

Piotr Zwierzchowski
Bydgoszcz

Obraz relacji rodzice – dzieci w filmach socrealistycznych

Kino socrealistyczne, jak każda inna dziedzina sztuki¹, starało się zabierać głos we wszystkich istotnych sprawach, nic więc dziwnego, że nie omieszkowało przedstawić także określonej wizji rodziny. Filmom socrealistycznym można zarzucić, że prezentują specyficzny rodzaj świata przedstawionego, nie mający, jak na realizm, wiele wspólnego ze światem rzeczywistym. Zarzut ten będzie jednak wynikał z nieuwzględnienia specyfiki omawianego okresu, bowiem o ile „realistyczne” znaczyło „zgodne z prawdą”, to zgodność z prawdą równała się zgodności z obowiązującą ideologią marksizmu-leninizmu². Alicja Helman przedstawia to następująco: *Najogólniej rzecz ujmując, realizm socjalistyczny oznacza zgodność ukazanego obrazu świata w jego konfliktach, procesach i zdarzeniach z ideologią marksistowską, z marksistowską teorią poznania*³. Świat przedstawiony odwoływał się więc przede wszystkim, choć nie tylko, do świata postulowanego, a nie istniejącej rzeczywistości. Pokazywał jednocześnie tę rzeczywistość w czasie przemian (często również postulowanych), ukazywał kształtowanie się nowego człowieka, ze szczególnym uwzględnieniem jego „dojrzwania ideowego”⁴. Wynikało to z określonych funkcji kina i jego podporządkowania konkretnym celom politycznym i ideologicznym. Z drugiej strony przesadą byłoby stwierdzenie, że rzeczywistość tamtych czasów nie znalazła absolutnie żadnego odzwierciedlenia na ekranie. Trzeba o tym pamiętać, przyglądając się obrazowi relacji rodzice – dzieci, zawartemu w filmach socrealistycznych.

W stalinowskim systemie edukacyjnym rodzina zajmowała szczególne miejsce. Trudno byłoby z trójkąta: dziecko – szkoła – rodzina, usunąć ten ostatni człon, ale można było w sposób znaczący zmienić jego pozycję. W pracach pedagogicznych, zarówno radzieckich, jak i polskich, wielokrotnie podkreślano, że sprawy rodziny należą do najważniejszych, dodając natychmiast, że rodzina nie jest prywatną sprawą jej członków. *Rodzina daje pełnię życia, daje szczęście, ale – pisał Anton Makarenko – każda rodzina, zwłaszcza rodzina w społeczeństwie socjalistycznym, jest sprawą doniosłą, o znaczeniu*

¹ Na temat obrazu rodziny w literaturze czasów stalinowskich zob. *M. Brzostowicz*, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1998, rozdział „Pod presją ideologii”

² Por. *J. Urbaniak*, „Polska Kronika Filmowa”, „zimna wojna” i świat. O zmienności ekranowego obrazu, w: *Film: obraz - język - wyobraźnia - idea*, „Studia Filmoznawcze” t. XV, red. *J. Trzynadłowski*, Wrocław 1994, s. 217 i n.

³ *A. Helman*, *Kłopoty z realizmem*. „Kino” 1974, nr 1, s. 38

⁴ *W. Tomasiak* określa to następująco: *Centralne miejsce wśród ideologicznych składników programu zajmował postulat odtwarzania rzeczywistości w procesie rewolucyjnych przemian (...)* – zob. *W. Tomasiak*, *Realizm socjalistyczny*, w: id., *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1993, s. 7

państwowym⁵. Z kolei w *Pedagogice*, podręczniku pod redakcją Iwana Kairowa, czytamy: *Struktura życia rodzinnego, wychowanie rodzinne nie mogą być traktowane w Kraju Rad jako prywatna tylko sprawa rodziców. Rodzice powinni odnosić się do wychowania dzieci z całym poczuciem odpowiedzialności, mając na oku cele, zadania i interesy ogólnopaństwowe*⁶. Rodzina miała zostać podporządkowana szkole jako przedstawicielce partii i państwa, włączając się tym samym w proces wychowania „nowego człowieka”. W tym celu podejmowano różne działania instytucjonalne, związane bezpośrednio z codzienną działalnością szkoły. Nie zawsze przynosiły one jednak pożądany skutek, czego główną przyczyną była niechęć rodziców do podejmowania „wspólnego frontu zadań”⁷. Próbowano także, m.in. dzięki tekstom literackim i filmowym, wpływać na świadomość społeczną, ukazując, jakie miejsce powinno przypaść rodzinie w zmieniającej się rzeczywistości.

