

MIASTO KOBIET W OBIEKTYWIE DOKUMENTALISTY, CZYLI KILKA UWAG O ŁÓDZKICH PRZĄDKACH*

CITY OF WOMEN THROUGH DOCUMENTARIAN LENSES,
OR SOME REMARKS ON LODZ TEXTILE WORKERS

Streszczenie. W artykule omówiono trzy filmy dokumentalne wybitnych polskich twórców, którzy portretują w swoich dziełach łódzkie włóknianki. Wszystkie obrazy powstały w podobnym momencie historycznym, pod koniec lat 60. lub w pierwszej połowie lat 70. XX wieku, a więc w okresie rozczarowania socjalistyczną rzeczywistością. Krzysztof Kieślowski, Wojciech Wiszniewski i Krystyna Gryczelowska, choć wykorzystują odmienne tryby reprezentacji, krytycznie odnoszą się w analizowanych dokumentach do figury „Kobiety Pracującej”, wzorca kobiecości obowiązującego w sztuce socrealistycznej, a także w kinie, oraz dekonstruują jeden z największych propagandowych mitów poprzedniej dekady.

Słowa kluczowe: film dokumentalny, historia polskiego filmu, historia Łodzi, przemysł włókienniczy, gender.

Abstract. The article discusses three well-known Polish documentaries directed by established/major filmmakers. The works present women of different ages working in the Łódź textile industry. Made in the late 1960s and the first half of the following decade, these films are all set in a crucial historical time marking the final disillusionment with the character and workings of the socialist reality. Using different modes of representation the artists (Krzysztof Kieślowski, Wojciech Wiszniewski and Krystyna Gryczelowska) critically address the figure of ‘Working Woman’ created and promoted in the art of social realism. In doing so they consequently deconstruct one of the greatest propaganda myths of the previous era.

Key words: documentary, Polish film history, history of Lodz, textile industry, gender studies.

* Część tego tekstu została opublikowana wcześniej w: K. Żyto, *Kobiety w obiektywie dokumentalisty: Kieślowski, Wiszniewski, Gryczelowska*, „Kronika Miasta Łodzi” 2013, z. 1, s. 49–53.

Niemal każda epoka konstruuje na swoje potrzeby mity¹. W czasie jej trwania łatwo przerażają się one w stereotypy², a wraz z jej przemijaniem, naturalną kolejną rzeczą jest, że zostają poddane weryfikacji, ulegają deprecjacji, aby ich miejsce mogły zająć nowe mity. Proces owej przemiany jest zdolna zapisać sztuka, także filmowa. To ona w dużej mierze kreuje mity, a następnie je obala. Obiektyw dokumentalisty jest szczególnie wrażliwym pod tym względem sejsmografem, zdolnym niejednokrotnie skonfrontować mit z rzeczywistością, pokazać nieprzystawalność jednego do drugiego, ale i uchwycić proces konstruowania mitu, obnażyć jego kreacyjną naturę. Taką funkcję pełnił polski dokument końca lat 60. i pierwszej połowy lat 70. XX wieku, przeżywający właśnie swój rozkwit sprowokowany i podsycany po części koniecznością obrony własnej pozycji i tożsamości w obliczu natarcia ze strony reportażu telewizyjnego. Telewizyjne formy dokumentalne przejęły wówczas, wcześniej zarezerwowaną dla dokumentu filmowego, funkcję rejestrowania rzeczywistości *in statu nascendi*. Ten zaś z konieczności, co wyszło mu zresztą na dobre, zwrócił się w kierunku refleksji o ogólniejszym charakterze. Wyłoniło się także nowe pokolenie twórców, których celem było „mówienie wprost (w ramach cenzuralnych ograniczeń) o społecznej rzeczywistości PRL, odkłamywanie (na ile to możliwe) pro-

¹ Mit rozumiem tu za Barbarą Szacką, dla której jest on „mniej lub bardziej sprecyzowaną kategorią opisu różnorodnych zjawisk z zakresu świadomości społecznej nowoczesnych społeczeństw...”, B. Szacka, *Mit i mitologizacja przeszłości w pamięci zbiorowej*, [w:] *Historia, pamięć zbiorowa, mit*, red. A. Szpociński, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2009, s. 71.

