

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

DOROTA SKOTARCZAK

<https://orcid.org/0000-0002-9224-6969>

skot@amu.edu.pl

*Moda retro w polskim filmie i telewizji lat siedemdziesiątych
jako zjawisko kulturowe*

Retro Fashion in Polish Film and Television of the 1970s as a Cultural Phenomenon

ABSTRAKT

W latach siedemdziesiątych XX wieku do Polski dotarła z Zachodu moda retro. Dotyczyła ona przypominania z nostalgią w filmie, telewizji i modzie lat międzywojennych. Jej przyjęcie było możliwe za sprawą zmian politycznych i społeczno-demograficznych. W Polsce moda retro skorelowana była ze specyficzną modą na dawność, dotyczącą pełnej nobilitacji w mediach kultury szlacheckiej. Co warto zauważyć, owa moda na dwudziestolecie i szlacheckość nie tylko była z chęcią przyjmowana przez ogół społeczeństwa, lecz także była wykorzystywana politycznie dla pewnej legitymizacji władzy. Pojawiły się też próby „podwiązania się do klasy historycznej” przez część aparatu władzy.

Słowa kluczowe: moda retro; film; telewizja; kultura szlachecka; legitymizacja władzy; zjawisko kulturowe

W 1975 roku na czołowe miejsca amerykańskiej listy przebojów trafił utwór *In the Mood* w oryginalnym wykonaniu orkiestry Glenna Millera z 1939 roku¹. Nie jest to zaskakujące – był to czas mody retro, która opanowała najpierw Stany Zjednoczone, a potem trafiła do Europy. Dotarła też do Polski. Owa „fala nostalgii” widoczna była w światowym kinie, muzyce, modzie. Przebojami stawały się filmy, których akcja osadzona była w dwudziestoleciu międzywojennym, np. *Źądło* (reż. George Roy Hill, 1973), *Wielki Gatsby* (reż. Jack Clayton, 1974), a tak-

¹ M. Gaszyński, *Muzyka, którą lubię*, Warszawa 1980, s. 45.

że stylowe ekranizacje powieści Agaty Christie: *Morderstwo w Orient Expressie* (reż. Sidney Lumet, 1974) czy *Śmierć na Nilu* (reż. John Guillermin, 1978). Swoistym hołdem złożonym amerykańskim musicalom był film *Boy Friend* (reż. Ken Russell, 1971) i składanka *To jest rozrywka* (reż. Jack Haley Jr, 1974). Przykłady można by mnożyć, warto jednak zauważyć, że wiele z tych filmów trafiło na listę najbardziej kasowych filmów w danym roku².

Pokazywano je też w polskich kinach, a do naszej telewizji trafiały zachodnie seriale osadzone w przedwojennych realiach. Najpopularniejszy był chyba *Arsen Lupin* (reż. Jean-Pierre Decourt, 1971–1979), ze świetnym polskim dubbingiem – głównego bohatera dubbingował Wojciech Pokora. Z lamusa „wyciągano” również stare hollywoodzkie gwiazdy, które gościnnie występowały w prestiżowych produkcjach kinowych i telewizyjnych, jak choćby w serialu *Columbo* (1968–1977), w którym pojawili się m.in. Ray Milland, Myrna Loy, Ida Lupino. Styl retro pojawił się także w modzie, chętnie nawiązującej do lat trzydziestych³.

Wszystkie te filmy, seriale, muzyka czy stroje nie oznaczały jednak jakiegoś rozliczenia z okresem międzywojennym, raczej wręcz przeciwnie. Tamte czasy stały się przedmiotem tęsknoty, nostalgii; przedstawiano je jako piękne, pełne uroku, jak Arkadię minioną, do której nie ma już powrotu. Przejawiało się to w specyficznej estetyzacji obrazu tamtego świata. Na ekranach kin i telewizorów snuły się pięknie ubrane panie, elegancy panowie w getrach, w tle słychać było muzykę z epoki, a po ulicach jeździły stare samochody. Nawet jeśli opowiadano o ludziach biednych czy drobnych oszustach, to i tak wszystko było jakoś bardziej malownicze niż obecnie (np. *Papierowy księżyc*, reż. Peter Bogdanovich, 1973). Zresztą nie można się temu dziwić – wszystkie te filmy opowiadają o czasach sprzed hekatomb, jaką była II wojna światowa, kiedy wszystko było jeszcze niewinne i nieświadome, a ówczesne problemy były niczym wobec zniszczeń z pierwszej połowy lat czterdziestych.

Owa fala nostalgii dotarła bez opóźnień do Polski i nie wzbudziła protestu. To ciekawe, gdyż dwudziestolecie międzywojenne było wcześniej w Polsce Ludowej postrzegane bardzo krytycznie. Nie chodziło tu rzecz jasna o odczucia społeczne w tej kwestii, lecz o przekaz oficjalny. Po wojnie nowa władza dokonała swoistej reinterpretacji historii, w myśl której – mówiąc w dużym skrócie – Polska Ludowa miała być postrzegana jako swoiste ukoronowanie dziejów, a wcześniejsze okresy zostały poddane mniejszej lub większej krytyce. Polskę szlachecką, ziemiańską czy burżuazyjną napiętnowano. Druga Rzeczpospolita, jako okres poprzedzający narodziny Polski Ludowej, została napiętnowana szczególnie⁴. Obo-

² E.D. Kay, *Box Office Champs*, New York 1990, s. 137, 140.

³ K. Żebrowska, *Polskie piękno. Sto lat mody i stylu*, Kraków 2018, s. 203–204.

⁴ Na temat reinterpretacji historii w PRL zob. R. Stobiecki, *Historiografia PRL. Ani dobra, ani mądra, ani piękna... ale skomplikowana*, Warszawa 2007; *Historiografia PRL. Zamiast podreżnika*, Łódź 2020.

wiązywał pogląd o jej ułomności. Jej elitom zarzucano pełną odpowiedzialność za klęskę września '39; przedstawiano je jako głupie, nieodpowiedzialne, skorumpowane, pogardzające prostym ludem. Taki wizerunek obowiązywał w mediach, filmie i telewizji⁵. Taka też generalnie negatywna ocena międzywojnia przetrwała do końca PRL, ale stopień krytycyzmu ulegał zmianom w czasie zależnie od politycznego klimatu.