Biorąc pod uwagę powyższe zależności, widać wyraźnie, że obraz rodziny, w tym relacje rodzice – dzieci, ukazywany w filmach socrealistycznych stanowił przede wszystkim postulowany wizerunek jej roli w procesie kształtowania się nowej rzeczywistości i nowego człowieka. Tak było we wszystkich krajach, w których starano się realizować ideały pedagogiczne, m.in. Antona Makarenki i Iwana Kairowa, i w których realizm socjalistyczny ogłoszono obowiązującą metodą twórczą. Warto w takim razie zapytać, czy obraz relacji rodzice – dzieci w radzieckich i polskich filmach socrealistycznych różnił się czymkolwiek?

Polski bohater nie powinien się niczym odróżniać od bohaterów filmów innych krajów, gdzie metoda realizmu socjalistycznego została uznana za jedyną słuszną. Były jednak pewne niuanse, wynikające ze specyfiki każdego narodu. W Polsce mówiono co prawda głośno o moralności socjalistycznej, ale nigdy bohaterem nie uczyniono kogoś w rodzaju Pawlika Morozowa, pioniera, który doniósł na własnego ojca-sabotażystę, a później zginął wskutek kułackiej zemsty. Morozow był postacią autentyczną, ale jego historia została w dużej mierze spreparowana na użytek radzieckiej propagandy. Legenda Pawlika miała pomóc systemowi w rozbijaniu tradycyjnych, zwłaszcza na wsi, więzi rodzinnych⁸. Morozowowi zostało poświęconych wiele dzieł literackich, broszur, informatorów itd. Siergiej Eisenstein rozpoczął nieukończoną, w wyniku oskarżeń o formalizm, realizację filmu *Łąki Bieżyńskie*, opartego na tej historii. Eisenstein i scenarzysta Aleksandr Rzeszewski poszli jeszcze dalej: w ich wersji bohater ginie z ręki ojca⁹.

Taka postawa, zarówno ojca, jak i syna, nie została by przez Polaków zaakceptowana. Robiono jedynie pewne przymiarki, ale w sposób stosunkowo delikatny. W tradycji polskiej kultury pozytywna wartość więzi rodzinnych była zbyt mocna, aby można było uczynić wzorcowego bohatera z takiej postaci jak Morozow. Pewne nawiązanie do tego motywu odnajdziemy jedynie w *Trudnej miłości* Stanisława Różewicza. Bohaterka tego filmu, Nalepianka, jest córką kułaka, kocha natomiast Małodwornego, który jest gorącym sympatykiem przemian i zwolennikiem założenia spółdzielni. Ich związek, będący swoistą odmianą

⁵ A. S. Makarenko, Wychowanie w rodzinie, w: *Pedagogika. Materiały pomocnicze dla klasy II liceum pedagogicznego*, t. II. Klasowy i historyczny charakter wychowania. Teksty źródłowe, opr. I. Szaniawski, Warszawa 1951, s. 225

⁶ *Pedagogika*, red. I. Kairow, wyd. II (zmienione i uzupełnione), t. II, Warszawa 1950, s. 257 - 258

⁷ Por. K. Kosiński, *O nową mentalność. Życie codzienne w szkołach 1945-1956*, Warszawa 2000, część druga „Rodzice”

⁸ Por. J. Drużnikow, *Zdrajca nr 1, czyli wniebowzięcie Pawlika Morozowa*, tł. E. Michalak i F. Ociepka, Warszawa 1990, zwłaszcza rozdział „Rodzina jako organizacja terrorystyczna”

⁹ Por. W. Szklowski, Eisenstein, tł. S. Pollak, Warszawa 1980, s. 247 - 255

mezaliansu społecznego, może spełnić się dopiero wówczas, kiedy Nalepianka wyprze się własnego ojca.

