didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/56sz-5912
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/walka-klas-czyli-powrot-wypartego

/ publiczność

Walka klas, czyli powrót wypartego

Sebastian Jagielski | Uniwersytet Jagielloński

Class Struggle, or the Return of the Repressed

Jerzy Hoffman's film *Trędowata* (1976) belongs, according to Zygmunt Kałużyński, to the history of 'Polish psychopathology'. Jagielski, drawing on tools developed on the basis of psychoanalysis, Marxism and affective film theory, points to the repressed class antagonisms and ideological contradictions which Hoffman attempts to work through in his film. The author traces the symptoms of what is repressed in society in the work's melodramatic excess. It is in this excess that *Trędowata's* political unconscious manifests itself. The problem of a conservative revolution restoring the old order based on gentry ideology is linked to the genealogy of the 'new elite' ('upstart aristocracy'). These conflicts are expressed in the film through the figure of the class uncanny: the mechanical body of Stefcia-doll, which produces an alienation effect rather than one of proximity, disrupting the film's conservative and reactionary message.

Keywords: *Trędowata*; excess; melodrama; social classes; political unconscious

1.

Nie było w PRL-u głośniejszego melodramatu, melodramatu chętniej oglądanego, tak wyczekiwanego, tak kochanego i nienawidzonego, ale też zdumiewająco profetycznego, jak trzecia, a pierwsza powojenna adaptacja

Trędowatej (1976) Heleny Mniszkówny w reżyserii Jerzego Hoffmana. Jak pisał krytyk: „Hoffman zrobił […] film, na który ludzie będą biegać jak po sukienki dżinsowe do Domów Centrum" (Iwaszkiewicz, 1976). I rzeczywiście: w listopadzie 1976 roku widownia tłumnie ruszyła na spotkanie ze Stefcią Rudecką i Waldemarem Michorowskim, ekscytując się ich miłosnymi perypetiami, wzruszając się tęsknym walcem Wojciecha Kilara i obrazem śmiertelnie chorej, lecz wciąż pełnej powabu bohaterki. Wpływ na sukces filmu (frekwencyjny na pewno[1]) mieli także zapraszający do identyfikacji odtwórcy głównych ról: Elżbieta Starostecka, która z gracją wiruje raz to samotnie w sali balowej zamku w Łańcucie (gdzie zdjęcia do filmu były realizowane), to znowu w ramionach ordynata (nie bacząc na pełne zgorszenia miny arystokratów), za każdym razem przyjemność tę przypłacając jednak zawrotami głowy; Leszek Teleszyński natomiast wystylizowany został na Clarka Gable'a z *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, 1939) Victora Fleminga (ma „wąsik jak trzeba" – Iwaszkiewicz, 1976) i mocno wczuł się w rolę silnego, bo bogatego, ordynata. Lud czekał na polską *Love Story* (1970, reż. Arthur Hiller). O tym, że głód wielkich uczuć, głód sentymentalizmu, miłości i łez był wówczas ogromny, świadczy choćby anegdota opowiedziana podczas kolaudacji filmu przez Andrzeja Wajdę. Reżyser *Popiołu i diamentu* (1958) rozważał swego czasu przeniesienie powieści Mniszkówny na ekran (tak!), ale zabrakło mu odwagi. Rozmawiał jednak z reżyserką i zarazem odtwórczynią roli Stefci, która, jak twierdził, wystawiła na początku lat siedemdziesiątych *Trędowatą* w jednym z łódzkich teatrów. Początkowo – powiadał – grała Stefcię w sposób ironiczny i żartobliwy, z czasem jednak widownia „zmusiła ją do tego, aby grać tę rolę poważnie" (*„Trędowata". Stenogram…*, 1976, s. 9). Nieistotne, czy ktoś Wajdzie anegdotę tę opowiedział[2], czy też sam ją wymyślił, ważne, że Polki i Polacy nie czekali wtedy na żarty z *Trędowatej*, lecz – na łzy. „Sama

rzewność. Same łzy. Sam tandetny lukier" (1976, s. 9), pisał w recenzji z filmu Adam Horoszczak. Łzy – zrodzone z ciała, z wnętrza – odsyłają do tego, co autentyczne, szczere i spontaniczne. Jednak to, co naturalne, przywykliśmy traktować – od czasu publikacji *Historii seksualności* Foucaulta – z podejrzliwością. Tym samym łzy – jak afekty, seksualność czy inne procesy fizyczne – są częścią aparatu dyskursywnego. Ma on na celu dyscyplinowanie, u*ja*rzmianie ciał, które powinny dostosować się do obowiązujących w społeczeństwie norm (por. Duncan, 2011). Jaką zatem funkcję pełnią łzy (a raczej: ich konstrukcja) w i na (seansie) *Trędowatej*? Ta bowiem została nimi ewidentnie przepłukana.

Adaptacja Hoffmana to eksplozja uczuć, egzaltacje, którym nie ma końca, i gwałtowne zmiany nastroju – od ekstazy do rozpaczy i z powrotem. I właśnie ten stylistyczny i afektywny eksces przyprawił arbitrów kulturowego smaku o mdłości[3], piękno bowiem – o czym przypomina Winfried Menninghaus w książce o filozofii wstrętu – okazuje się nierzadko środkiem wymiotnym (2009, s. 41). Jan Józef Szczepański w słynnej recenzji opublikowanej na łamach „Tygodnika Powszechnego" uznał film za kicz, ale ów kicz w osobliwy sposób definiował: kicz to fałsz wynikający z „ciasnoty horyzontów, z umysłowego prymitywizmu, z wulgarności gustów. Kicz to odwzorowanie rzeczywistości na poziomie debila" (1976). Ta emocjonalna reakcja krytyka (choć emocjami przecież się brzydził) sprowokowała czytelników do – równie emocjonalnej – obrony Stefci Rudeckiej. Szczepański w listach do redakcji został nazwany zarozumiałym grafomanem, antyludowym kłamcą i arystokratycznym snobem. Co widzów i czytelników tak poruszyło? Agresja występującego w roli wychowawcy społeczeństwa Szczepańskiego stała się częścią jego krucjaty przeciwko szmirze. A szmirą okazał się w tym przypadku „wyciskacz łez". Fatalna reputacja melodramatu wynikała z jego predylekcji do ekscesu: po pierwsze z koncentracji na pełnych patosu