Ponadto warto podkreślić, co z kolei odnotowuje Szymon Cyprian Czupryński, wpływ mitu na społeczeństwa, który może prowokować je do działań oraz proces odwrotny, a więc oddziaływanie społeczeństw na mity przynoszące jego modyfikację i wpływające na proces jego trwania. Ponadto autor rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Przemiany mitów i mitologizacja w warunkach tworzenia się społeczeństwa pluralistycznego na przykładzie mieszkańców Białegostoku* trafnie zauważa, że: „Wokół tego konstruktu tworzy się mit, a także wraz z upływem czasu jego wersje. Powstaje również cała mitologizacja. Obejmuje ona nie tylko sam proces mitu, ale jego zmianę, a także odbiór mitu przez społeczeństwo. Mity oraz mitologizacja działają w konkretnym środowisku społecznym. Przedmiotem badania zatem powinna być niezbyt duża społeczność”, Sz. C. Czupryński, *Przemiany mitów i mitologizacja w warunkach tworzenia się społeczeństwa pluralistycznego na przykładzie mieszkańców Białegostoku*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Sadowskiego na Wydziale Historyczno-Filozoficznym Uniwersytetu w Białymstoku w 2015 roku, s. 5.

² Stereotypy to, jak pisał Walter Lippmann w swojej klasycznej już dziś pracy *Public Opinion* w latach 20. XX wieku, „obrazy myślowe w głowie człowieka”. Zdaniem socjologa stereotyp nie jest pozbawiony zdolności wartościowania, co wpływa na jego trwałość i niepodatność na zmiany. Poza tym, że klasyfikuje pewne rzeczy, to jeszcze nadaje im określony charakter poprzez selekcję cech, które przekazuje. Ponadto posiada silną więź ze słowem jako hasłem wywoławczym. W. Lippmann, *Public Opinion*, Transactions Publishers, New Brunswick, New Jersey 1991.

Jak zauważa Barbara Wilska-Duszyńska: „Według Lippmanna stereotyp to «obraz w głowie» (ang. *picture in our head*) jakiegoś zjawiska, obraz jednostronny, uproszczony, schematyczny, a zarazem uproszczona i schematyczna opinia o tym zjawisku. Jest on narzuconym człowiekowi wytworem kultury, który z góry określa sposób widzenia zjawiska”, B. Wilska-Duszyńska, *Rozważania o naturze stereotypów etnicznych*, „Studia Socjologiczne” 1971, nr 3, s. 99.

pagandowych zafalszowań wizerunków współczesności i przeszłości, dominujących w przekazach medialnych”³. Punktem zwrotnym z perspektywy historii kina okazał się VIII Międzynarodowy i XI Ogólnopolski Festiwal Filmów Pełnometrażowych, który odbył się w Krakowie w czerwcu 1971 roku. Młodzi dokumentaliści wyraźnie zmanifestowali swoje poglądy, a ich wystąpienie określa się mianem „buntu dokumentalistów”, „nową zmianą” czy „krakowską szkołą dokumentu”.

Trzech wyśmienitych dokumentalistów tamtych czasów, przedstawicieli owej szkoły, kieruje obiektyw swojej kamery na Łódź i, co ciekawe, wszyscy widzą to miasto podobnie – przez pryzmat wytworzonego na jego potrzeby, teraz powiedzielibyśmy promocji, mitu. Już sam ten fakt jest świadectwem istnienia pewnego obiegowego, jeśli nie mitu, to może właśnie stereotypu, czy też łagodniej – wizerunku kojarzonego z miastem. *Ad rem*. Trzech dokumentalistów to Krzysztof Kieślowski, Wojciech Wiszniewski i Krystyna Gryczelowska⁴, trzy filmy to odpowiednio *Z miasta Łodzi* (1969), *Nasze znajome z Łodzi* (1971) i *Wanda Gościńska. Włókniarka* (1975). Ale mit, poddany w nich brutalnej niekiedy dekonstrukcji, a innym razem po prostu kwestionowany, jest jeden i to od niego wypada zacząć.