Różnica między Pawlikiem a Nalepianką jest jednak zasadnicza: wina ich ojców jest niewspółmierna (w przypadku Pawlika mam na myśli wersję oficjalną). *Na czym – pisze Jurij Drużnikow – polega, zdaniem pisarzy, wina ojca Pawlika? Otóż Trofim Morozow jako przewodniczący rady wiejskiej, wystawia chłopom – zesłańcom fałszywe zaświadczenia, na podstawie których mogą wracać w rodzinne strony*¹⁰. Polscy odbiorcy prawdopodobnie nie byłoby w stanie zaaprobować donosu na własnego ojca z tak, w ich świadomości, błędnego powodu. Wina Nalepy nie polega tylko na tym, że należał do klasy wrogiej „ludowi pracującemu miast i wsi”, chociaż to przewinienie było niewątpliwie najgorsze¹¹. To na jego zlecenie został zamordowany kierownik PGR-u, Michalik, nie mówiąc już o tym, że knowania Nalepy mają na celu uniemożliwienie założenia spółdzielni. W stosunku do własnej córki też nie postępuje tak, jak kochający ojciec powinien. Nie szanuje jej, usiłując przy tym wydać za mąż za jednego ze swoich współników, nie zważając na uczucia dziewczyny. Nalepianka wypiera się więc zarówno ojca, jak i kułaka-mordercy. Inna sprawa, że Nalepianka nie wydała swojego ojca Służbie Bezpieczeństwa. Prowadzący śledztwo nie potrzebowali jej pomocy, gdyż sami, bez większych problemów, ustalili sprawców zbrodni. Wyparcie się ojca przez dziewczynę polega przede wszystkim na jej pojawieniu się na zebraniu założycielskim spółdzielni.

Więź rodzinna została w *Trudnej miłości*, podobnie jak w legendzie Pawlika Morozowa, potraktowana zdecydowanie drugorzędnie wobec powinności klasowych. Postępowanie Nalepianki posiada zresztą swoje teoretyczne (pedagogiczne) uzasadnienie. Aby się o tym przekonać, sięgnijmy ponownie do *Pedagogiki*, gdzie czytamy: *Podstawowym warunkiem wytworzenia autorytetu rodziców jest ich własny dodatni przykład, codziennie obserwowany przez dzieci, ciągłe staranie o jak najlepsze wywiązanie się z obowiązków obywateli państwa radzieckiego (to samo dotyczyło, rzecz jasna, państwa polskiego – P.Z.) (...)*¹². Jeżeli zatem rodzice nie wywiązywali się z owego podstawowego obowiązku, dzieci były zwolnione z okazywania im szacunku. Negatywny wizerunek Nalepy był tak bezsporny, że postępowanie jego córki było, w tym kontekście, całkowicie uzasadnione.

Relacja: ojciec – syn lub córka, pojawia się w filmie socrealistycznym niejednokrotnie. Z co najmniej jednego względu jest ona zazwyczaj podobna do wątku z *Trudnej miłości*. Ojcowie zostają pokazani jako przedstawiciele starego porządku, nierozumiejący swoich dzieci, które potrafiły odnaleźć się w nowej rzeczywistości, tak samo zresztą nierozumiejący tej rzeczywistości. Wyraźnymi przykładami takiego ujęcia tematu są: *Dwie brygady* (1950) w reżyserii zespołu studentów PWSF pod kierownictwem Eugeniusza Cękałskiego oraz *Niedaleko Warszawy* (1954) Marii Kaniewskiej-Forbert.