Bez wątpienia najgorzej przedstawiano II Rzeczpospolitą w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, w okresie obowiązywania socrealizmu w sztuce. W obowiązującym wówczas przekazie w przedwojennej Polsce panował głód, wyzysk, pogarda dla zwykłych ludzi, a elity były całkowicie zdemoralizowane, niekompetentne, tchórzliwe, sprzedajne (*Domek z kart*, reż. Erwin Axer, 1954; *Celuloza i Pod gwiazdą frygijską*, reż. Jerzy Kawalerowicz, 1954). Odwilż połowy lat pięćdziesiątych przyniosła jednak pewne zmiany – z większą sympatią spoglądano na żołnierzy września '39 i doceniano ich dzielność (*Orzeł*, reż. Leonard Buczkowski, 1959; *Westerplatte*, reż. Stanisław Różewicz, 1967). Ponadto przypomniano walkę Ślązaków o polskość (*Rodzina Milcarków*, reż. Józef Wyszomirski, 1962; *Sól ziemi czarnej*, reż. Kazimierz Kutz, 1970), choć podtrzymywano krytykę sanacyjnych wyższych sfer (*Pamiętnik pani Hanki*, reż. Stanisław Lenartowicz, 1963; *Rzeczywistość*, reż. Antoni Bohdziewicz, 1961; *Czarne skrzydła*, reż. Ewa i Czesław Petelscy, 1963).

Dodatkowo w latach sześćdziesiątych pojawił się nowy trend. Oto przedwojenne ziemiaństwo, arystokrację zaczęto przedstawiać już nie jako wrogów ludu i powojennej Polski, lecz jako ludzi śmiesznych, niekiedy oderwanych od ówczesnej rzeczywistości, ale niekiedy – co zaskakujące – potrafiących odnaleźć miejsce dla siebie w nowych realiach. Zdarza się, że pomagają im w tym stare układy i koneksje (np. *Małżeństwo z rozsądku*, reż. Stanisław Bareja, 1967; *Człowiek z M-3*, reż. Leon Jeannot, 1969). Trzeba do tego dodać częste sięganie po przedwojenne przeboje muzyki rozrywkowej przez współczesnych wykonawców (jak np. Jerzy Połomski, Sława Przybylska, Irena Santor), a w telewizji nawiązywanie do tradycji międzywojennych kabaretów (tu warto wymienić choćby niezmienną popularność Ludwika Sempolińskiego).

Rzecz jasna nie oznaczało to nobilitacji II Rzeczypospolitej jako całości, choć wskazywało na pewne, drobne łagodzenie jej wizerunku. Wyraźną zmianę – uwzględniając ówczesne realia – przyniosła dopiero końcówka lat sześćdziesiątych. Jerzy Eisler tak pisze o czasach, gdy I sekretarzem KC PZPR był Władysław Gomułka:

⁵ Na ten temat zob. D. Skotarczak, *Powiemy wam, jak było. Historia w kinie PRL*, [w:] *Historie alternatywne i kontryfakcyjne. Wizje, narracje, metodologia*, red. E. Wolska, P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2017; eadem, *Kilka uwag na temat wizerunku dwudziestolecia międzywojennego w kinie PRL*, [w:] *Historia jako pokusa. Spojrzenie przez pryzmat Westerplatte*, red. J. Marszałec, Gdańsk 2021, s. 303–320; eadem, *Image of Upper Social Classes in the Polish Feature Film in 1947–1989*, „Res Historica” 2020, nr 50, s. 509–529.

Dopiero bowiem w końcowym okresie jego rządów, w 1968 roku – w związku z obchodzoną po raz pierwszy w PRL na szeroką skalę rocznicą (pięćdziesiątą) odzyskania przez Polskę niepodległości – zaczęto o II Rzeczypospolitej mówić w sposób mniej niż dotychczas schematyczny, tendencyjny i jednowymiarowy⁶.

Owo „drgnięcie” w podejściu do II Rzeczypospolitej było niezwykle ważne z wielu oczywistych względów. Tutaj istotne jest, że umożliwiło szerszy powrót tamtych lat w kulturze. Do tej pory bowiem dwudziestolecie nie było tematem bardzo eksponowanym, a raczej marginalnym. Złagodzenie w jego ocenie umożliwiło w kolejnej dekadzie przyjęcie mody retro.

Koniec lat sześćdziesiątych to też żywsze zainteresowanie tradycją szlachecką. Podobnie jak do dwudziestolecia odnoszono się do niej do tej pory z niechęcią. Uważano ją za słusznie przewyciężony relikwyt przeszłości, na który nie ma miejsca w egalitarnym, socjalistycznym społeczeństwie. Podkreślano natomiast pańszczyzniany ucisk ludności wiejskiej, zacofanie szlachty i jej – jak wówczas chętnie mówiono – warcholstwo. Właściwie najchętniej w ogóle o szlachcie polskiej nie mówiono. Była ona też w konsekwencji w zasadzie nieobecna w sztukach masowych. Na palcach można policzyć przedstawiające ją filmy: *Podhale w ogniu* (reż. Jan Batory i Henryk Hechtkopf, 1956), *Szkice węglem* (reż. Antoni Bohdziewicz, 1957) – pokazują one szlachtę najgorzej, jak tylko można. Do tego dochodzi ekranizacja *Zemsty* Aleksandra Fredry (reż. Antoni Bohdziewicz, 1957), *Popiołów* Stefana Żeromskiego (reż. Andrzej Wajda, 1965), *Hrabiny Cosel* Jana Ignacego Kraszewskiego (reż. Jerzy Antczak, 1968). Oczywiście była też ekranizacja *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza (reż. Aleksander Ford, 1960), ale tutaj opowiadano o rycerstwie, a akcja działa się w lepiej ocenianym średniowieczu. Poza tym wymowa filmu była zdecydowanie antyniemiecka, co idealnie wpisywało się w założenia polityczne⁷.

Prawdziwym wydarzeniem była premiera filmu *Pan Wołodyjowski* w marcu 1969 roku (reż. Jerzy Hoffman) według powieści Sienkiewicza, która gloryfikowała – podobnie jak jej ekranowa wersja – szlacheckość, polski dwór, ziemiańskość, sarmatyzm. Przemysław Czapliński, pisząc o ekranizacjach trylogii w PRL, stwierdza, że wyprodukowano wówczas „sarmatyzm masowy”, a

jego funkcją było wypreparowanie nowej tradycji ze staropolskiego dziedzictwa – tradycji wytrażonej z konfliktów prawdziwych, za to pełnej konfliktów pozornych, dających się łatwo przewyciężyć przez umiłowanie ojczyzny i męską przyjaźń. Sarmatyzm miał pogodzić Polaków, sprawić, że bez względu na różnice poglądów, postaw i korzeni historycznych zaakceptują wspólny kapitał kulturowy, obejmujący patriotyzm, wyrażający się w uznaniu PRL-u za spadkobierczynię Polski szlacheckiej⁸.