obrazach niepohamowanych uczuć i eksponowania ciał wstrząsanych rozkoszą i rozpaczą, po drugie zaś z bezpośredniego i intensywnego oddziaływania – jak horror czy pornografia – na ciała widzów, które powinny imitować oglądane na ekranie łzy (por. Williams, 2000). Łzy w i na melodramacie destabilizowały zatem estetyczny dystans, który winien oddzielać widza od filmu, oraz naruszały fundamentalny dla kultury Zachodu (przynajmniej od Kanta) antagonizm między wulgarnym zmysłowym pobudzeniem i wysoko waloryzowanym rozumem. Krytycy (zwykle płci męskiej) postanowili więc obronić społeczeństwo (a przynajmniej jego kobiecą część) przed łzami – choćby posługując się inwektywami, jak „debil" (tak nazwał Szczepański widza oglądającego *Trędowatą* z przyjemnością) czy „kretynka" (tak z kolei mówił o podwójnie napiętnowanej Stefci – obrzuconej raniącym słowem i przez arystokrację, i przez krytyków). Inną metodą każącą widzom zdystansować się wobec łez była gra ze wstydem. Krytycy albo zawstydzali tych, którzy losami Stefci się wzruszyli, albo przeciwnie: wzruszać się wstydzili. Aleksander Jackiewicz na przykład zarzucał Hoffmanowi w czasie kolaudacji filmu, że wstydził się ukazania na ekranie „wstydliwych sekwencji", czyli „wielkiej miłości" (*„Trędowata". Stenogram…*, 1976, s. 8-9).Ten wzbudzony przez nadmiar łez (to jest wizualny i dźwiękowy eksces) niepokój mówi coś istotnego o kulturze polskiej lat siedemdziesiątych: uświadamia istnienie hierarchii społecznych w świecie, w którym z hierarchiami rzekomo się rozprawiono. Zdaniem Pierre'a Bourdieu, pozycję klasową zajmowaną przez podmiot w strukturze społecznej odzwierciedlają nie tyle relacje ekonomiczne, ile hierarchicznie zorganizowane wybory kulturowe. A te nigdy nie są niewinne i spontaniczne. To gust, uwewnętrzniony przez jednostkę w wyniku socjalizacji, funkcjonuje jako decydujący wskaźnik klasy społecznej (2006). Tym samym walka ze szmirą przez negację przyjemności niższych (Mniszkówna, sentymentalizm i

łzy) pełniła społeczną funkcję uprawomocniania różnic klasowych i podziałów społecznych. Odbiór *Trędowatej* nie pozostawia więc złudzeń: film, twierdzono, „wycisnął łzy" z oczu kobiet[4] wywodzących się zwykle z klas ludowych[5] i przyprawił o mdłości inteligentów płci męskiej[6].

Co interesujące jednak, recepcja *Trędowatej*, owszem, obnażyła inteligencką potrzebę snobizmu jako elitarystycznej strategii ustanowienia i stabilizowania własnej, podszytej wyższością pozycji społecznej, ale sam film – paradoksalnie – kazał widzom tęsknić za hierarchiczną i wykluczającą kulturą szlachecką. Temat klas społecznych – decydujący w okresie socrealizmu i słabo obecny w filmach zrealizowanych w czasie rządów ekipy Gomułki – wraca do kina polskiego w latach siedemdziesiątych. Ale wraca w zupełnie innym, niż w epoce stalinowskiej, kontekście społecznym: „reminiscencje Marca '68 – pisał filozof Michał Siermiński – ewokowały obraz mas, których nacjonalistyczne emocje i resentymenty z łatwością zagospodarowuje «totalitarna» władza i które wyraźnie widzą siebie jako «narodowy blok»" (2016, s. 30). Dlatego też inteligencja buduje w latach siedemdziesiątych strategie opozycyjne nie w oparciu o marksizm – na którym ufundowana była w latach sześćdziesiątych działalność „komandosów", lewicowo-radykalnej formacji ideowej inicjującej na początku 1968 roku protesty studenckie – lecz w oparciu o tradycję narodową i religijną. Reżyserzy gorączkowo szukają wtedy polskiego rodowodu klasowego: wizja marksistowska (*Człowiek z marmuru*, 1976, reż. Andrzej Wajda; *Tańczący jastrząb*, 1977, reż. Grzegorz Królikiewicz) zostaje zderzona z dyskursem narodowym (*Wesele*, 1972, reż. Andrzej Wajda), a temat rewolucji społecznej (*Pałac*, 1980, reż. Tadeusz Junak) ściera się z nostalgicznymi fantazjami o szlacheckiej przeszłości (*Pan Wołodyjowski*, 1969 i *Potop*, 1973-1974, oba w reżyserii Jerzego Hoffmana; *Noce i dnie*, 1975, reż. Jerzy Antczak). Minione światy klasowe i hierarchie społeczne

zostają wskrzeszone także w *Trędowatej*. Nie jest bez znaczenia, że to melodramatyczny eksces zostaje zatrudniony do przepracowania konfliktów klasowych (i – dodajmy – stabilizowania różnic płciowych[7]).

Christine Gledhill – rozpoznająca w melodramacie modalność organizującą system gatunkowy – twierdzi, że owa modalność melodramatyczna, odsyłająca do trybu przedstawieniowego opartego na stylistycznym ekscesie, „działa na najbardziej wrażliwych granicach kulturowych i estetycznych kultury zachodniej, ucieleśniając klasę, płeć i pochodzenie etniczne w procesie wyimaginowanej identyfikacji, różnicowania, kontaktu i sprzeciwu" (2000, s. 238-240). Tym samym, pisze dalej, „modalność melodramatyczna, uosabiająca siły społeczne jako energie psychiczne i wytwarzająca moralne tożsamości w zderzeniu przeciwieństw, jest zaangażowana w binaria, które uwidaczniają «innych» oficjalnej ideologii" (tamże). Odbiór melodramatu – jak ujmuje słowa Gledhill Jonathan Goldberg – jest zatem złożoną mieszanką wyparcia i identyfikacji: „Estetyka i to, co społeczne mogą się wzajemnie odzwierciedlać, ale ideologia nie jest wystarczająco bezpieczna, aby móc poskromić to, co tłumi" (2016, s. xiii). Odkrywanie w melodramacie znaczeń nie wyczerpuje się w – ograniczonym charakterem użytej konwencji – ujawnianiu materialnego świata codziennej rzeczywistości i przeżywanych doświadczeń, „wmuszaniu w estetyczną obecność tożsamości, wartości i pełni znaczenia" (Gledhill, 1987, s. 33), lecz wiąże się także z treściami niejawnymi, a często nawet nieuświadomionymi, szukającymi możliwości wyrażenia w pęknięciach na nazbyt sztucznej, teatralnej i spektakularnej powierzchni. Symptomy tego, co w społeczeństwie cenzurowane, tłumione i zapomniane znajdują formę ekspresji w melodramatycznym ekscesie: intensywnościach, zagęszczeniach, dramatycznych kondensacjach i afektywnych rozładowaniach (por. np. Nowell-Smith, 1987; Stachówna 2001). Jak w *Trędowatej*. Krytycy sygnalizowali już, że ważniejsze od

błyszczącej powierzchni okazuje się tutaj to, co zostało pod nią ukryte. Zygmunt Kałużyński pisał, że *Trędowata* „bardziej należy do polskiej psychopatologii, niż do sztuki filmowej" (1976), a Iwona Kurz dodawała po latach na łamach „Dialogu", że losy recepcji filmu Hoffmana stanowią „istotny papierek lakmusowy samo(nie)świadomości Polaków, ujawniający pewne dwuznaczności czy wstydliwości polskiej kultury" (2009, s. 149)[8]. Perspektywę tę należy rozszerzyć: jakie w istocie ideologiczne sprzeczności, społeczne konflikty i traumatyczne doświadczenia próbuje Hoffman w *Trędowatej*, choć zapewne nieświadomie, przepracować?

2.