Dwie brygady opowiadają o zespole aktorskim, przedstawiającym sztukę Vaška Kani *Brygada szlifierza Karhana*. Konflikt pokoleń twórcy filmu, zgodnie z duchem epoki, prezentują jako walkę „starego” z „nowym”. Rozgrywa się ona jednocześnie w trzech

¹⁰ J. Drużnikow, op. cit., s. 39

¹¹ Słowa Stalina, dotyczące pracy partyjnej na wsi, nie pozostawiały tu żadnej wątpliwości: „(...) a) oprzyj się na biedocie, b) zawieraj porozumienie ze średniakiem, c) ani na chwilę nie przerywaj walki z kułakiem.” - zob. J. Stalin, Lenin a kwestia sojuszu ze średniakami. W odpowiedzi tow. S, w id., Zagadnienia leninizmu, wyd. IV, Warszawa 1949, s. 203

¹² Pedagogika, op. cit., s. 262

środkach: wśród przygotowujących się do występu aktorów, załogi fabryki, w której podglądają oni robotników przy pracy, jak również wśród bohaterów przedstawianej sztuki. Ten ostatni wątek jest dla niniejszego wywodu najbardziej istotny, chociaż wszystkie kończą się w ten sam sposób. Tytułowy bohater sztuki oraz jego syn, Jarka, pracują w jednej fabryce. Spór między nimi dotyczy metod pracy, ale przenosi się także na relacje rodzinne. Stary Karhan jest doświadczonym szlifierzem. Jarka i jego przyjaciele twierdzą, że można pracować lepiej i wydajniej. Starając się wprowadzić socjalistyczne współzawodnictwo pracy, napotyka na opór doświadczonych fachowców, takich jak Karhan. Staremu szlifierzowi trudno zaakceptować fakt, iż syn może mieć rację. On pracuje tak, jak robiło się to „zawsze”. W końcu jednak i Karhan uznaje umiejętności Jarki, przekonuje się do nowych metod i podejmuje współzawodnictwo. Dzięki rezygnacji ojca ze „starego” porządku konflikt między nim i synem zostaje zażegnany, ich więzy rodzinne ulegają wręcz dalszemu zacieśnieniu.

Wynikające z przypisania do starego i nowego porządku specyficzne relacje między rodzicem i dzieckiem (ojcem i córką) możemy zobaczyć także w filmie *Niedaleko Warszawy*. Tym razem jednak mamy do czynienia z zupełnie innym zakończeniem. Bohaterką filmu jest młoda dziewczyna, Wanda Bugajówna, podobnie jak ojciec pracująca w hucie. Wanda stara się podnosić swoje kwalifikacje zawodowe, dokształca się na rocznych kursach, jest entuzjastką nowych metod wytopu stali, ale mało kto ją szanuje. Sporo osób uważa, że dziewczyna nie może być dobrym robotnikiem. Bugaj zamiast wspomagać córkę w staraniach o uznanie jej za pełnowartościowego pracownika, odnosi się do niej tyle pokpiwająco, co nieufnie. W ogóle niechętnie patrzy na młodych, którzy „wiedzą lepiej”, gości w swoim domu sabotażystę, nie zwraca uwagi na ostrzeżenia Wandy. Oczy otworzą mu się dopiero na końcu filmu, kiedy usłyszy od towarzysza z huty: *I tobie się zdaje, żeś ty wychował córkę? Wielicki (robotnik i działacz partyjny – P.Z.) ją wychował, huta ją wychowała, klasa robotnicza, a nie ty*. Rodzica, który nie umie wychować dziecka nie tylko na porządnego człowieka, ale i odpowiedzialnego członka socjalistycznej społeczności, w każdej chwili są w stanie skutecznie zastąpić przedstawiciele partii czy zwarty kolektyw klasy robotniczej.

Rodzinę zresztą dosyć często przedstawiano jako kolektyw, który jest częścią innego, wielkiego kolektywu – danego państwa bądź nawet całej klasy robotniczej. W stalinowskim *Krótkim słowniku filozoficznym* w haśle *Rodzina* czytamy: *Radziecka rodzina stanowi elementarny kolektyw społeczeństwa radzieckiego, jego organiczną komórkę, żyjącą wspólnym życiem z całym społeczeństwem radzieckim i mającą wspólne z nim interesy*¹³. Powyższy pogląd wskazuje na przekonanie o drugoplanowej roli rodziny i możliwości zastąpienia jej przez inny kolektyw, mający „wspólne interesy z całym społeczeństwem”. W kinie socrealistycznym rolę rodziny przejmowała partia bądź zakład pracy, tak jak w *Niedaleko Warszawy*, albo np. organizacja młodzieżowa. Takie rozwiązanie, mocniej lub słabiej wyartykułowane, odnajdziemy w filmach: *Pierwszy start* Leonarda Buczkowskiego (1950), *Załoga* Jana Fethke (1951) oraz noweli *Cement* Czesława Petelskiego z *Trzech opowieści* (1953).