Obecnie chętnie powraca się do początków historii miasta, przemysłowego od zarania swego istnienia, ale i będącego tygłem kulturowym, etnicznym, wyznaniowym – czego dowodem jest cykliczny Festiwal Dialogu Czterech Kultur⁵, przywracający pamięć o korzeniach, ale i kultywujący wielokulturowość. Niekiedy łodzianom przypomina się, że ich miasto to kolebka polskiego przemysłu filmowego, stąd dumnie brzmiący słowny zlepek HollyŁódź i Aleja Gwiazd na ul. Piotrkowskiej. Zapomnieniu, a może wyparciu, słusznemu czy też nie, nie pora rozważać, uległ mit Łodzi jako miasta kobiet – tkaczek, brakarek, dziewiarek, szwaczek⁶. Jego istnienie zawdzięczamy Polsce Ludowej i jej komunistycznym mocodawcom, ideologicznym wizjonerom oraz wierzącym w ową ideologię artystom tamtych czasów. Do dziś strzępki owego mitu, tak skrętnie zamiatanego pod dywan ze względu na swoje niechlubne polityczne i ustrojowe konotacje, przetrwały dzięki oficjalnemu hejnałowi miasta – Moniuszkowskiej pieśni *Prząśniczka*, przypominającej o dzielnych włókniarkach. Łódź dla władz komunistycznej Polski była miastem pod wieloma względami doskonale wpisującym się w propagandowe założenia, świetnie realizującym ideowe wytyczne. Po pierwsze, było to miasto robotnicze, w czasach

³ M. Jazdon, P. Pławuszewski, *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 228.

⁴ Krystyna Gryczelowska nie należała do pokolenia „nowej zmiany”, zbudowała swą karierę jako dokumentalistka w dekadzie wcześniejszej, lecz kręciła filmy „w duchu nowego kina”. Tamże, s. 228.

⁵ Od 2010 roku impreza odbywa się pod nazwą Festiwal Łódź Czterech Kultur.

⁶ W ostatnich latach przypominała go i rekonstruuje Marta Madejska w swojej reportażowej książce *Aleja włókniarek*. M. Madajska, *Aleja włókniarek*, Wydawnictwo „Czarne”, Wołowiec 2018.

wojny odsączone z intelektualistów i kapitalistycznych szumowin, a także wszelkiego innego „niepewnego” elementu. Klasa robotnicza stanowiła tu większość, dając możliwość stworzenia miasta sztandarowego. Ponadto należy pamiętać, że nie chodziło tylko o równość klasową, lecz także równość „wszelką”, czego pokłosiem była też równość płci. Polska Ludowa jawiła się, co może zabrzmieć paradoksalnie, jako państwo profeministyczne, niestety tylko, gdy chodziło o możliwości podjęcia zatrudnienia, bowiem brakowało rąk do pracy. W kwestii władzy i w innych dziedzinach życia społecznego sprawy nie wyglądały już tak różowo. Popierano więc kobiety pracujące (wystarczy przypomnieć postać graną przez Irenę Kwiatkowską w serialu *Czterdziestolatek* (1975–1977), aktualnie humorystyczny symbol emancypacji), wyrabiające normy produkcyjne, a najlepiej je przekraczające. Z socrealistycznych plakatów spoglądały i zachęcały do wysiłku odbudowy państwa dziarskie, uśmiechnięte dziewczęta z chustą na głowie i kielnią lub sierpem w ręku, często zapatrzone w niebo posągowe anielice nowego ładu. Zadbane i schludne, młode i wypoczęte z rozmarzonym wzrokiem i w zgrzebnych, aseksualnych kombinezonach obowiązkowo zapiętych pod samą szyję manifestowały swoje zaangażowanie („Pozdrawiamy kobiety pracujące dla pokoju i rozkwitu ojczyzny!”⁷) lub dochodziły własnych praw („Kobieta w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej ma równe z mężczyzną prawa we wszystkich dziedzinach życia państwowego, politycznego, gospodarczego, społecznego i kulturalnego”⁸). Włókiennicza Łódź była miastem owych pracujących kobiet, ale w filmach Kieślowskiego, Gryczelowskiej i Wiszniewskiego nie odnajdziemy wizerunku modelowej włóknianki z plakatu, lecz mit skonfrontowany z rzeczywistością.