Melodramat był w PRL-u gatunkiem podejrzanym (przez partyjnych ideologów), pogardzanym (przez warstwy wykształcone) i pożądanym (przez lud, zwłaszcza – co podkreślano przy każdej okazji – przez kobiety)[9]. Widziano w nim symbol znienawidzonej burżuazji. Louis Althusser, pisząc o spektaklu *El nost Milan* Bertolazziego w reżyserii Giorgia Strehlera, zauważył: „To właśnie burżuazja wynalazła i narzuciła ludowi (za pomocą wysokonakładowej prasy i popularnych «powieści») mit melodramatyczny", kształtując zarazem „jego świadomość w określony sposób, pożądany z punktu widzenia pewnego ideału ludu jako takiego (ludu «ocalonego», czyli poddanego, unieruchomionego, odurzonego – innymi słowy: moralnego i religijnego)" (2009, s. 167, p. 5, c). Zdaniem marksistowskiego filozofa świadomość melodramatyczna została narzucona uciśnionym (przedstawicielom najniższych warstw społecznych) przez burżuazję, by przesłonić ich rzeczywistą nędzną kondycję. Marne położenie ludu tuszowali także komuniści, ale z pewnością nie za sprawą wyszydzanych melodramatów. Choć nie można było *Trędowatej* wypożyczyć, została bowiem na początku lat pięćdziesiątych wycofana ze zbiorów bibliotecznych

(*Cenzura PRL*, 2002, s. 77–79), to jednak po kraju krążyła. Spragnieni mocnych doznań czytelnicy i czytelniczki przepisywali powieść ręcznie. Niektórzy przepisywali wiersz po wierszu, niektórzy pomijali opisy przyrody, inni z kolei ilustrowali najbardziej ekscytujące fragmenty. Przepisywano *Trędowatą* bezinteresownie (z miłości) i z wyrachowania (dla pieniędzy). Władze, widząc jak ogromnym powodzeniem cieszy się ona wśród mieszkanek hoteli robotniczych, obawiały się jej destrukcyjnego wpływu na ideologiczne i moralne postawy młodych robotnic (Fidelis, 2015, s. 325). Nie dziwi zatem, że w 1950 roku J.A. Król – o czym przypomina w recenzji z filmu Hoffmana Zygmunt Kałużyński – rozważał, czy nie warto byłoby zawłaszczyć Mniszkówny do celów dydaktycznych: w końcu w negatywnym świetle przedstawia ona przedwojenne ziemiaństwo. Szybko jednak „doszedł do wniosku, że spustoszenie w mentalności czytelników, jakie by przy tej okazji mogło nastąpić, czynią ewentualną operację «Przechwycenie Mniszkówny» nieopłacalną" (1976). *Trędowata* zatem w okresie stalinowskim zawłaszczona przez komunistów nie została i na pierwsze powojenne wydanie musiała czekać aż do 1972 roku. Z kolei na ekrany kin wyklęta powieść wraca w (nie)sławie w 1976 roku i natychmiast prowokuje sprzeczne reakcje: z jednej strony interpretowano ją jako melodramat egalitarystyczny, z drugiej zaś jako melodramat antyegalitarystyczny.

Rafał Marszałek kpił, że *Trędowata* to krok naprzód w „dziedzinie społecznie zaangażowanego melodramatu" (1976), tak jakby melodramat i kino politycznie zaangażowane były pojęciami sprzecznymi i nigdy nie mogły się przeciąć. Warto jednak potraktować słowa Marszałka serio. „Klasyczny melodramat – pisał dalej – jest konserwatywny; nasz melodramat konserwatywny być nie może. Wprowadzenie ordynata do ludowego filmu kosztuje przynajmniej tyle, ile dawniej wprowadzenie guwernantki na salony ordynata" (tamże). Stefcia, biedna nauczycielka, ukazana została w

pozytywnym świetle, podczas gdy ziemianie są tępi, pazerni i nikczemni. Z wyjątkiem, oczywiście, ordynata Michorowskiego. W „ludowym filmie" – notuje Marszałek – „nie wystarcza ładny, lecz potrzebny jest słuszny ordynat" (tamże). Arystokraci, owszem, mogli być w kinematografii socjalistycznej (nawet w okresie stalinowskim) pozytywnie waloryzowani, ale tylko wówczas, gdy buntowali się przeciwko własnej klasie społecznej. Jak hrabianka Maria Kalergis w *Warszawskiej premierze* (1950) Jana Rybkowskiego, w rolę której wcieliła się żona premiera Józefa Cyrankiewicza Nina Andrycz. Sprzeciw Kalergis przyczynił się do wystawienia na scenie opery warszawskiej *Halki* Stanisława Moniuszki, na której premierę nie zgadzał się zapatrzony w opery włoskie dyrektor Siergiej Muchanow. Ordynat Michorowski z kolei grozi, że zerwie z własną sferą, jeśli ta nie pozwoli mu na małżeństwo z guwernantką. W melodramacie – co istotne – racje moralne przypisane są tym, którzy płaczą (czyli cierpią). Łzy uszlachetniają, czyniąc podmiotami tych, którzy w danym porządku społecznym na to upodmiotowienie zasługują. Ponurzy ziemianie gnębią dobroduszną i wrażliwą Stefcię, obrzucają ją piętnującym określeniem („trędowata"), które wypowiadają ze wstrętem, w końcu – używając przemocy fizycznej – przyczyniają się do jej śmierci. Choć niektórzy uważali, że Stefcia umiera za krótko, to jednak wystarczająco długo, by wycisnąć nasze łzy. W tym ujęciu łzy Stefci nie podważają, lecz raczej legitymizują socjalistyczny ustrój. Jeśli łzy Stefci symbolizują cierpienie niższych warstw społecznych, które w wyniku rewolucji społecznej lat 1939-1956 zyskały głos, to dlaczego komuniści tak długo zwlekali z odzyskaniem Mniszkówny? Innymi słowy, jeśli melodramatyczny afekt mógł zostać wprzęgnięty w walkę z klasami posiadającymi, to dlaczego *Trędowata* musiała tak długo czekać na swój spektakularny powrót?

Widzeniu w filmie Hoffmana melodramatu społecznie zaangażowanego

sprzeciwiła się Anna Tatarkiewicz:

> „egalitarystyczne" przesłanie *Trędowatej* jest parawanem dla ciągot zdecydowanie antyegalitarystycznych. Treścią *Trędowatej* nie jest apel o zrównanie wszelkich „inności", lecz tylko o pewne zmodyfikowanie stosunków społecznych, o przeszeregowanie niektórych „wyjątkowych" jednostek do rzędu wybrańców, inaczej mówiąc – apel o tworzenie nowej arystokracji (1977).

Każdy kadr filmu Hoffmana szczelnie wypełnia luksus. Widz odnosi nawet wrażenie, że historia miłości Stefci i ordynata jest tylko pretekstem do zaprezentowania przepychu i bogactwa zamku w Łańcucie. Film zbudowany jest z lirycznych interludiów, które nie posuwają akcji do przodu. Zachwycamy się bogato zdobionymi wnętrzami i tarasami, powozami i karetami, kontemplujemy ogrody i krajobrazy, suknie ciotki Idalii (która na kolację w domu zakłada wieczorową suknię z długim trenem) i stoły uginające się pod ciężarem łososi, szparagów i szampana. Hoffman – jak Mniszkówna – z jednej strony piętnuje podłość, z jaką okrutni ziemianie traktują Stefcię, z drugiej zaś ekscytuje się wyższymi sferami i ich wystawnym stylem życia. „Muszę mieć taki zamek, park, tarasy – mówi Lucia, przechadzając się ze Stefcią po Głębowiczach. – Takie życie przeznaczone jest dla mnie. Przepych, bogactwo – jak ja to lubię". Stefcia – a wraz z nią, być może, i widz – zapewne „to" też szybko by polubiła. Krytycy byli podejrzliwi wobec szczerości jej uczuć do ordynata. Jan Józef Szczepański pisał, że „cały «klasowy» dramat Steni Rudeckiej polega wyłącznie na gorącym pragnieniu guwernantki wtargnięcia w bajeczny świat luksusu i arystokratycznych przywilejów" (1976). A Alicja Iskierko na łamach „Głosu Pracy" dodawała: „nie bardzo wiadomo czy [Stefcia – dop. SJ]