⁶ J. Eisler, *Śmierć prezydenta*, „Pamięć.pl” 2012, nr 9, s. 57.

⁷ M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 304–311.

⁸ P. Czapliński, *Plebejski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 25.

Podobnie uważa Marcin Zaremba, według którego ostatecznie właśnie w końcu lat sześćdziesiątych władza – a także osobiście Władysław Gomułka – zaczęła się świadomie odwoływać do uprawomocnień o nacjonalistycznym charakterze, znajdującym swe uzasadnienie w przeszłości⁹.

Istotnie koniec lat sześćdziesiątych przyniósł większe i bardziej życzliwe zainteresowanie kulturą szlachecką niż wcześniej. Pisanie o niej przestało grozić przykrymi konsekwencjami, co miało miejsce jeszcze na początku dekady¹⁰. Zjawisko to opisała Marta Krzemińska¹¹, warto jednak przypomnieć choć kilka istotnych wydarzeń. Oto w 1968 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu otwarto wystawę malarstwa Jacka Malczewskiego, trwającą do marca 1969 roku, która obejmowała prawie 300 prac tego autora. Okazała się ona tak wielkim sukcesem, że wywołała potrzebę pogłębienia refleksji teoretycznej¹². Co więcej, w 1969 roku Muzeum w Poznaniu zorganizowało kolokwium naukowe poświęcone zagadnieniu tradycji, dostrzegając jej pozytywną rolę nie tylko w pracy muzealniczej i wystawienniczej. Efekty kolokwium zostały rok później opublikowane¹³. Z kolei w Muzeum Narodowym w Krakowie w 1971 roku zorganizowano wystawę pt. *Pan Tadeusz* mającą na celu przybliżyć świat z poematu Adama Mickiewicza, a trzy lata później w Muzeum Zamkowym w Malborku zaprezentowano wystawę *Polska tradycja rycerska*. Obie zostały pozytywnie ocenione, obie wskazywały na przetrwanie elementów etosu rycerskiego i romantycznego oraz wzbudziły bardzo pozytywne reakcje publiczności¹⁴.

Zainteresowanie szlachtą, ziemiaństwem, kulturą dworku szlacheckiego w latach siedemdziesiątych uległo dalszej intensyfikacji i wydaje się, że właśnie wówczas nastąpiła nobilitacja odrzuconej wcześniej tradycji. Przypomnijmy tu wielkie sukcesy choćby wystawy malarstwa Kossaków w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1977 roku i słynnej wystawy *Polaków portret własny* w 1979 roku w Krakowie z całą salą poświęconą Rzeczypospolitej szlacheckiej. Autor wystawy, Marek Rostworowski, tak pisał o polskiej sztuce XVI i XVII wieku: „Panująca w XVI i [na] początku XVII [wieku] równowaga pomiędzy potęgą wielkiego i niezagrożonego państwa a ustrojem powierzającym myślenie o sprawach państwowych szerokiej rzeszy obywateli oraz ich wysokim poziomem kulturalnym

⁹ M. Zaremba, *op. cit.*, s. 351–352.

¹⁰ Zob. A. Zajączkowski, *Szlachta polska. Kultura i struktura*, Warszawa 1993, s. 5–8.

¹¹ M. Krzemińska, *Szlachta. Nie tylko w muzeum*, [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL*, red. S. Bednarek, Wrocław 1997, s. 112–122.

¹² J. Ziemiński, *Sukces wystawy Jacka Malczewskiego*, [w:] *Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu. Znaczenie tradycji w działalności współczesnego muzeum. Materiały z kolokwium 30 października 1969 r.*, Poznań 1970, s. 48–61.

¹³ Zob. *Monografie Muzeum Narodowego...*

¹⁴ Z. Żygulski, *Polska tradycja rycerska i „Pan Tadeusz”*. O dwóch wystawach Muzeum Narodowego w Krakowie, „Muzealnictwo” 1975, nr 23, s. 20–28.

– odbija się też w pełnych godności wizerunkach ówczesnych ludzi”¹⁵. Trudno znaleźć w tej wypowiedzi choćby cień krytyki, tak typowy dla publikacji wcześniejszych o kilkanaście lat. Do tego przypomnijmy jeszcze dwie bardzo wpływowe pozycje z lat siedemdziesiątych, które przypominały o kulturze szlacheckiej: *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*¹⁶ oraz wielokrotnie wznawianą *Kulturę szlachecką w Polsce*¹⁷.

Wszystko to razem, czyli bardziej niż dotąd życzliwe spojrzenie na przeszłość Polski, spowodowało, że w latach siedemdziesiątych mieliśmy do czynienia ze swoistym zjawiskiem. Oto moda retro, która przysła z Zachodu, została u nas przemieszana z czymś, co moglibyśmy ogólnie określić jako „moda na dawność”, czyli – szeroko rozumianą i niejasno określoną – na szlacheckość. W sumie dało to ciekawe efekty, które można obserwować w kulturze masowej tamtych czasów, a bardzo dobrze widoczne jest to w filmie i telewizji lat siedemdziesiątych.