Z miasta Łodzi to dyplomowy dokument Krzysztofa Kieślowskiego, w którym ten posługuje się metodą cierplivej obserwacji, podpatrzoną u swojego mistrza i nauczyciela Kazimierza Karasza. Gatunkowo mamy tu do czynienia z suitą miejską – przedmiotem spojrzenia jest Łódź, gdzie reżyser mieszkał przez wiele lat. Nie odnajdziemy tu ani ironii, ani otwartej krytyki. Marek Hendrykowski wskazuje, że jak wielu dokumentalistów tamtych czasów Kieślowski zdecydował się na zastosowanie strategii *pars pro toto*, mającej umożliwić konstruktywną krytykę systemu w obliczu niemożności otwartego negocjowania społecznego ładu. Polegała ona na tym, że: „jeśli w sposób rzetelny (to znaczy w zgodzie ze stanem faktycznym) ukaże się wybrany fragment rzeczywistości, na zasadzie części zamiast całości przedstawiony zostanie nie skłamany (choć jedynie częściowy) obraz świata, w którym żyjemy. Pojedyncza kropla, jeśli potraktować ją jako laboratoryjną próbkę, zawiera

⁷ W. Fangor, J. Tworzechowski, *Pozdrawiamy kobiety pracujące dla pokoju i rozkwitu ojczyzny*, 1953 (plakat).

⁸ Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 roku, Dz.U. 1952 nr 33, poz. 232, art. 66, s. 364.

w sobie komplet danych o wodzie, z której ją zaczerpnięto⁹. Dlatego dokument, przy pierwszym oglądzie, sprawia wrażenie zapisu znaczeniowo neutralnego, a nawet przepełnionego ciepłem w stosunku do bohaterów. Są to jednak tylko pozory, bowiem już w tym debiutanckim filmie można dostrzec drobne pęknięcia, dzięki którym ujawniają się intencje i skłonności twórcy – chęć pokazania świata z autorskiej perspektywy oraz poszukiwanie dramaturgii w samej rzeczywistości. Nie bez powodu Kieślowski na początku lat 70. stał się liderem „krakowskiej szkoły dokumentu”, której członkowie (był wśród nich także Wiszniewski) opowiadali się za dokumentem zaangażowanym społecznie i politycznie. Film rozpoczyna sekwencja przedstawiająca pracę tkaczek. Huk maszyn, kurz, skupione twarze kobiet i obowiązkowa, wykonywana pod dyktando gimnastyka jako forma relaksu, odpoczynku. Kobiety w chustach na głowach nie są młode, wyglądają na zmęczone. Zakład jest duży, czego dowiadujemy się dzięki zamykającemu sekwencję planowi totalnemu. W kolejnej odsłonie, której towarzyszy lekka, relaksująca muzyka, widzimy z kolei ulicę. Zapełniają ją prawie wyłącznie mężczyźni – ciekawie wyglądający z okien, stojący i rozmawiający w grupkach panowie nie są zajęci niczym pilnym. Gdzieś tam bawią się dzieci. Gdzie są kobiety? W pracy, przy maszynach oddają zdrowie i urodę dla idei. To do nich wraca kamera. Tym razem na szwalni kategorycznym tonem mężczyzna przemawia do robotnic, namawiając je do obrony zespołu mandolinistów Edwarda Ciukszy. Włóknarki, tym razem roześmiane, podejmują temat, żarliwie bronią ważnej dla nich sprawy. Po krótkiej sekwencji przedstawiającej miasto znów wracamy do zakładów. Tym razem inna uroczystość – jedna z włókniarek odchodzi na emeryturę. Schemat jednak pozostaje ten sam – skromne pożegnanie prowadzi mężczyzna (najpewniej kierownik), wyrażnie wzruszone kobiety jedynie uczestniczą w wydarzeniu. Kolejna odsłona to zakładowe zebranie, zapewne wyższego szczebla, bo w kadrach pojawiają się ubrani w garnitury i krawaty dystygowani panowie sączący alkohol. Jedna z pracowników wygłasza mowę pochwalną na cześć fabryki, która dając jej pracę, dała godne życie (!). U Kieślowskiego widać wyraźnie, że miejscem kobiety i jej naturalnym środowiskiem jest fabryka, a praca wartością wyższą. Ostatnia część filmu pokazuje, w jaki sposób łodzianie spędzają czas wolny. Miejski park, gdzie odbywa się konkurs młodych talentów, także tym razem wypełniają sylwetki mężczyzn – młodych i starszych, siedzących na ławkach, palących papierosy, zrelaksowanych. Wokół biegają dzieci, ale kobiet prawie nie ma. Tylko od czasu do czasu widzimy twarz emerytki lub sylwetkę matki z wózkiem, ale to wyjątki. Konkurs prowadzi wodzirej, na estradzie występuje inny mężczyzna (Janusz Szoduński). Słowa śpiewanej przez niego piosenki brzmią jednak ironicznie („Tego miasta nie