bardziej pokochała Waldemara, czy zbytek, który go otacza. Tak bowiem długo, tak niezmiernie i tak serio otaczającym ją przepychem się zachwyca" (1976). Bohaterki melodramatów często stosują maskaradę pasywności, która pozwala im w patriarchacie zdobyć to, czego pragną: bogatego męża albo chociaż orgazm. Trudno uwierzyć, by dziewicza Stefcia miała ochotę na seks, bardziej prawdopodobne, że ma ochotę na pałac. W czym zresztą nie była odosobniona: widzowie podczas seansu *Trędowatej* „klaskali gorąco na widok uczty" (Iwaszkiewicz, 1976), co nie dziwi, gdy zdamy sobie sprawę z tego, że kilka miesięcy wcześniej władza wprowadziła „bilety towarowe", tzw. kartki, na zakup cukru. Tym samym kontemplowanie luksusu w dobie kryzysu gospodarczego pełniło nie tylko funkcję kompensacyjną, lecz także, być może, opozycyjną: potęgowało frustrację i niechęć do władzy.

3.

Zwiedzając Głębowicze, Stefcia trafia do zaprojektowanej w stylu klasycystycznym sali balowej. Na widok zachwycających kryształowych żyrandoli i sztukaterii wpada w euforię, co usiłuje oddać wzniosła muzyka Kilara. Szybko jednak muzyka ta ustępuje miejsca dźwiękowi pozytywki, a Stefcia przeobraża się – nie pierwszy raz zresztą – w porcelanową lalkę z uśmiechem zachwytu przyklejonym do twarzy-maski. Wiruje nieprzerwanie, a świat wokół razem z nią. Aż w końcu dźwięk złowieszczych zegarów budzi ją z tego letargu. Przegląda się następnie w ogromnym lustrze i dyga przed wyimaginowaną publicznością. Stefcia w scenie tej przywodzi na myśl Olimpię z *Piaskuna* E.T.A. Hoffmanna i z opery Jacques'a Offenbacha *Opowieści Hoffmana*. Olimpia to automat, dzieło profesora Spalanzaniego; zakochuje się w niej student Natanael, porzucając zarazem swoją narzeczoną. Ale zakochuje się dopiero po tym, gdy kupuje od optyka Coppoli lornetkę i za jej sprawą podgląda mieszkającą u Spalanzaniego piękną, ale

zaskakująco nieruchomą, „zanadto ściśniętą sznurówką” Olimpię. Ziemianie w liście do Stefci piszą, że ordynat jest zaślepiony jej urodą, jak gdyby oglądał ją przez lornetkę z utworu Hoffmanna. A gdy owo zaślepienie minie – piszą dalej – nigdy nie wybaczy jej tego, że rzuciła na niego urok. Ordynat – jak Natanael – nie dostrzega, że zakochał się w mechanicznej lalce. Obie są nieskazitelnie piękne i martwe, obie też wirują w miejscu: Natanael, gdy przejrzy wreszcie na oczy i dostrzeże w ukochanej lalkę z drewna, każe jej kręcić się nieustannie; również Stefcia obraca się wokół własnej osi, wprawiona w ruch wyimaginowanym dźwiękiem pozytywki. Co właściwie sztuczne ciało Stefci-lalki chce nam powiedzieć? Co automatyzm ruchów, blada cera i nieautentyczny uśmiech odsłania? Jakie wyparte, traumatyczne wydarzenia, o których nie sposób mówić wprost, zostają na jej ciele zapisane?

Figury automatów, lalek czy klonów odsyłają do koncepcji Freudowskiego niesamowitego. Niesamowite wiąże się z tym, co swojskie, co jednak uległo wyparciu, powracając następnie pod postacią niesamowitego obcego. To, co bliskie i bezpieczne, przeistacza się na naszych oczach w to, co dziwne, a nawet upiorne (Freud, 1997). Niesamowite, jak argumentował Nicholas Royle,

> łączy się z poczuciem niepewności, zwłaszcza w odniesieniu do rzeczywistości, w której się znajdujemy, i względem tego, czego doświadczamy. […] Niesamowite […] pociąga za sobą krytyczne zakłócenie poczucia tego, co własne […], zaburzenie samej idei osobistej lub prywatnej własności obejmującej własność […] tak zwanego swojego imienia, ale także imion własnych innych ludzi, miejsc, instytucji i wydarzeń (2014, s. 17).

Problem niepewności swojej podmiotowości i pozycji społecznej dochodzi do głosu w filmie Hoffmana. Niczego nie możemy być tu pewni: z jednej strony oglądamy idealny świat ziemiaństwa, którego ramy od stuleci są stałe i niepodważalne, z drugiej zaś to świat przekrzywiony jak we śnie, świat, w którym aktorzy odgrywają cudze role i nie potrafią się w nich zadomowić, a bohaterowie udają kogoś, kim w rzeczywistości nie są.

Rolę guwernantki powierzono Elżbiecie Starosteckiej, aktorce, której eteryczna uroda i „salonowy" sposób bycia predestynowały ją do wcielania się w role kobiet z wyższych sfer: przed *Trędowatą* grała głównie ziemianki, by przywołać choćby żonę barona Dalskiego w *Lalce* (1968, reż. Wojciech Jerzy Has) czy Teresę Ostrzeńską, siostrę Barbary, w *Nocach i dniach*. Z kolei w rolach arystokratów Hoffman obsadził aktorów kojarzonych z niższymi warstwami społecznymi. Anna Dymna, która w 1971 roku zagrała w Teatrze Telewizji Pannę Młodą w *Weselu* Wyspiańskiego w reżyserii Lidii Zamkow, a kilka lat później zyskała ogromną popularność dzięki roli Ani Pawlakówny, wnuczki chłopów z Kresów, Pawlaka i Kargula, w *Nie ma mocnych* (1974, reż. Sylwester Chęciński), wcieliła się w postać hrabianki Barskiej. Z kolei rolę jej ojca, hrabiego Barskiego, powierzył reżyser Mariuszowi Dmochowskiemu. Widzowie widzieli w nim wtedy Stanisława Wokulskiego, ubogiego subiekta, a potem bogatego kupca z *Lalki*, a niebawem zobaczą karykaturalnego prorektora z *Barw ochronnych* (1976, reż. Krzysztof Zanussi). Hoffman tymi obsadowymi „pomyłkami" – nie pierwszy raz zresztą, by przywołać awanturę o obsadzenie w roli Oleńki w *Potopie* Małgorzaty Braunek – popsuł widzom, jak się początkowo wydaje, zabawę w kino. Pisał o tym Kałużyński:

> Obsadzenie w roli hrabianki Barskiej Anny Dymnej, której reżyser nie dosyć pilnował, by była dęta jak wszyscy – spowodowało

> nierównowagę, bo ordynat powinien rzucić się na tę dziewczynę wesołą i ponętną, nie zaś ślęczyć nad zdesperowaną Stefcią. Gdy ta wreszcie umarła, następuje ulga – ordynat połączy się z apetyczną hrabianką, a i „ordynacja", nad której zaprzepaszczeniem martwią się ci zjednoczeni ziemianie, zostanie uratowana (1976).