Początek dekady w Polsce zaznaczył się bardzo wyraźnie w grudniu 1970 roku – w wyniku gwałtownych wydarzeń doszło wówczas do zmiany na stanowisku I sekretarza KC PZPR. Został nim Edward Gierek. Różnił się osobowościowo od swojego poprzednika – był bardziej otwarty, lepiej ubrany, znał języki obce, miał lepsze maniery oraz ambicję bycia nowoczesnym przywódcą. Nie wdając się w ocenę jego dokonań, trzeba odnotować, że były to lata większego otwarcia na świat, pewnej modernizacji oraz – co tu istotne – przyzwolenia na bogacenie się. Było to wprawdzie bogacenie się bardzo ograniczone, a jego pułap był wyznaczony przez dla wielu niedostępne mieszkanie w bloku i małego fiata, ale było to znacznie więcej niż w poprzedniej dekadzie. Najważniejsze jest to, że posiadanie dóbr nie było już określane jako przejaw burżuazyjnych ciągót. Stanowiło to wyraźny sygnał dla ówczesnych elit mówiący o tym, że nadszedł czas prosperity. Lata siedemdziesiąte to okres umocnienia nomenklatury, czyli systemu obsadzania stanowisk z klucza partyjnego. Dotyczyło to wówczas ponad pół miliona stanowisk, a osoby je zajmujące mogły liczyć na szereg dodatkowych, wymiernych przywilejów. W efekcie ową nową, partyjną elitę zaczęto powszechnie z przekąsem określać mianem „nowej szlachty”, „czerwonej burżuazji” czy „właścicielei PRL”. Co ciekawe, środowiska tak złośliwie i krytycznie określane same zaczęły nabierać takiej świadomości, a przecież Polska Ludowa miała być z założenia państwem egalitarnym, pozbawionym społecznych nierówności. Wszystkie te zjawiska odnotowywał, niekoniecznie krytycznie, film.

Mamy zatem do czynienia w latach siedemdziesiątych z rozwojem mody retro zaadaptowanej z Zachodu oraz z rodzimą modą na dawność. Są to zjawiska

¹⁵ M. Rostworowski, *Polaków portret własny*, [w:] *Polaków portret własny*, Kraków 1979, s. 8.

¹⁶ Z. Stefanowska (red.), *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, Warszawa 1976. Książka ta jest efektem konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w 1973 roku.

¹⁷ J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce*, Warszawa 1979.

w jakiś sposób koherentne, wynikające z życzliwszego spojrzenia na przeszłość Polski, ale też z pewnej – nie do końca wysłowionej – nobilitacji dawnych elit.

Już od lat siedemdziesiątych widać wyraźny zwrot ku przeszłości w kulturze masowej Polski Ludowej. Oto w 1971 roku wydano książkę, która do tej pory była uważana w PRL za synonim kiczu, a której przedwojenne wydania były hołubione w prywatnych księgozbiorach przez posiadaczy. Chodzi o *Trędowną* Heleny Mniszkówny. Cały nakład rozszedł się błyskawicznie¹⁸. Przebojem ekranów okazała się też ekranizacja tej książki z 1976 roku w reżyserii Jerzego Hoffmana. Publiczność ruszyła masowo do kin, nie bacząc na marudzenie krytyki. Film osadzono w realiach II Rzeczypospolitej, podczas gdy książka napisana została jeszcze przed I wojną światową. *Trędowna* Hoffmana stała się jednym z najlepszych przykładów polskiego retro. Urodziwi aktorzy w rolach głównych – Elżbieta Starostecka i Leszek Teleszyński, panowie wystylizowani na przedwojennych amantów, piękne stroje, muzyka, wystroje wnętrz, powozy i samochody...

Powodzenie filmu pokazywało, że jest w społeczeństwie tęsknota i zainteresowanie przedwojenną Polską. Jednocześnie ta przedwojenna Polska przestała stanowić dla rządzących takie zagrożenie, jakim była wcześniej, kiedy mogła być przedmiotem bezpośrednich porównań. W latach siedemdziesiątych w dorosłość weszło pokolenie powojennego baby boomu, które już nie pamiętało II Rzeczypospolitej, na emeryturę zaś przechodziło pokolenie tamten świat pamiętające. Dwudziestolecie przechodziło więc do historii, przestawało być groźne i mogło stać się przedmiotem miłych wspomnień oraz zostać poddane procesowi estetyzacji.

Trędowna oczywiście nie była jedynym filmem, którego akcja osadzona była w okresie międzywojennym. W latach siedemdziesiątych mamy do czynienia ze swoistym wysypem tego typu produkcji – jest ich zdecydowanie więcej niż w poprzednich dwóch dekadach. Pojawiła się cała seria ekranizacji książek powstałych w latach dwudziestych i trzydziestych, a osadzonych w realiach swoich czasów: *Romans Teresy Hennert* (reż. Ignacy Gogolewski, 1978), *Granica* (reż. Jan Rybkowski, 1978) – obie według powieści Zofii Nałkowskiej, *Zazdrość i medycyna* (reż. Janusz Majewski, 1973) według Michała Choromańskiego, *Zakłęte rewiry* (reż. Janusz Majewski, 1975) według Henryka Worcella, *Panny z Wilka* (reż. Andrzej Wajda, 1979) według Jarosława Iwaszkiewicza. W wielkim stylu powróciły również powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza: w 1979 roku na ekrany telewizorów trafił serial *Doktor Murek* (reż. Witold Lesiewicz), w 1980 roku – serial *Kariera Nikodema Dyzmy* (reż. Jan Rybkowski), a w 1982 roku premierę kinową miał *Znachor* (reż. Jerzy Hoffman) – wszystkie bardzo spodobały się publiczności. Do tego należy dodać filmy opowiadające o wydarzeniach bądź postaciach

¹⁸ K. Stańczak-Wiślicz, *Od „Trędownej” do „Niewolnicy Isaury” – niechciana kultura popularna w powojennej Polsce*, [w:] *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2012, s. 232–234.

znanych w okresie międzywojennym: *Sprawa Gorgonowej* (reż. Janusz Majewski, 1977), *Śmierć prezydenta* (reż. Jerzy Kawalerowicz, 1977), *Miłość ci wszystko wybaczy* (reż. Janusz Rzeszewski, 1982), a także filmy rozrywkowe, komedie i musicale pokazujące II Rzeczpospolitą w bardzo malowniczy i wystylizowany sposób: *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* i *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* (reż. Janusz Rzeszewski, 1978, 1984), *Vabank* i *Vabank II* (reż. Juliusz Machulski, 1982, 1985). Te dwa ostatnie filmy były zresztą wyraźnie za-inspirowane amerykańskim kryminałem *Żądło*, co nic im nie ujmuje – zostały świetnie zrealizowane i okazały się kasowymi sukcesami.

Moda retro nie pozostawała niezauważona przez współczesnych. Na łamach pism branżowych pojawiła się seria artykułów poświęconych temu zagadnieniu autorstwa Danuty Korcz¹⁹, Zygmunta Kałużyńskiego²⁰, Jerzego Płazewskiego²¹. Niekiedy modę retro oceniano dość krytycznie, wskazując na „żałosny” świat dwudziestolecia międzywojennego²². Zdarzało się, że poświęcając cały felieton owej fali nostalgii, autor jednocześnie podawał w wątpliwość jej istnienie jako zjawiska całościowego²³. Tak czy inaczej, o retro pisano obszernie, odnotowując wyraźnie istnienie określonej mody.