⁹ M. Hendrykowski, *Kieślowski jako dokumentalista*, [w:] *Katalog XXXIII Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych*, Kraków 1996, s. 88.

ma na mapie, lecz przecież, gdzieś chyba jest miasto, w którym z nieba nie kapie jesienny, płaczliwy deszcz...” i dalej: „Kiedyś dojdziemy wreszcie, zaczniemy spokojnie żyć w dobrym mieście, ładnym mieście, bo takie gdzieś musi być”). Piosence towarzyszy panorama Łodzi, widzimy dachy jej starych kamienic i nowych blokowisk. Widok przygnębiający i nieadekwatny do tekstu przeboju. *Z miasta Łodzi* to dokument o pracujących kobietach i próżnujących mężczyznach, portret miasta ani dobrego, ani ładnego, ale Kiesłowski w swych aluzjach jest dyskretny. Mamy do czynienia raczej ze stonowaną impresją, zabarwioną odrobiną dystansu, mimochodem ujawniającą stan rzeczy niż z ostrą, publicystyczną krytyką.

Inaczej sytuacja wygląda w *Naszych znajomych z Łodzi* Gryczelowskiej. Dokumentalistka, absolwentka moskiewskiego WGIK (Wszechzwiązkowy Państwowy Instytut Kinematografii)¹⁰, należała do pokolenia Kazimierza Karabasa, lecz wiele jej filmów znacznie wykraczało poza formułę, której Karabas był symbolem. Jako scenarzystka Gryczelowska pracowała przy *Miasteczku* (1956) Jerzego Ziarniaka, filmie zaliczanym do tzw. czarnej serii. Od początku więc jej zamierzeniem było odlukrowywanie wizji kraju fabrykowanej przez propagandę władz Polski Ludowej. Za sprawą swoich dokumentów o często interwencyjnym charakterze Gryczelowska sytuuje się bliżej pokolenia młodszego, pokolenia, które zasiało ferment w Krakowie w 1971 roku, pokolenia, które się zbuntowało. Jej *idée fixe* to chęć pomocy tym, do których przychodziła z kamerą, stawanie po ich stronie i pokazywanie ich codzienności. W *Naszych znajomych z Łodzi* realizuje to zadanie i wpisuje się w poetykę polskiej szkoły dokumentu, zwłaszcza tak zwanej „szkoły krakowskiej”. Obraz powstał w specyficznym momencie – tuż po wypadkach grudniowych oraz strajkach łódzkich włókiarek z początku 1971 roku¹¹. Wydarzenia te wymusiły na ekipie Edwarda Gierka cofnięcie podwyżek cen wprowadzonych za czasów Władysława Gomułki, a film Gryczelowskiej wydawał się niezwykle aktualny. Z pewnością była to jedna z przyczyn przyznania mu w 1972 roku Brązowego Lajkonika na Krakowskim Festiwalu Filmowym (konkurs krajowy). Obraz jest filmowym portretem trzech łódzkich włókiarek z Zakładów Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego (wcześniej Fabryka Izraela Poznańskiego). Urszula, Helena i Genowefa pochodzą z trzech różnych pokoleń, ale w gruncie rzeczy ich losy można złożyć w życiorys jednej osoby, życiorys stanowiący najbardziej prawdopodobny model historii życia robotnicy i bynajmniej nie jest to model przystający do mitu kobiety pracującej. Film

¹⁰ Aktualnie uczelnia ta nosi nazwę Wszechrosyjski Państwowy Uniwersytet Kinematografii im. S. A. Gierasimowa.