W roli ubogiej Stefci Polacy (a Kałużyński na pewno) chcieli zobaczyć „wesołą i ponętną", ale przede wszystkim konotującą to, co swojskie i znane, Annę Dymną, jak niegdyś w roli Baśki Wołodyjowskiej (raczej wesołej niż ponętnej) pokochali inną „dziewczynę z sąsiedztwa" – Magdalenę Zawadzką. Owych zaskakujących substytucji, roszad i przemieszczeń (góra-dół) jest zresztą w *Trędowatej* więcej. W czasie kolaudacji filmu Jackiewicz zauważył, że przedstawiciele arystokracji wyglądają jak sklepikarze (*„Trędowata"*. *Stenogram…*, s. 8). Nazbyt plebejscy wydali się oni także Stanisławowi Grzeleckiemu: „Wielki bal […] arystokracji – scena, z której na przykład Rosjanie zrobiliby majstersztyk – przypomina tłumną zabawę karnawałową zamożnej grupy prywatnych kupców i ogrodników. […] A groteskowy wodzirej tych hrabiów, baronów i książąt byłby bardzo na miejscu na zabawie w remizie strażackiej" (1976). Nawet dania, jakie podano w czasie balu, okazały się nie dość „arystokratyczne": to „zwykłe przystawki wykonane dla potrzeb filmu przez kucharzy hotelu Bristol" (1976) – żalił się Jerzy Iwaszkiewicz.

Wszystko w *Trędowatej* jest nie na swoim miejscu. „Nasza" (Dymna) gra obcą klasowo, a w obcej klasowo (Starostecka) rozpoznajemy „naszą". Arystokraci wyglądają jak sklepikarze i ogrodnicy, a wykwintne dania na arystokratycznym stole to nic innego jak tylko zwykłe przystawki z Bristolu. Co te przesunięcia w istocie oznaczają? Kobieca część widowni nazywa rzecz po imieniu: „Problem jest aktualny – mówiła po seansie urzędniczka, Stefania

Z. – Trędowatych pełno naokoło. Inteligent z pierwszego pokolenia za dyshonor poczytuje sobie małżeństwo córki z synem rolnika, kilkuletni mieszczuch mówi pogardliwie «wiocha» o dojeżdżających" (*Panie o Trędowatej*, 1977, s. 34). Ewa R., „panna na wydaniu", dodawała z kolei: „Czy są dzisiaj «trędowate»? Są, tylko ordynatów nie ma. Inny format: «trędowaty» jest bohater serialu TV *Daleko od szosy*. Jego dziewczyna […] ma mamę dentystkę, a ta uważa, że córka powinna damą być a nie z byle chłopem żyć" (tamże). Tym samym nikt w tę fantazję o przeszłości nie uwierzył, nikt w bohaterach nie dostrzegł obrazu arystokracji rodowej, która – jak się wydawało w połowie lat siedemdziesiątych – wymarła bez szans na zmartwychwstanie, wielu natomiast w tym transklasowym melodramacie zobaczyło film o ówczesnej teraźniejszości. Tylko Rafał Marszałek dziwił się, dlaczego ziemianie zostali w *Trędowatej* ukazani tak okrutnie. Okrutniej nawet niż w filmach socrealistycznych: „Rzecz szczególna, jeśli zważyć, że naówczas był to jeszcze realny problem, podczas gdy dziś przedsiębiorstwo «Film Polski» zatrudnia specjalnego konsultanta do spraw arystokracji rodowej" (1976). Bo przecież nie o arystokrację, a na pewno nie o arystokrację rodową, idzie tu przede wszystkim. W groteskowo zdeformowanym obrazie polskiej szlachty kobiety celnie dostrzegły nowe, wywodzące się z ludu elity upokarzające tych, którym podobny awans nie był dany.

Rewolucja społeczna lat 1939-1956 wiele w Polsce zmieniła: granice państwa przesunęły się na Zachód, a Polacy masowo zaczęli przemieszczać się ze wsi do miast. Zmieniły się formy własności i hierarchia symboliczna, ale jedno pozostało bez zmian: głęboko uwewnętrznione folwarczne wyobrażenia dotyczące relacji społecznych. Usunięcie ziemiańskich elit z miejsc, które zajmowały w przedwojennym porządku, rodziło „pustkę symboliczną". Ta pustka szybko została wypełniona przez nowe elity: od sekretarza partii,

dyrektora PGR po wójta, księdza i milicjanta. „Nowa klasa" – choć oficjalnie głosiła, że Polska to kraj ludzi równych – reprodukowała tradycyjne, konserwatywne i hierarchiczne wzorce folwarczne (Leder, 2014, s. 182, 116). Co istotne jednak, i trauma rewolucji agrarnej, i postfeudalne tęsknoty zostały ukryte w społecznej nieświadomości. W *Trędowatej* szukają – choć oczywiście w sposób niejawny – możliwości wypowiedzenia za sprawą figury klasowego niesamowitego. Figura ta reprezentuje powrót wypartego: potęguje afektywną niepewność związaną z rodowodami klasowymi, wzmaga lęk przed ich otwartym rozpoznaniem i zaakceptowaniem, obnażając jednocześnie klasowe przekłamania. Klasowe niesamowite wciąż przypomina, że trup nie został pogrzebany.

W zainspirowanej ujęciami otwierającymi *Lamparta* (*Il Gattopardo*, 1963) Luchina Viscontiego scenie inicjalnej powolna panorama pozioma eksponuje bramę broniącą ludowi dostępu do pałacu Macieja Michorowskiego. Szybko ją jednak (dzięki kinu) przekraczamy, żeby skierować się w stronę znajdującego się na najwyższym piętrze okna. Wygląda z niego radosna Stefcia, po czym przegląda się w lustrze i wybiega z pokoju zwiewnym krokiem. Przemierza następnie w euforii kolejne pokoje rezydencji, w ogrodzie wącha różowe róże i kontempluje w zadziwieniu fontannę. Scena ta, trwająca dłużej niż pozwalałaby na to ekonomia narracji, nie jest tylko wizualizacją nadmiaru rozkoszy, emanacją zachwytu nauczycielki luksusem nie z tego świata. Blada jak śmierć Stefcia zachowuje się tak, jak gdyby wróciła gdzieś, gdzie dawno jej nie było. Albo jak gdyby wróciła do domu, który jednak domu nie przypomina. Albo też jakby wstała z grobu, przebudziła się ze śmierci, szczęśliwa, że wciąż może cieszyć się życiem. Świadomie nie może jednak przypomnieć sobie wydarzenia urazowego, które pozbawiło ją – szlachciankę, choć zubożałą – dawnej pozycji i znaczenia. Dlatego też wciąż od nowa powtarza jedną tylko scenę – scenę wirowania. Jej

ciało – wprawione w ruch wyobrażonym dźwiękiem pozytywki albo innymi ciałami (ordynata czy arystokratów) – nie porusza się naprzód, lecz wokół własnej osi. To symptom tego, co w rzeczywistości społecznej zostało stłumione. Stefcia nawiedza – jako duch szlachcianki – arystokratów z awansu (pośród nich, dodajmy, ukryli się nieliczni przedstawiciele dawnych elit, jak np. grana przez Irenę Malkiewicz księżna Podhorecka), którzy zajęli puste miejsce po ziemianach, nieudolnie ich imitując. Instynktownie obawiają się oni niesamowitej lalki, przeczuwają bowiem, że – po pierwsze – może ich zdemaskować, a po drugie, że w jej ślady mogą pójść inne niepogrzebane trupy dawnych właścicieli pałaców, zamków i dworków. Lęk ten potęgowany jest przez poczucie, że ich władza jest przygodna, a zajmowane miejsce – tymczasowe. Strach przed powrotem upiornych arystokratów (umarłej klasy) rodzi agresję: najpierw nowi hrabiowie i księżne usiłują Stefcię wykluczyć z własnej sfery („Że też takie wprowadza się do towarzystwa", mówią), by następnie uknuć spisek, który pozwoli im – tym razem skutecznie – zamknąć „trędowatą" w krypcie.

