie mogło w nim zabraknąć miejsca dla miłości. Był także powód bardziej pragmatyczny. Wątek miłosny w filmie zawsze bardzo dobrze się sprzedawał. Socrealizm, mimo wielu zapewnień o artystycznej wyższości, był po prostu specyficznym przejawem kultury popularnej, kinem dla mas. Musiał zaoferować im to, co lubiły najbardziej, podporządkowując się jednocześnie wymogom ideologicznym. Stąd bierze się przedziwna momentami hybryda, będąca połączeniem ideologicznych wytycznych i klasycznych motywów kultury popularnej.

Rzecz jasna, nie każda miłość była czymś zasługującym na aprobatę. Ta, której chodzi tylko o szczęście jednostek, to przeżytek starych czasów. W. Graczew pisząc o małżeństwie w filmie radzieckim stwierdzał: „Miłość [...], nie będąca wyłącznie zwykłym i instynktownym pociąganiem, łączy się ze społeczną i twórczą”

czą działalnością, z patriotyczną służbą Ojczyźnie”⁹.

Dobrze pojmowana miłość nie tylko nie musi być czymś stanowiącym zagrożenie dla jednostek, ale może wręcz ułatwiać życie codzienne.

„Miłość, wolna od tyranii prawa własności i przesądów starego burżuazyjnego społeczeństwa, stwarza zdrowe warunki do zwalczania wynikających w życiu konfliktów”¹⁰.

Mężowie twierdzili, że to z miłości nie pozwalają żonom pracować, one natomiast odpowiadały, że jeżeli naprawdę je kochają, powinni czynić odwrotnie. Konflikt między zakochanymi w sobie Jankiem Szarlińskim i Hanką Ruczajówną, przekształca się w socjalistyczne współzawodnictwo pracy. Zresztą, jak spokojnie i z wyrozumiałością stwierdzał sekretarz Tokarski (*Przygoda na Mariensztacie*), miłość „to jest taka prywatna inicjatywa, która doskonale mieści się w naszych planach gospodarczych”. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na psychoanalityczną analizę postaci Hanki Ruczajówny, którą przeprowadził Wiesław Godzic. Autorów zauważył, że jej historia jest klasycznym przypadkiem wyparcia pożądania i poszukiwania seksualnej tożsamości¹¹. Kiedy przyjrzymy się uściskowi dłoni Janka i Hanki, zauważymy, że został on całkowicie pozbawiony podtekstu seksualnego, wygląda raczej na powitanie dwóch mężczyzn. Wiązało się to m.in. ze spowodowanymi zmianami i zaburzeniami tradycyjnych ról społecznych kobiet i preferowanego wizerunku „nowej kobiety”¹².

⁹ W. Graczew, *Zagadnienie małżeństwa w filmie radzieckim*. Tłum. S.L. „Przegląd Filmowy” 1950 nr 9-10, s. 34.

¹⁰ *Ibid.*, s. 36.

¹¹ W. Godzic, *Film i psychoanaliza...*, op. cit., s. 120-128.

¹² O tym, jak bardzo sprawy, wydawałoby się, czysto kobiece przeniknięte były duchem ideologii możemy przekonać się czytając wydaną w 1955 roku książeczkę *Jak patrzeć na film*. Stefan Morawski powoływał się w niej na Czernyszewskiego, według którego „nawet ideały piękna kobiecego, a więc zdawałoby się gusty najbardziej osobiste, są wyznaczone przez warunki klasowe.” (S. Morawski: *Jak patrzeć na film*. Warszawa 1955, s. 8) Kiedy połączymy tę zasadę z aktorskim typażem, chętnie stosowanym przez twórców socrealistycznych, przestaje dziwić fakt, iż po wielkim sukcesie *Skarbu*, który powstał jeszcze przed właściwym socrealizmem, zabrakło pierwszoplanowych ról dla Danuty Szaflarskiej, którą przecież trudno sobie wyobrazić w roli dziewczyny pracującej w hucie. Aktorka znakomicie pasowała natomiast do roli naiwnej, żeby nie powiedzieć głupiej, panny Kitty, która w ekranizacji *Domku z kart* Emila Zegadłowicza była jednym z symboli przedwrześniowej Polski. Rozmarzone spojrzenie Lucyny Winnickiej mogło pojawić się dopiero w filmie *Pod gwiazdą frygijską*, dzieło Jerzego Kawalerowicza wyróżniało się jednak spośród socrealistycznej sztampy i zapowiadało nadchodzące w polskiej sztuce filmowej przemiany.

Nie znaczy to, rzecz jasna, że na ekranie królowały wyłącznie aktorki o urodzie „robotniczo-chłopskiej”. Byłoby to nie do zniesienia dla widzów, którzy przecież pamiętali jeszcze gwiazdy kina przedwojennego i którzy mogli oglądać gwiazdy zagraniczne, wbrew pozorom całkiem licznie reprezentowane na polskich ekranach. Pojawiały się więc w filmie także kobiety o urodzie odpowiadającym nawet dzisiejszym kryteriom, np. jedna z najpopularniejszych ówczesnych aktorek, Aleksandra Śląska. Posiadała ona nie tylko dobry warsztat aktorski, który najpełniej zaprezentowała w *Piątce z ulicy Barskiej*, ale i urodę. Była to jednak uroda uniwersalna, stąd Śląska pasowała zarówno do roli robotnicy w fabryce (*Autobus odjeżdża 6.20*), jak i wielkiej miłości Chopina, Konstancji Gładkowskiej (*Młodość Chopina*).