¹¹ Jazdon i Pławuszeński podkreślają, że „w zamierzeniu miał to być reporterski rekonesans pokazujący warunki życia i nastroje wśród łódzkich włókiarek po wydarzeniach z grudnia 1970 roku. W efekcie powstał jednak film wykraczający poza te ramy, będący przejmującym portretem trzech kobiet w różnym wieku, metaforą losu polskiej robotnicy”. M. Jazdon, P. Pławuszeński, *Polski film dokumentalny...*, s. 258.

rozpoczyna ujęcie przedstawiające kobiety idące do pracy. Jako pierwszą poznajemy najmłodszą Urszulę – siedzi w domu przed lustrem i zajmuje się pielęgnacją urody. Jej głowa jest pełna marzeń i nadziei, planów i zamiarów, o których opowiada. Dziewczyna nie jest zachwycona swoją sytuacją, narzeka na to, że w fabryce utrudnia się jej życie. Ma problemy z pogodzeniem nauki i pracy, a przełożeni nie chcą jej zwalniać na zajęcia w technikum. Urszula sprawia wrażenie trzpiotki i kociaka, zalotnie się uśmiecha i kokietuje kamerę, jest pewna siebie, nieco próżna, ale jej marzenia o lepszym życiu, dobrym mężu, pięknym domu, dwójce dzieci i urodzie trudno potępić. Są to pragnienia młodej kobiety, która liczy na to, że los się jeszcze odmieni, a jej nieco infantylny sposób bycia to przywilej wieku. Kolejna sekwencja pokazuje zresztą, że jej narzekania nie były przesadne. Dziewczyna pracuje w tkalni, z trudem pcha ciężki wózek z nićmi, z innymi kobietami myje i przebiera się w ciasnej szatni. Jej młodość i świeżość kontrastuje z trudem pracy. Ostatnia scena pokazuje ją na lekcji tańca, realizującą swoje marzenia. Helena, bohaterka drugiej części filmu, to już zupełnie inna osoba i prezentuje inny etap życia łódzkiej włókiarki. Tym razem Gryczelowska nie oddaje głosu postaci, a jedynie obserwuje jej codzienność. Helena nie wypowiada się wprost do kamery, ta rejestruje jedynie jej świat. W ścieżce dźwiękowej słyszymy strzępki wypowiedzi nieukładające się w spójną wypowiedź. Kobieta nie ma więc ani marzeń, ani pragnień, nieobecne są narzekania. Dominuje wrażenie pogodzenia się bohaterki z losem, jej uporczywego trwania w znoju powszedniości. Oprócz ujęć przedstawiających Helenę w pracy widzimy ją w środowisku domowym. Kobieta samodzielnie wychowuje trójkę dzieci – odprowadza je do przedszkola, przygotowuje im posiłki. Wszyscy mieszkają w nader trudnych warunkach, w starej kamienicy. Czy Urszula za kilka lat podzieli los Heleny? Odpowiedzi nie ma, jest sugestia i wyraźne odczarowywanie mitu kobiety pracującej. Genowefę spotykamy w przychodni, gdzie pacjenci dyskutują o funkcjonowaniu służby zdrowia. W gabinecie lekarka przeprowadza wywiad środowiskowy, a potem z offu bohaterka opowiada o swojej sytuacji. W trakcie jej monologu niczym refren powraca obraz pracy w fabryce. Genowefa niedomaga fizycznie, lata spędzone na tkalni zniszczyły jej organizm. Ważny jest też wątek pracy w domu przy wychowaniu córek, w których lepszą przyszłość wierzy i dla której gotowa jest do wielu poświęceń. W życiu Heleny i Genowefy nie ma czasu na relaks, jak w przypadku Urszuli i jej lekcji tańca. To, co pozostaje dwóm starszym kobietom, to miłość do potomstwa i pokładanie w nim wszelkich nadziei. Jeśli ich losy uznać za możliwy scenariusz losów młodej dziewczyny z pierwszej części dokumentu, to wyraźna staje się intencja pokazania, że rzeczywistość obraca w proch marzenia, a mit kobiety pracującej w filmie Gryczelowskiej rozpada się niczym domek z kart.