Ta odsyłająca do tego, co utracone, lecz wciąż pożądane i oczekiwane fantazmatyczna struktura idealnie realizowała w połowie lat siedemdziesiątych zamówienie społeczne: potrzebę odzyskania i osobliwego przywrócenia, a nie, jak dotąd, przechwycenia i ukrycia rodowodów szlacheckich. Z pomocą przyszła nie tylko Mniszkówna, ale i Sienkiewicz. Realizując *Pana Wołodyjowskiego*, *Potop* i *Trędowatą*, Hoffman zawładnął wtedy społeczną wyobraźnią. W obliczu nieumiejętności wykreowania mocnych socjalistycznych mitów, wokół których społeczeństwo mogłoby się zjednoczyć, władza skierowała do produkcji filmy według popularnych książek Sienkiewicza i Mniszkówny, licząc, że to właśnie w PRL-u widzowie zobaczą kontynuatorkę Polski szlacheckiej. Ale Polacy zobaczyli w tych filmach coś zgoła innego: w czasie projekcji *Potopu* czy *Trędowatej* dawni

niewolnicy stawali się panami (Czapliński, 2015, s. 25). Oto zniewalająca siła magii kina. Chłopi przez wieki nie byli częścią polskiego narodu, bo naród oznaczał wyłącznie szlachtę. A ta swój rodowód wywodziła od obcych plemion pochodzących ze stepów Azji, które między IV a VI wiekiem podporządkowały sobie Słowian. Mit ten pozwolił szlachcie odseparować się, a następnie zdominować pozostałe grupy społeczne: umożliwił osłabienie znaczenia mieszczaństwa, a przede wszystkim przekształcenie chłopów w pańszczyźnianych niewolników (por. Sowa, 2011, s. 259-273). Widzowie *Trędowatej* – wywodzący się, jak zdecydowana większość polskiego powojennego społeczeństwa, z ludu – nie identyfikowali się z Jacentym, lokajem, który podaje ordynatowi Michorowskiemu szparagi, lub ze służącą, która zanosi herbatę do buduaru Idalii Elzonowskiej, lecz ze Stefcią i ordynatem. To w mieszkającej w pałacu szlachciance (choć zubożałej) i bajecznie bogatym szlachcicu robotnicy i robotnice przeglądali się i rozpoznawali. Egalitaryzację hierarchicznej kultury szlacheckiej realizowano w PRL-owskich adaptacjach Sienkiewicza i Mniszkówny albo za sprawą afektów patriotycznych i konwencji filmu przygodowego (*Pan Wołodyjowski*, *Potop*), albo za sprawą melodramatycznego afektu i rozbudzania aspiracji konsumpcyjnych (*Trędowata*). Jak w tekście o sarmatyzmie masowym pisał Przemysław Czapliński: „Kiedy animatorzy kultury w PRL-u lat 60. i 70. zaaplikowali masom wzorce kultury szlacheckiej, sądzili […], że jest to dawka narodowego relanium, potężny ładunek uspokajający" (2015, s. 27). Tymczasem „PRL-owskie ekranizacje Sienkiewicza pomogły zmienić robotników w sarmatów. […] Nastąpiło […] wyczyszczenie znaczeniowe sarmatyzmu jako kultury stanowej, elitarnej, ekskluzywnej i momentalne napełnienie jej żądaniem powszechnego udziału w stanowieniu porządku politycznego" (tamże, s. 28, 27). Proces sarmackiego uwłaszczenia mas miał, jego zdaniem, miejsce w chwili pojawienia się na horyzoncie „Solidarności".

Co istotne, i Kmicic, i Stefcia stali się figurami identyfikacyjnymi, które odzwierciedlały społeczne afekty i pragnienia. Wartości, które Hoffman wtłaczał podstępnie Polakom i Polkom do głów, były wybitnie reakcyjne. Filmy te umacniały obraz tradycyjnej, konserwatywnej, narodowej, religijnej i patriarchalnej polskości. Odsuwały społeczeństwo od tego, co nowoczesne i kierowały w stronę wzorców ideologii szlacheckiej. To właśnie ta ideologia dostarczyła wywodzącemu się w większości z klas ludowych społeczeństwu lustra, w których społeczeństwo to chciało się przeglądać[10]. To te mity postrzegali jako swoje i bliskie i te wartości i te idee chcieli kultywować. Nikt nie chciał utożsamiać się z prostackim, urodzonym „na klepisku" w podrzeszowskiej wsi Michałem Topornym z *Tańczącego jastrzębia*, lecz z rycerskim Kmicicem-Olbrychskim. Kmicic był „nasz" (społeczeństwo), a Toporny „ich" (władza)[11]. Lud odrzucił wstydliwe tożsamości klasowe i doświadczenia rzeczywiście przeżyte – doświadczenie wykorzenienia, dynamicznych migracji, awansu społecznego okupionego nadludzkim wysiłkiem czy budowania etosu klasy robotniczej – na rzecz przechwyconych fantazji o sarmatach, szlachcie i narodowej jedności.

4.

Jan Józef Szczepański podejrzewał, że Jerzy Hoffman, realizując *Trędowatą*, „odpowiedział […] na pewne, wstydliwie ukrywane «zamówienie społeczne»" (1976). Krytyk miał oczywiście na myśli miłość, którą nieodmiennie łączył z kiczem i głupotą. Również Bolesław Michałek na łamach „Kina" dostrzegł wśród polskiej widowni w połowie lat siedemdziesiątych „wielką potrzebę" sztuki emocjonalnej, opowiadającej o wielkich uczuciach: „Ale, jeżeli taka potrzeba istnieje […] – podsumowywał – czy to znaczy, że trzeba powracać do czegoś, co minęło, co pogrzebane? Czy zaspokoić tę potrzebę można tylko ekshumacją zwłok?" (1977, s. 58). Nie jest pozbawione znaczenia, że

rozważania o prymacie w kulturze polskiej uczuć, o trupie melodramatu ilustruje ogromny, wypełniający całą stronę fotos z *Trędowatej*. Ale czy rzeczywiście o przyprawiającą krytyków o mdłości estetykę (kicz) tu idzie? Czy to trup melodramatu i tęsknota za wielkimi uczuciami jest owym wstydliwie ukrywanym zamówieniem społecznym? Czy aby melodramat nie został tu wprzęgnięty, jak często to bywa, do realizacji innych celów? Melodramat często stabilizował tradycyjne i konserwatywne ideologie za sprawą nadmiernie wyjaskrawionej dychotomii dobra i zła. Zwrócił na to uwagę Peter Brooks, który argumentował, że ów tryb przedstawieniowy, będący reakcją na – dokonujące się wskutek rewolucji francuskiej – przemiany polityczne, społeczne i kulturowe, odzwierciedlał lęk i niepewność związane z nową rzeczywistością, w jakiej tradycyjne, przednowoczesne zasady etyczne, wartości i normy zostały podważone i zanegowane. Moralny dualizm dobra i zła, na jakim konwencja ta się opiera, sygnalizował potrzebę przywrócenia zasad etycznych obowiązujących przed katastrofą utraconego świata. Powrót do dawnych zasad moralnych ma decydujące polityczne znaczenie dla dalszego funkcjonowania wspólnoty (1995). Lęk związany z nową, niepokojącą rzeczywistością doszedł do głosu w *Trędowatej* w pragnieniu powrotu do szlacheckiej przeszłości, do dawno zużytych, jak się wydawało, wartości, zasad i norm. Dlatego tak użyteczną formą okazał się melodramat, gdyż pozwolił na ustanowienie moralnego dualizmu, zbudowanie afektywnej dychotomii między dobrą Stefcią (społeczeństwo) a złą arystokracją (władza). Płacząca, a następnie spektakularnie umierająca wskutek działań podstępnej arystokracji Stefcia, biedna nauczycielka i jednocześnie szlachcianka, ucieleśnia cierpienie społeczeństwa pod rządami obcej władzy. Oparta na łzach więź z widownią przyczyni się w niedalekiej przyszłości do przywrócenia zakłóconego w wyniku rewolucji 1939-1956, a ufundowanego na ideologii szlacheckiej kodeksu, na jakim oparta zostanie