Retro to nie tylko film kinowy, ale też telewizja, moda, a nawet zabawki dla dzieci. Warto zwrócić uwagę na te ostatnie. Otóż w latach siedemdziesiątych do kiosków ruchu i sklepów zabawkarskich trafiły figurki żołnierzyków – ułanów na koniach w rogatywkach z czerwonymi otokami²⁴. Ułani byli najsłynniejszą formacją II Rzeczypospolitej i bardzo się z nią kojarzyli, więc seria żołnierzyków musiała być potraktowana jako pewnego rodzaju forma nobilitacji międzywojnia i armii II Rzeczypospolitej. Dodajmy, że żołnierzyki były bardzo drogie, gdyż kosztowały ponad 20 zł i były przedmiotem marzeń wielu ówczesnych dzieci.

Czasy międzywojenne odtwarzano na ekranach z różną dbałością o realia i szczegóły. Za wzór pietyzmu uważa się film *Śmierć prezydenta* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza na podstawie scenariusza napisanego wraz z Bolesławem Michałkiem, opowiadający o zabójstwie Gabriela Narutowicza. Kawalerowicz i Michałek posłużyli się sprawozdaniami sejmowymi, a filmowe postacie mówią dokładnie to, co mówiono w ówczesnym Sejmie II Rzeczypospolitej. Owa pieczołowitość w odtwarzaniu realiów dotyczy zarówno szczegółów, ozdób, strojów, scenografii, jak i całych sekwencji zdarzeń, jak np. pogrzeb Narutowicza²⁵.

¹⁹ D. Korcz, *Na fali retro: według schematu*, „Kino” 1978, nr 2, s. 8–13.

²⁰ Z. Kałużyński, *Tolerancja*, „Polityka” 1977, nr 46.

²¹ J. Płazewski, *Filmowcy patrzą na Drugą Rzeczpospolitą*, „Kino” 1978, nr 11, s. 2–9.

²² S. Morawski, *Nostalgia i stereotypy*, „Kino” 1978, nr 7, s. 55.

²³ J. Niecikowski, *Retro?*, „Film” 1975, nr 11, s. 5.

²⁴ Te czerwone otoki chyba ze względu na ich paradność, a nie świadomie. Czerwone otoki nosił bowiem m.in. 15. Pułk Ułanów Poznańskich, który wstąpił się w wojnie polsko-bolszewickiej.

²⁵ J. Eisler, *Śmierć prezydenta...*, s. 59.

Inaczej podchodzono do obrazu II Rzeczypospolitej w gatunkach rozrywkowych i melodramatach, komediach, kryminałach. Tutaj mamy do czynienia z estetyzacją niezwykle typową dla mody retro, gdy świat przedstawiony jest piękniejszy niż jakikolwiek kiedykolwiek istniejący. Tak jest np. w *Trędowatej* czy *Vabankach*. Z kolei w *Hallo Szpicbródka* mierzymy się z dziwną sytuacją. Tutaj świat przedwojennych kabaretów również jest specyficznie wystylizowany, ale pod koniec stroje aktorów występujących w teatrze muzycznym bardziej przypominają te z lat siedemdziesiątych niż z lat dwudziestych.

Z estetyzacją świata przedstawionego spotykamy się jeszcze w produkcjach telewizyjnych: serialu *Kariera Nikodema Dyzmy* czy krótkiej serii kryminalnej pt. *Parada oszustów* (reż. Grzegorz Lasota, 1977–1978), ale też w programach rozrywkowych TVP, które nawiązywały do mody retro. Idealnym przykładem jest tu *Starszy Pan. I'm sorry* (reż. Jerzy Woźniak) – program z Mieczysławem Foggiem, który przypominał tu swoje przedwojenne szlagiery, jak np. *Tango Milonga* czy *Jesienne róże*, ale wykonywał też nowsze piosenki. Całość została utrzymana w scenografii mającej przypominać przedwojenną Warszawę, jej ulicę i kabarety. Są tu wszystkie stałe elementy: stare samochody, eleganccy panowie i panie, kwaciarka uliczna przed kinem itp. Scenograf i kostiumolog jednak nie za bardzo przejęli się własną pracą i najwyraźniej nie przywiązywali wagi do szczegółów. W trakcie widowiska parokrotnie można zobaczyć statystów przebranych w oficerskie mundury. Są one dobrane byle jak: otoki na rogatywkach wskazują na piechotę lub intendenturę (na tyle, na ile można je dostrzec), a patki – na ułanów. O nieprzepisowo zawieszanej szabli niemal z przodu na brzuchu lepiej nie wspominać.

Lata siedemdziesiąte to także czas rozkwitu programu *W starym kinie* (1967–1999) prowadzonego przez Stanisława Janickiego i gromadzącego przed ekranem całe rodziny. Przypominano tu przedwojenne polskie filmy, ale też zagraniczne, choćby cykle filmów z Gretą Garbo czy Ritą Hayworth, musicale z Fredem Astaire'em. Program cieszył się wówczas wielką popularnością, a produkcje z czasów II Rzeczypospolitej widzowie uznawali za szczególnie atrakcyjne.

Innym przykładem mogą być piosenki, które stały się przebojami lat siedemdziesiątych, które w tym okresie zostały napisane, ale odnosiły się do minionej epoki. Choćby *Słodkie tango retro* z 1975 roku w wykonaniu Wojciecha Młynarskiego czy *To był świat w zupełnie starym stylu* z 1972 roku w wykonaniu Urszuli Sipińskiej. Warto zwrócić uwagę na jedno z wykonań tej ostatniej piosenki. Sipińska występuje z gwiazdą przedwojennych kabaretów, już zdecydowanie starszym panem Ludwikiem Sempolińskim, w tle widać balet, a całość akcji rozgrywa się na miejskim rynku czy placu. Sempoliński jest ubrany stylowo, balet wygląda współcześnie i nowoczesnie, a z tyłu widać licznie zaparkowane samochody. Mamy zatem do czynienia z połączeniem starego z nowym plus z modernizacją à la Gierek (samochody), czyli trzy w jednym. Polska przedwojenna służy przy

okazji uprawomocnieniu Polski Ludowej. Widać tu wskazanie na ciągłość z milczącym wyłączeniem okresu stalinowskiego („okres błędów i wypaczeń”).