Wanda Gościmińska. Włókiarka Wojciecha Wiszniewskiego to już zupełnie inne dzieło, z trudem mieszczące się w ramach tradycyjnego podziału na film fikcji i film faktu. Obraz ten określany jest najczęściej mianem dokumentu kreacyjnego

– gatunku o tyle paradoksalnego, że wykorzystującego przypisywane w tamtym czasie przede wszystkim fabule środki stylistyczne. Wiszniewski nie cofa się więc przed odważnym inscenizowaniem, nietypowym kadrowaniem, odkształcaniem dźwięku, wykorzystywaniem metafor obrazowych tworzonych za pomocą nietypowych zestawień montażowych¹². Kreacyjność jest tu zresztą najważniejszym orężem, orężem służącym podkreśleniu życzeniowego charakteru mitu, w tym wypadku mitu kobiety pracującej. Jest nią Wanda Gościmińska – przodowniczka pracy, wzorcowa robotnica, już nie niewiasta, a posąg, spreparowany na użytek ideologii żywy ludzki pomnik¹³. Gościmińska zostaje pozbawiona jakichkolwiek cech, które określałyby ją jako indywiduum, całą sobą staje się *exemplum*. Nieruchoma niczym na stylizowanym portrecie opowiada z offu swój życiorys, spisany przez Wiszniewskiego i przyjmujący formę oficjalnego, urzędowego dokumentu („Nazywam się Gościmińska. Na imię mam Wanda. Urodziłam się w mieście Łodzi z ojca Józefa Płocka i matki Franciszki, w domu przy ulicy Pabianickiej numer 61”). Tak opowiedziane są całe jej losy. Przedwojenna bieda i powojenna prosperita, którą podkreśla, zostają zestawione, aby idealnie wpisywały się w ówczesną oficjalną wykładnię historii. Gościmińska zdaje się wierzyć we wszystko, co mówi, recytuje bez zająknięcia, jest produktem idealnym propagandy swoich czasów. Sztuczność jej zachowania i wypowiedzi jest przez reżysera zaplanowana, celowa. Włókniki sloganami odpowiada na pytania zadawane jej przez młodych, slogany te przeniknęły do jej krwiobiegu, stały się jej prawdą, prawdą niezbywalną i niepodważalną osoby zindoktrynowanej. Przerysowania, teatralność (uzyskane np. dzięki wykorzystaniu monumentalizującej perspektywy żabiej) służą ukazaniu procesu budowania fasadowej rzeczywistości w PRL. Wiszniewski kreuje obraz swojej bohaterki tak, jak tworzono na potrzeby ideologii życiorysy przodowników pracy. Mirosław Przyłipiak zwraca uwagę, że dokumenty kreacyjne: „Korzystają z osłabienia więzi między rzeczywistością filmową a obrazem filmowym w ten sposób, że gotowy materiał traktują bardziej jako zbiór znaków, służący kreowaniu nowych znaczeń niż jako fotografię, której wygląd należy opisywać w ich społecznych współrzędnych”¹⁴. Film podzielony jest na części (np. *Rodowód, Wczoraj,*

¹² Dokumenty kreacyjne kręcili także Piotr Szulkin, Marek Koterski czy Grzegorz Królikiewicz, ale Agnieszka Morstin-Popławska właśnie Wojciecha Wiszniewskiego uznaje za twórcę najbardziej radykalnego, A. Morstin-Popławska, *Dokumentalny film* [hasło], [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272> (dostęp: 12.08.2020).

¹³ Wanda Gościmińska pracowała w Zakładach Przemysłu Bawełnianego w Rudzie Pabianickiej pod Łodzią. Była symbolem wykreowanym przez ówczesną propagandę, o czym świadczy fakt, że została odznaczona wieloma państwowymi orderami, a także była posłanką na Sejm PRL I kadencji.