tożsamość wspólnoty. Kodeks ten zbudowany zostanie z patriotyzmu, katolicyzmu, uświęconej patriarchalnej rodziny, marginalizowania Innych i sarmackiej obyczajowości.

Ale w tak zaprojektowanym społecznym mechanizmie, mechanizmie opartym na micie kultury szlacheckiej jako narracji łączącej wszystkich Polaków (a tym samym wykluczającym tych, którzy we wspólnotowej narracji się nie mieszczą), wciąż coś straszy. Rzeczywistość raz za razem nawiedza widmo klasowego niesamowitego. Stefcia Rudecka w filmie Hoffmana nie okazuje się, jak chcieli niektórzy, „apetyczna", lecz – mechaniczna. Jest Stefcią-Olimpią, Stefcią-lalką, która zamiast efektu bliskości wywołuje efekt obcości. To jej niepokojące ciało zakłóca konserwatywną wymowę *Trędowatej* i każe nam w reakcyjnej formie dostrzec potencjał krytyczny[12]. Jak bowiem nie istnieją – pisał w *The Political Unconscious* Fredric Jameson – teksty jednoznacznie reakcyjne lub jednoznacznie wywrotowe, tak nie istnieją teksty apolityczne, bo nie istnieje odporne na wpływy tego, co historyczne i społeczne „królestwo wolności". Konflikty polityczne, których nie sposób świadomie rozwiązać w porządku społecznym, przepracowywane są (choć zwykle bez intencji autora) w warstwie estetycznej (2002). W *Trędowatej* to melodramatyczny eksces (narracyjne elipsy, przemieszczenia, substytucje i analogie) okazuje się wyrazem politycznej nieświadomości. Oficjalnie melodramat stabilizuje i wspiera dominujący system, lecz za sprawą wizualnego nadmiaru, luk i niedopowiedzeń, koncentracji na powierzchni i na tym, co pod nią oraz nacisku położonego na teatralność i sztuczność ról społecznych odzwierciedla napięcia społeczne i ideologiczne antagonizmy. Nieświadomość polityczna *Trędowatej* łączy w melodramatycznej formie sprzeczności społeczne i historyczne: z jednej strony problem zmiany społecznej, rewolucji konserwatywnej, przywracającej i stabilizującej stary, hierarchiczny i wykluczający porządek; z drugiej zaś kwestię zakłamywanej,

cenzurowanej i nieprzepracowanej genealogii społecznej „nowej elity” (w dekadzie Gierka doświadczenia awansu nie wiązano wyłącznie z pozytywnymi, lecz również z negatywnymi afektami: agresją, wstydem czy upokorzeniem[13]). Te nieświadome treści zostają w filmie – jak w interpretacjach Jamesona – wyrażone w formie aporii: narracja krąży wokół nich, ale nie potrafi ich włączyć w ramy swojej struktury (tamże, s. 267). To idealne i zarazem upiorne ciało Stefci-lalki okazuje się najbardziej wyrazistą afektywną manifestacją wypartych antagonizmów klasowych i nierozwiązanych sprzeczności ideologicznych. To ruch jej ciała – by przywołać słowa Goldberga o melodramatycznym ekscesie – „usiłuje zarejestrować to, czego nie widać, a jednak jest” (2016, s. xiv). Dlatego też Stefcia nieprzerwanie wiruje. Wciąż obraca się wokół własnej osi, bez szans na odnalezienie ruchu naprzód.

Autor/ka

Sebastian Jagielski (sebastian.jagielski@uj.edu.pl) – filmoznawca, adiunkt w Katedrze Historii Filmu Polskiego Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor książki *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* (2013), współredaktor tomów zbiorowych: *Ciało i seksualność w kinie polskim* (2009), *Kino polskie jako kino transnarodowe* (2017). Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Widoku”, „Studies in European Cinema” i „Studies in Eastern European Cinema”. Zajmuje się historią kina polskiego oraz problematyką ciała, płci i afektów. Numer
ORCID: 0000-0002-6989-1265.

Przypisy

1. *Trędowatą* obejrzało blisko dziesięć milionów widzów, co dało jej 15. miejsce wśród najpopularniejszych filmów na ekranach kin w okresie PRL-u (http://boxoffice-bozg.pl/wszechczasow45-89/ [dostęp: 7 VII 2020]).
2. *Trędowatą*, owszem, wystawiono w Łodzi w 1972 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza, ale reżyserem nie była kobieta, lecz Ryszard Sobolewski. Jedyną kobietą, która reżyserowała na scenie powieść Mniszkówny, ale nie wystąpiła jednocześnie w głównej roli, była Stefania Domańska, która wystawiła *Trędowatą* w 1975 roku w Czeskim Cieszynie. Trudno więc