Takich przejęć czy nawiązań było więcej. Sipińska z Sempolińskim nie są wyjątkiem, co może świadczyć o pewnej tendencji. Weźmy jeszcze dla przykładu piosenkę Ewy Wiśniewskiej *Już od niepamiętnych lat podróżują ludzie*, którą ta bardzo popularna aktorka wykonała w programie pt. *3000 sekund z Ewą Wiśniewską* w 1974 roku (reż. Janusz Rzeszewski)²⁶. Sama piosenka pochodzi z filmu Disneya pt. *Mary Poppins* z 1964 roku. W polskiej wersji mamy opowieść o różnych sposobach podróżowania: od powozu, przez parowóz, balon, samochód, aż do samolotu, ze stałym refrenem: „Ludzie nie zmieniają się, lecz tylko ich pojazdy”. Przeszłość w piosence – wiek XIX i dwudziestolecie – jest pełna uroku i malownicza, ale też niegroźna. Mamy tu do czynienia z pewną infantyлизacją przeszłości: parowóz jest malutki, choć w rzeczywistości były to wielkie maszyny (kolejki wąskotorowe, mniejsze, przewoziły towary i ludzi do pracy, a nie bogate panie); pilot balonu jest komiczny; samochód Ford jeździł szybciej niż 40 km na godzinę. Uwagę zwraca lot samolotem przed wojną na trasie Siedlce–Brześć, chodziło bowiem o Brześć, który znalazł się po wojnie na terenie Związku Radzieckiego (obecnie Białorusi). Czyżby cenzor przegapił?

Jednocześnie z modą retro rozwijała się moda na dawność. W jakiś sposób były one ze sobą połączone – elity II Rzeczypospolitej były przecież spadkobiercami elit wcześniejszych. Filmem, który uchodzi za czołowe osiągnięcie owego nurtu przywracania do łask tradycji szlacheckiej, jest *Potop* (reż. Jerzy Hoffman, 1974) według powieści Sienkiewicza. Okazał się on wielkim sukcesem, przyciągnął bowiem do kin ponad 27 mln widzów, czyli więcej niż jakikolwiek film zagraniczny. Ponadto wywołał szeroki rezonans także w środowisku historyków, co wówczas należało do rzadkości. O *Potopie* rozmawiano nawet podczas XI Powojennego Zjazdu Historyków Polskich we wrześniu 1974 roku²⁷. Niemal porównywalnym sukcesem okazała się ekranizacja *Nocy i dni* (reż. Jerzy Antczak, 1976) według powieści Marii Dąbrowskiej, którą obejrzały 22 mln widzów, co sytuuje ją zaraz za *Potopem*. Popularnością cieszył się również serial TVP z tą samą obsadą i reżyserią. *Noce i dnie* przenosiły widza do wieku XIX, okresu po powstaniu styczniowym, i były apologią polskiego ziemiaństwa. Dodajmy, że oba filmy były polskimi kandydatami do Oscara²⁸, co pokazuje, jaką rangę im przypisywano.

Polska szlachecka i ziemiańska wracała z rozmachem, co można obserwować również w ówczesnej modzie. To czas powrotu i popularności wszelkiego

²⁶ W Internecie można znaleźć informacje, że piosenka jest z 1984 roku, co jest błędem.

²⁷ Na temat dyskusji o *Potopie* zob. R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 177–182.

²⁸ Informacje na temat nagród i nominacji dla obu obrazów znajdują się na stronie www.film-polski.pl.

rodzaju kożuchów, kożuszków, serdaków skórzanych czy lisich czap, ewidentnie nawiązujących do tradycji poprzednich stuleci. Moda na dawność dotknęła też architektury i wystroju wnętrz. Świetnie to widać w Wielkopolsce, gdzie zaroilo się od zajazdów, gościńców i karczm wielkopolskich zlokalizowanych przy najważniejszych drogach regionu. Wszystkie były bardzo do siebie podobne stylistycznie – z wysokimi kamiennymi podmurówkami i skośnymi dachami krytymi strzechą lub gontem, co stanowiło wyraźne odejście od obowiązującej wówczas modernistycznej estetyki podobnych obiektów²⁹. Do tego dochodził odpowiedni wystrój wnętrz, nawiązujący „charakterem do staropolskiego”. W owych zajazdach czy gościńcach, ale i we wnętrzach polskich domów pojawiły się zydle, skrzynie, ławy i obrusy w „dawne wzory”, pasiaki itp. oraz elementy mające nawiązywać do tradycji Polski przedrozbiorowej. O tym, że wszystko to miało aprobatę najwyższych władz partyjnych i państwowych, świadczy fakt, że sam Edward Gierek odwiedzał przydrożne zajazdy. Przyjechał np. na otwarcie „Podbipięty” przy trasie E-8 z Poznania do Warszawy. Do jedzenia podano mu potrawę godną dworskiego stołu – płonącego prosiaka³⁰.

Jak widać, elity PRL całkiem dobrze czuły się w szlacheckich klimatach, a owego płonącego prosiaka konsumował Gierek w 1974 roku, czyli w roku premiery *Potopu*. Historia najwyraźniej zatoczyła koło.

Moda na szlacheckość i moda retro przeplatały się w Polsce – jak już wspomniano – specyficznie. Dostrzegali to zresztą współcześni. Idealnym przykładem będzie tu film w reżyserii Krzysztofa Wojciechowskiego pt. *Antyki* z 1978 roku. Akcja osnuta jest wokół problemu przemytu dzieł sztuki z Polski na Zachód. Niektóre ze scen rozgrywają się w kabarecie dla Polonii, w którym występują artyści z Polski. Jakość prezentowanych występów nie zwala z nóg artystycznym poziomem, jest jednak charakterystyczna. Oto konferansjer, zapowiadając jeden z numerów, mówi o modzie retro, która ogarnęła cały świat. Narracja *Antyków* jest dość chaotyczna (to zresztą zabieg celowy), sceny luźno są ze sobą powiązane. Dotyczy to też tych dziejących się w kabarecie, których chronologię dość trudno ustalić. W każdym razie mówi się o modzie retro, a jak się okazuje, dotyczy to także artystek robiących striptiz. Jedna z nich ukazuje się w stroju stylizowanym na szlachecki, a następnie – w rytm muzyki poloneza *Pożegnanie ojczyzny* Kleofasa Ogińskiego – zaczyna ściągać z siebie jego poszczególne elementy. Wywołuje to protest jednej z kobiet na widowni, ale występ nie zostaje przerwany. „Szlachcianka” rozbiera się konsekwentnie. Pozostałym widzom to nie przeszkadza. Striptiz do muzyki Chopina można oczywiście różnie interpretować. W każdym razie mamy tu z pewnością do czynienia z ewidentnym przemieszczeniem

²⁹ P. Marciniak, *Konteksty i modernizacje. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w PRL*, Poznań 2018, s. 129–130.