¹⁴ M. Przyłipiak, *Od konkretności do metafory. Zarys przemian polskiego filmu dokumentalnego lat 70.*, „Kino” 1984, nr 1, s. 18.

Pokolenia itd.), a w konstrukcji tej, nazbyt oczywistej, wybrzmiewa oczywistość i natrętność schematów socrealistycznych. Ponadto bohaterkę widzimy na tle jej portretu podpisanego „Ludzie Trzydziestolecia. Wanda Gościmińska” oraz filmowej kroniki opowiadającej o jej osiągnięciach. W ten sposób sugeruje się nie tyle jedność prawdziwej osoby z oficjalnym jej wizerunkiem, ile raczej jej przezeń wchłonięcie i zawłaszczenie. Na ekranie pojawiają się też upozowane na socrealistyczne pomniki postaci – murarza, rolnika, piekarza, górnika itp., trzymające w rękach symbole swojego zawodu. Gościmińska jest żywym człowiekiem i pomnikiem jednocześnie, figurą retoryczną i prawdziwą kobietą, tylko w umyśle bohaterki granica między nimi została już zatarta. Niekiedy jednak obraz ujawnia niezideologizowane oblicze rzeczywistości. W zbliżeniu widzimy zniszczone ręce rodzeństwa Wandy, a Łódź wygląda odstrasząco. Przede wszystkim jednak film Wiszniewskiego jest wyrazem nieufności artysty wobec form oficjalnej ideologii, obrazem pokazującym sposób ich funkcjonowania i niebezpieczeństwa z tego wynikające. Nie dziwi, że nie chciała go finansować Telewizja Polska, rozczarowana wcześniejszym, równie krytycznym dokumentem Wiszniewskiego o innym przodowniku pracy, górniku Bernardzie Bugdole (*Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy*, 1973).

Dokumenty z lat 70. XX wieku portretujące kobiety pracujące w mieście Łodzi na różne sposoby podkopują ukonstytuowany dekadę wcześniej mit. Młodzi reżyserzy, mający za sobą doświadczenia polskiego marca 1968 roku, a w pamięci praską wiosnę, niewierzący w obiecywane w 1956 roku reformy i zmiany, rozczarowani sytuacją decydowali się na weryfikację komunistycznej, fasadowej rzeczywistości, uderzając w jej najbardziej sztandarowe figury.

Bibliografia

- Czupryński Sz. C., *Przemiany mitów i mitologizacja w warunkach tworzenia się społeczeństwa pluralistycznego na przykładzie mieszkańców Białegostoku*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Sadowskiego na Wydziale Historyczno-Filozoficznym Uniwersytetu w Białymstoku w 2015 roku.
- Fangor W., Tworchewski J., *Pozdrawiamy kobiety pracujące dla pokoju i rozkwitu ojczyzny*, 1953 (plakat).
- Hendrykowski M., *Kieślowski jako dokumentalista*, [w:] *Katalog XXXIII Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych*, Kraków 1996, s. 88.
- Jazdon M., Pławuszewski P., *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 roku, Dz.U. 1952 nr 33, poz. 232, art. 66.
- Lippmann W., *Public Opinion*, Transactions Publishers, New Brunswick, New Jersey 1991.
- Madajska M., *Aleja włókniarek*, Wydawnictwo „Czarne”, Wołowiec 2018.

- Morstin-Popławska A., *Dokumentalny film* [hasło], [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272> (dostęp: 12.08.2020).
- Przyłipiak M., *Od konkretności do metafory. Zarys przemian polskiego filmu dokumentalnego lat 70.*, „Kino” 1984, nr 1.
- Szacka B., *Mit i mitologizacja przeszłości w pamięci zbiorowej*, [w:] *Historia, pamięć zbiorowa, mit*, red. A. Szpociński, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2009, s. 71.
- Wilska-Duszyńska B., *Rozważania o naturze stereotypów etnicznych*, „Studia Socjologiczne” 1971, nr 3, s. 99.
- Żyto K., *Kobiety w obiektywie dokumentalisty: Kieślowski, Wiszniewski, Gryczelowska*, „Kronika Miasta Łodzi” 2013, z. 1, s. 49–53.