Warto porównać dwa damsko-męskie wątki (trudno w tym przypadku nazywać obydwa miłosnymi) z dylogii Jerzego Kawalerowicza. W pierwszej części będzie to romans Szczęsnego (Józef Nowak) z Zochą Czerwiaczkową (Teresa Szmigielówna), w drugiej natomiast uczucie rodzące się między Szczęsnym i Madzią (Lucyna Winnicka). Pierwszy związek jest oparty na pożądanym czysto zmysłowym, a Szczęsny i Zocha należą do dwóch różnych światów. Zocha, jako przedstawicielka klasy posiadającej, wykorzystuje wręcz swojego partnera, próbując w sumie uczynić z niego postać z kiepskiego romansu. Usiłuje w dodatku namówić go do porzucenia swojej klasy. Zupełnie inaczej przedstawiona jest miłość między Szczęsnym i Madzią. Łączy ich nie tylko szczere i głębokie uczucie, ale także wspólne ideały i wspólna walka.

Szczęsny i Madzia przeprowadzają ze sobą jedną z najbardziej znaczących rozmów o związku mężczyzny i kobiety. Na propozycję małżeństwa Madzia odpowiada: „I co potem? Jak ty to sobie wyobrażasz? Firaneczki w oknie, kwiatki w doniczce, ja i ty, Szczęsny i Madzia. I wszystko szczęsne. My krótko żyjemy Szczęsny, przeciętnie do roku, potem sprawa, wyrok i już tylko skrawek nieba w okienku. Siedziałam raz z towarzyszką, która miała męża i dziecko. Boże, jak ona się męczyła, i jak tęskniła. Jeszcze teraz czasem widzę jej ręce na kracie. Nie, nie wolno nam.” Młodzi są zmuszeni poświęcić swoje osobiste szczęście na rzecz Sprawy. Rzecz w tym, że tylko dzięki temu poświęceniu mogą być naprawdę szczęśliwi, nie można bowiem miłości oddzielić od zaangażowania w walkę ideologiczną. Czy Szczęsny mógłby kochać Madzię, i odwrotnie, gdyby nie mieli tego samego celu?

Pośrednią odpowiedź na to pytanie znajdziemy w interesującym w założeniach, choć całkowicie nieudanym w praktyce, przedsięwzięciu, jakim było przedstawienie w filmie Stanisława Różewicza „trudnej miłości” zwolennika spółdzielni i córki kułaka. Został tu wykorzystany doskonale znany z przedwojennego kina i literatury popularnej motyw mezaliansu społecznego, tylko że tym razem osobą „upośledzoną społecznie” jest dziewczyna z bogatej, jak na tamte warunki, rodziny. Pozycję społeczną wyznacza jednak przynależność do określonej klasy, a nie majątek. Dopiero wyparcie się ojca-kułaka powoduje, że możliwy jest happy end.

Wykorzystanie dobrze znanych widzowi i akceptowanych przez niego stereotypów nie powiodło się. *Trudna miłość* miała odzwierciedlać panujące na wsi konflikty klasowe i wątek miłosny zszedł na dalszy plan; od tego, czy Małodworny i Nalepianka będą razem, ważniejsze było pytanie, czy powstanie spółdzielnia. Ale klasyczne wątki miłosne bywały również wykorzystywane z powodzeniem. Oto

Jasiek Gazdoń, bohater *Czarnego Żlebu*, po rozprawieniu się z bandą przemytników, wraca do rodzinnej wioski, gdzie czeka na niego nagroda – kochająca go Hanusia. Oto tragiczne zakończenie miłości Hanki i Kazka w *Piątce z ulicy Barskiej*.

4

Połączenie ideologii i kultury popularnej jest możliwe, ale pokazywanie miłości na tle hutniczego pieca mimo wszystko nie ma zbyt wiele wspólnego z romantycznym obrazem zakochanych. „Nowe bohaterki naszych filmów” miały być kobietami pełnowymiarowymi – pracować, kochać, być dobrymi matkami, być uświadomione politycznie. Czy były bohaterkami na tyle atrakcyjnymi, aby stać się wzorem dla milionów kobiet? Czy proponowany przez nie model życia godny był uwagi? Na szczęście socrealizm trwał zbyt krótko, abyśmy mogli się o tym w pełni przekonać. Był również zbyt obcy naszej tradycji i kulturze, co dodatkowo ograniczało jego siłę oddziaływania, nie wspominając już o braku w zdecydowanej większości przypadków wartości artystycznych tych filmów¹³. Dla dzisiejszego widza wizerunek kobiety w polskim kinie socrealistycznym jest niezwykle interesującym dokumentem, obrazującym zarówno obowiązujący ówczesnie oficjalny ideał kobiety, jak i, choć w dużo mniejszym zakresie, rzeczywiste życie Polek czasów stalinowskich.

¹³ W miarę pełnowymiarowych postaci kobiecych w polskim filmie socrealistycznym też wiele nie mieliśmy: może Lucyna Winnicka jako Madzia w filmie *Pod gwiazdą frygijską*, może Aleksandra Śląska w *Piątce z ulicy Barskiej*. Czy ktoś jeszcze?