³⁰ J. Kowalski, *Meble Kowalskich. Ludzie i rzeczy*, Poznań 2014, s. 304–314.

poziomów. Można rzec, przywołując tytuł wcześniejszego filmu Andrzeja Wajdy, że „wszystko na sprzedaż”. Tak czy inaczej, retro i moda na dawność zbiegły się tu w drugorzędnym kabarecie. Strój striptizerki ma zapewne dodawać perwersji, ale jest również ewidentnie elementem ówczesnej mody. Dodatkowo zawarta jest w tym sugestia dotycząca tego, co współczesna kultura masowa (w PRL?) zrobiła ze szlachecką tradycją czy wręcz z tradycją w ogóle. Pozostając w kręgu filmowych skojarzeń, przywołać tu trzeba scenę z późniejszego filmu Stanisława Barei pt. *Miś* (1981), w której prości ludzie rozmawiają z wielką godnością o tym, czym jest tradycja, a także o tym, co z polską tradycją zrobili władarze Polski Ludowej.

Przywołajmy w tym miejscu kolejny film, tym razem telewizyjny, pt. *Niedziela pewnego małżeństwa w mieście przemysłowym średniej wielkości* (reż. Jerzy Sztwiertnia, 1977). Bohaterami są państwo Milewscy, oboje inżynierowie, którzy zajmują kierownicze stanowiska, dość wysokie, w miejscowym zakładzie przemysłowym. Z kontekstu wynika, że należą do lokalnej elity miasta. Powodzą im się, mają własne, wygodne mieszkanie i samochód. W jednej ze scen odwiedza ich kolega z pracy, również inżynier na eksponowanym stanowisku. Między Milewskim (Witold Pyrkosz) a Wesołowskim (Wirgiliusz Gryń) dochodzi do interesującej rozmowy związanej z sygnetem noszonym przez tego drugiego. Warto ją tu przytoczyć:

- | | |
|------------|--|
| Milewski | No to co, myślę, że teraz warto coś wypić za to twoje świeżo upieczone szlachectwo. |
| Wesołowski | Nie ma się z czego śmiać – widzisz, ludzie chcą teraz trochę historii. (...) Bądź co bądź jesteśmy teraz nową szlachtą. |
| Milewski | No tak. Ale myślę, jakby twój ojciec zobaczył ten sygnety, to by chyba cię przejechał, ten uczciwy małorolny, sztachetą po głowie, co? |
| Wesołowski | O moim ojcu wie tylko moja stara i ty, ale sądzę, że się nie wygadasz. |
| Milewski | Nie (...). |
| Wesołowski | Może ty byś sobie taki zafundował? Słyszałem o jednym, bardzo tanim, Nałęczu. |
| Milewski | Nie *(...). |
| Wesołowski | Ty nie masz dzieci. |

Rozmowa ta jest właściwie szokująca. Prowadzona w filmie realizowanym w 1977 roku, nie wzbudziła jednak zastrzeżeń cenzury. Treści w niej zawarte nie były w żaden sposób uznane za kontrowersyjne, a w samym filmie właściwie nie są podawane w sposób krytyczny. Przytoczone wcześniej określenia, typu „nowa szlachta”, jakich zde gustowani obywatele używali w odniesieniu do nowych PRL-owskich elit, nie tylko zatem były trafne, ale też – paradoksalnie

– aprobowane przez adresatów. Oto ci, którzy oficjalnie głosili hasła o powszechnym egalitaryzmie, o tym, że przodującą klasą są robotnicy, sami cechowali się rozwiniętą świadomością klasową. Co więcej, zaczęli szukać uprawomocnienia w przeszłości, zaczęli czuć się naprawdę „nową szlachtą”. Kupno starego rodzowego pierścienia miało w tym pomóc, urok prawdziwej szlachty okazał się nieodparty. Zupełnie jak zwierzęta w *Folwarku zwierzęcym* George’a Orwella, które zaczęły chodzić na dwóch nogach.

Opisany film nie jest zresztą jedynym. Przypomnijmy sobie jeden z odcinków niezmiernie popularnego serialu *Czterdziestolatek* (reż. Jerzy Gruza, 1974–1977) pt. *Kosztowny drobiazg, czyli rewizyta* (1976). Bohater serialu, inżynier Karwowski, jest tu już dyrektorem, zajmuje zatem stanowisko nomenklaturowe. Jego pozycja społeczna ulega znacznej zmianie na lepsze. We wspomnianym odcinku Karwowski nabywa stary portret eleganckiego mężczyzny, być może arystokraty. Portret jest z XIX wieku, a przedstawiony na nim szlachcic ma od teraz uchodzić za antenata bohatera serialu. Sprzedająca w Desie (galeria sprzedająca dzieła sztuki i antyki) obraz – w tej roli Irena Kwiatkowska jako kobieta pracująca – rozmawia z Karwowskim o zakupie i komentuje: „Chodzi o to, żeby podwiązać się do klasy historycznej. Tu mamy bardzo dobrego przodka, (...) za chwilę może to być pański stryjeczny dziadek, który roztrwonił fortunę w grach liczbowych. (...) raczej na Côte d’Azur, bakarat, *rien ne va plus, faites vos jeux...*”. Ponownie mamy więc potrzebę „podwiązania się do klasy historycznej”, co jest w filmie jednoznacznie wyeksplikowane. Nabyty przez Karwowskich portret, który następnie dumnie zawieszają na ścianie dużego pokoju w swoim mieszkaniu w bloku, jest wielce niegustownym sposobem dorabiania sobie prestiżu przez nowe elity. Tak samo zresztą jak zakup rodzowego pierścienia.