Najciekawszym przykładem jest bez wątpienia film Buczkowskiego. Bohater *Pierwszego startu*, sierota Tomek Spojda, jest wychowywany przez wuja i ciotkę. Są to dobrzy

¹³Krótki słownik filozoficzny, red. M. Rozenal i P. Judin, przekład z IV uzupełnionego i poprawionego wydania rosyjskiego, Warszawa 1955, s. 590

ludzie, ale nie potrafią zrozumieć marzeń chłopca. Tomek ucieka z domu i przypadkowo trafia na obóz młodzieżowej organizacji *Służba Polsce*. Buńczuczny i niepokorny przechodzi surową lekcję życia i pracy w zespole. Niechętnie patrzą na niego inżynier Studziński, postać zdecydowanie negatywna, oraz pozostający pod jego wpływem jeden z kolegów Tomka. Spojdzie udaje się przetrwać i zostać prawdziwym junakiem dzięki życzliwości kolegów z ZMP oraz młodego inżyniera Góracza. Prawdziwą rodziną Tomka staje się *Służba Polsce*, a Góracz zastępuje mu ojca – surowego, sprawiedliwego i wyrozumiałego¹⁴. Jego relacje z młodym inżynierem z czasem coraz silniej przypominają układ ojciec – syn. Więzy między nimi są nawet silniejsze niż rodzinne, poparte bowiem wspólnotą interesów i spojrzenia na nową Polskę. SP w ogóle jest jedną wielką rodziną, członkowie tej organizacji traktują się jak bracia.

W *Cemencie* junackiej brygadzie ojca zastępuje stary, doświadczony majster Molenda, w filmie Jana Fethke rolę ojca tytułowej załogi *Daru Pomorza* przyjmuje kapitan Michalski. O ile Góracz przyjaźnie odnosił się do wszystkich chłopców, ale Tomka wyróżniał, o tyle Michalski traktuje jednakowo całą załogę, jest „ojcem” całego kolektywu. Młodzi marynarze starają się mu odplacić prawdziwie synowskimi uczuciami. W tym filmie można zauważyć jeszcze jedną ciekawą rzecz. Kiedy uczniów Szkoły Morskiej odwiedzają rodziny, część z nich przyjeżdża w strojach ludowych, jeden z ojców zjawia się w mundurze górnika. W ten sposób rola rodziny w filmie polega głównie na podkreśleniu społecznego pochodzenia bohaterów.

W realizmie socjalistycznym teksty polityczne, naukowe, literackie, filmowe itd. prezentowały identyczną wizję świata. Trudno się temu dziwić, wszystkie odwoływały się przecież do intertekstu doktrynalnego. Pokazywany w filmach socrealistycznych obraz relacji rodzice – dzieci niczym się nie różnił od tego, który można było ujrzyć w literaturze pedagogicznej. Często, pozornie podkreślając rolę rodziny, starano się osłabić jej oddziaływanie, wykazać, że młodzieżowe kolektywy są w stanie ją zastąpić, podobnie jak wychowawcy, przewodnicy, tacy jak Stalin lub, na innym poziomie, inżynier Góracz, majster Molenda i kapitan Michalski mogą zastąpić rodziców. W socrealistycznej konstrukcji świata przedstawionego nie było niczego przypadkowego. Schematy relacji rodzice – dzieci funkcjonujące w filmach tamtego okresu były jeszcze jednym indoktrynacyjnym narzędziem w wielkim planie urabia-
nia świadomości jednostek i grup społecznych.

¹⁴ Warto w tym miejscu przypomnieć, że dla człowieka epoki zwycięskiego socjalizmu najważniejszym symbolem ojca miał być Stalin, którego nazywano „Wielkim Wychowawcą” czy „naszym kochanym nauczycielem”, ale również „ojcem i nauczycielem”, „ukochanym naszym ojcem” – zob. R. Kupiecki, „Natchnienie milionów”. Kult Józefa Stalina w Polsce 1944-1956, Warszawa 1993, s. 245