dociec, który spektakl Wajda miał na myśli.
3. Adama Horoszczaka (1976, s. 9) w czasie seansu mdliło na pewno: „Jak w grafomańskim wierszu pojawiają się tu inscenizowane bez cudzysłowu ironii, «upoetyzowane» landszaftowe sceny rodzajowe: «dziewicy wśród kwiecia», gruchającej pary na tle fontanny («zdrój tryskających uczuć»), «Kopciuszka w pałacu księcia z bajki» (Stefcia zwiedzająca siedzibę rodową Michorowskich); a także mocno ekspresyjne obrazy flory – drzew genealogicznych albo normalnych, ale «targanych wichrem» (rozpaczy), murów i krat dzielących dwa kochające serca". Przykłady recenzji, w których autorzy dzielili się z czytelnikami swoim obrzydzeniem (albo: poczuciem humoru) na widok „kiczu" Hoffmana, można by mnożyć.
4. Jedna z widzek po seansie mówiła: „Film podobał mi się bardzo; spośród kreacji najbardziej byłam zachwycona Waldemarem. Takich mężczyzn dziś brakuje. W ogóle cały film potraktowałam jako bajkę dla dorosłych, a szkoda, gdyż dobrze byłoby, gdyby choć część przedstawionych na ekranie zdarzeń miała miejsce w rzeczywistości" (Sef, 1976).
5. Termin „klasa ludowa" obejmuje ludność chłopską, robotników oraz drobnych urzędników wywodzących się spośród ludności wiejskiej, robotników i drobnomieszczan.
6. Nikt wtedy nie przypuszczał, że przyjemność z czytania romansów i oglądania melodramatów mogą czerpać również mężczyźni. Odważny był chyba tylko autor pierwszej wersji scenariusza *Trędowatej*, Stanisław Dygat (bo Jerzy Hoffman zasłaniał się żoną), który uwielbiał powieść Mniszkówny i hollywoodzkie melodramaty. Warto dodać, że Dygat wycofał swoje nazwisko z czołówki filmu, gdyż reżyser bez jego zgody wprowadził do adaptacji znaczące zmiany.
7. Hoffman pod maską rozrywkowego widowiska dla mas przemycał i ugruntowywał patriarchalną politykę płci. Stefcia wciąż płacze: albo z powodu miłości do ordynata, albo z powodu odrzucenia jej przez arystokratów. Ordynat natomiast nie płacze nigdy. Nawet po jej śmierci. Choć jest pogrążony w żałobie, choć zaniedbuje codzienną toaletę (na pogrzebie pojawia się nieogolony), to nie uroni nad jej grobem ani jednej łzy. Hoffman najpierw za sprawą Kmicica w *Potopie*, a następnie Stefci w *Trędowatej* antycypował przywrócenie w latach osiemdziesiątych zaburzonego w okresie PRL-u systemu patriarchalnego.
8. Owe wstydliwości i dwuznaczności, zdaniem autorki, dotyczą, po pierwsze, przymusu ciężaru (przyjemność zawsze jest podejrzana); po drugie, celebracji luksusu w PRL-u; po trzecie wreszcie miłości, czyli „wielkiego Braku kultury polskiej" (2009, s. 153).
9. Melodramat pojawił się w powojennym kinie polskim już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, na fali odwilżowych przemian, ale nikt wtedy w takich filmach, jak *Ostatni dzień lata* (1958, reż. Tadeusz Konwicki), *Pociąg* (1959, reż. Jerzy Kawalerowicz) czy *Jak być kochaną* (1962, reż. Wojciech Jerzy Has) nie dostrzegł, że ufundowane zostały one na melodramatycznych strukturach narracyjnych, stylistycznych i afektywnych. Nietrudno było w filmach szkoły polskiej przeoczyć melodramatyczne konwencje, filmy te bowiem opierały się w dużej mierze na modernistycznej inwersji najważniejszych cech melodramatu klasycznego. W klasycznej wersji wraca on dopiero w „złotej erze Gierka", czyli w okresie kolejnej odwilży, tym razem nie tyle politycznej, co obyczajowej i gospodarczej. Wtedy to ma premierę i *Trędowata*, i *Dzieje grzechu* (1975, reż. Walerian Borowczyk), czyli dwa filmy zrealizowane według „powieści wyklętych".
10. „Czym jest […] owa chroniona przed wszelką krytyką ideologia, jeśli nie po prostu zbiorem «swojskich», «dobrze znanych» i przezroczystych mitów, w których rozpoznaje się (choć niekoniecznie: poznaje) określone społeczeństwo czy epoka?", pytał Louis Althusser (2009, s. 173).

11. W mentalności nie tylko opozycyjnej, lecz także potocznej zakorzenił się podział na „my" i „oni", na „społeczeństwo" i „władzę". Marcin Kula udowodnił jednak, jak zwodnicze okazały się te rozróżnienia (1991, s. 93-149).
12. Warto dodać, że nie tylko *Trędowata*, lecz także PRL-owskie adaptacje *Trylogii* wymykają się konserwatywnym, bogoojczyźnianym interpretacjom. Za przykład takiej wywrotowej lektury może służyć świetna reinterpretacja *Pana Wołodyjowskiego* i *Potopu* w filmie Tomasza Kozaka *Klasztor Inversus* (2003).
13. Por. takie filmy, jak: *Tańczący jastrząb*, *Awans* (1974, reż. Janusz Zaorski), *Pogrzeb świerszcza* (1978, reż. Wojciech Fiwek), *Płomienie* (1978, reż. Ryszard Czekała), *Wodzirej* (1977, reż, Feliks Falk), a nawet *Człowiek z marmuru*.

Bibliografia

Althusser, Louis, *„Piccolo", Bertolazzi i Brecht (Zapiski o teatrze materialistycznym)*, [w:] tegoż, *W imię Marksa*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Bourdieu, Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Scholar, Warszawa 2006.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven – London 1995.

Cenzura PRL. Wykaz książek podlegających niezwłocznemu wycofaniu 1 X 1951 r., Wydawnictwo „Nortom", Wrocław 2002.

Czapliński, Przemysław, *Plebejski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego*, „Teksty Drugie" 2015 nr 1.

Duncan, Pansy, *Tears, Melodrama and „Heterosensibility" in „Letter from an Unknown Woman"*, „Screen" 2011 t. 52 nr 2.

Fidelis, Małgorzata, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. M. Jaszczurowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.

Freud, Sigmund, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wyd. KR, Warszawa 1997.

Gledhill, Christine, *Rethinking Genre*, [w:] *Reinventing Film Studies*, red. Ch. Gledhill, L. Williams, Arnold, London 2000.

Gledhill, Christine, *The Melodramatic Field: An Investigation*, [w:] *Home Is Where the Heart Is*, red. Ch. Gledhill, BFI, London 1987.

Goldberg, Jonathan, *Melodrama. An Aesthetics of Impossibility*, Duke University Press, Durham-London 2016.

Grzelecki, Stanisław, *Urok starych fasad*, „Życie Warszawy”, 7 XII 1976.

Horoszczak, Adam, *Klucz rzucony w morze…*, „Film”, 19 XII 1976.

Iskierko, Alicja, *„Trędowata”*, „Głos Pracy”, 9 XII 1976.

Iwaszkiewicz, Jerzy, *Księżna będzie łaskawa*, „Express Wieczorny”, 8 XII 1976.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Routledge, London – New York 2002.

Kałużyński, Zygmunt, *Dla mas i dla nas*, „Polityka”, 18 XII 1976.

Kula, Marcin, *Narodowe i rewolucyjne*, Aneks, Londyn-Warszawa 1991.

Kurz, Iwona, *„Trędowata”, czyli czego brakuje Polakom*, „Dialog” 2009 nr 10.

Leder, Andrzej, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Marszałek, Rafał, *Walizka z ordynatem*, „Literatura”, 23 XII 1976.

Menninghaus, Winfried, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Universitas, Kraków 2009.

Michałek, Bolesław, *Melodramat jako zaklęcie*, „Kino” 1977 nr 3.

Nowell-Smith, Geoffrey, *Minnelli and Melodrama*, [w:] *Home Is Where the Heart Is*, red. Ch. Gledhill, BFI, London 1987.

Panie o Trędowatej, „Profile” 1977 nr 3.

Royle, Nicholas, *Niesamowite*, przeł. M. Choptiany, „Autoportret” 2014 nr 4.

Sef, *Casus „Trędowatej”*, „Ilustrowany Kurier Polski”, 1 XII 1976.

Siermiński, Michał, *Dekada przełomu. Polska lewica opozycyjna 1968-1980*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016.

Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.

Stachówna, Grażyna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.

Szczepański, Jan Józef, *„Trędowata”*, „Tygodnik Powszechny”, 12 XII 1976.

Tatarkiewicz, Anna, *Nowe listy na stary temat*, „Polityka”, 26 III 1977.

„Trędowata”. Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu

23 października 1976, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 126.

Williams, Linda, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, [w:] *Film and Theory: An Anthology*, red. R. Stam, T. Miller, Blackwell, Malden 2000.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/walka-klas-czyli-powrot-wypartego*