Co jeszcze uderza, to myśli i troska o zachowanie ciągłości. Wesołowski w *Niedzieli pewnego małżeństwa* mówi o dzieciach jako spadkobiercach nowej tradycji i pozycji związanej z nabyciem spadku. Zatem już nie „nowa szlachta”, lecz szlachta rodowa. Lata siedemdziesiąte różniły się od poprzedniej dekady. O ile wcześniej wzorem była zgrzebność, o tyle teraz pojawiło się przyzwolenie na konsumpcję. Nie bez znaczenia była tu osobowość dwóch kolejnych I sekretarzy KC PZPR – Władysława Gomułki i Edwarda Gierka. Ten ostatni miał ambicję bycia nowoczesnym, światowym przywódcą. Pomijając rozważania, na ile to się udało, warto odnotować te aspiracje Gierka, nie są bowiem bez znaczenia. To za jego czasów zaczęto odbudowywać Zamek Królewski w Warszawie, pojawiła się też pogłoska, że Gierek myślał o przywróceniu przedwojennego stanowiska prezydenta. Oczywiście tym prezydentem miał być on³¹. Wszystko to wpływało na świadomość ówczesnych elit, które zaczęły się bogacić, nie zawsze zresztą zgodnie z prawem. Większość afer gospodarczych była zamiatana pod dywan, a sam

³¹ J. Eisler, *Siedmiu wspaniałych*, Warszawa 2014, s. 286–289.

Gierek po latach przyznał, że nie widział sensu w tropieniu nadużyć i urzędzaniu „polowania na czarownice”³². W efekcie demoralizacja nomenklaturowych sfer postępowała. Co więcej, została też arogancja wobec tych, którym powodziło się gorzej. W Polsce Ludowej tworzyła się klasa owej „nowej szlachty”, która najwyraźniej tak właśnie się czuła. Trzeba było jeszcze tylko uzasadnienia w historii.

Przywołajmy dla przykładu jeszcze jeden film pt. *Kochajmy się* (reż. Krzysztof Wojciechowski, 1974), którego akcja toczy się na wsi, a tytuł wyraźnie nawiązuje do ostatniej księgi *Pana Tadeusza*³³. Ciekawy jest specyficzny podział ról w tym filmie. Oto między dyrektorem PGR-u a miejscowymi gospodarzami toczy się spór o możliwość korzystania z łąki. Do żywego przypomina to tradycyjne spory o serwituty, jakie nierzadko wybuchały między wsią a dworem. Tutaj we dworze gospodaruje dyrektor PGR-u, zatem miejsce pana feudalnego, ziemianina zajął funkcjonariusz państwowy wyższego szczebla, lud natomiast tradycyjnie pozostał na swoim miejscu. Jednego pana zastąpił inny. Przy okazji nie od rzeczy będzie przypomnieć jedno z tradycyjnych, staropolskich świąt ludowych, jakim są dożynki. Zostało ono zaadaptowane przez nową władzę zaraz po wojnie do swoich celów. Oto teraz dożynki obchodzone są centralnie, na trybunie stoi I sekretarz KC PZPR, a na dole defiluje lud. Święto pozbawiono jednak wszystkich tradycyjnych elementów religijnych, zostawiono tylko te feudalne. Rolę feudała odgrywał I sekretarz KC PZPR. W latach siedemdziesiątych był to Edward Gierek. W 1974 roku w Poznaniu odbyły się najbardziej wystawne dożynki. Ich ranga została wyznaczona przez przypadającą wówczas 30. rocznicę Polski Ludowej. Hasło „Plon, niesiemy plon w gospodarza dom” zastąpiono hasłem: „Plon, niesiemy plon w sekretarza dom”³⁴.

„Podłączenie się do klasy historycznej”, o którym mówi w *Czterdziestolatku* kobieta pracująca, miało jeszcze inny wymiar, który serial polaryzuje. Oto w odcinku *Meteor, czyli nowy zastępca* inżynier Karwowski dostaje na staż inżynier Urszulę Nowowiejską. Jak się okazuje, pochodzi ona z wielce wpływowej rodziny Nowowiejskich – starej inteligencji, która świetnie prosperowała w II Rzeczypospolitej, ma swoje odnogi na Zachodzie, świetnie też daje sobie radę w PRL, a jej członkowie zajmują liczne kierownicze (także nomenklaturowe) stanowiska. Karwowski jest przy nich prawdziwym nuworyszem, który dopiero buduje swoją pozycję. Nowowiejscy mają się dobrze, kultywują stare zwyczaje (mają pokojówkę w iście przedwojennym stylu), a jednocześnie są świetnie zadomowieni w nowej rzeczywistości, swoją w niej obecnością uprawomocniają istnienie Polski Ludowej. Stare i nowe elity zlewają się więc gładko.

³² J. Rolicki, *Edward Gierek – przerwana dekada*, Warszawa 1990, s. 132.

³³ G. Pełczyński, *Dziewiąta Muza w stroju ludowym*, Poznań 2003, s. 153–155.

³⁴ Na temat dożynek w Polsce Ludowej zob. M. Milewska, *Ślepa kuchnia. Jedzenie i ideologia w PRL*, Warszawa 2021, s. 63–92.

W latach siedemdziesiątych nastąpiła w Polsce kolejna korekta w interpretacji historii. Nie zmieniono rzecz jasna priorytetów, pryncypia pozostały nie-naruszone, ale – przynajmniej częściowo – na polską tradycję zaczęto patrzeć życzliwym okiem. Przyczyn ku temu było zapewne wiele. Przyjęła się na polskim gruncie moda retro. Wprawdzie przy okazji nie stroniono od pokazywania biedy czy niesprawiedliwości w II Rzeczypospolitej, ale mimo to jakież to wszystko było piękne. Choćby w *Karierze Nikodema Dyzmy* czy *Zaklętych rewirach* – te stroje, te mundury! Zupełnie inne niż w ubogiej Polsce Ludowej. Modę retro przyjęto, bo Polska otworzyła się wówczas szerzej na zachodnią kulturę, ale i dlatego, że II Rzeczpospolita stała się już częścią minionej epoki – ludzie w niej wychowani odchodzili na emerytury, a dla młodego pokolenia była to zamknięta przeszłość.

Był też inny powód, związany z chęcią dorobienia sobie przez nowe elity prestiżu. Stąd reanimacja szlacheckiej przeszłości, ziemiańskiej tradycji. Owe portrety przodka, rodowe sygnety, polowania (w *Czterdziestolatku* nowe elity polują, wzorując się na tradycyjnych zwyczajach). Nie bez znaczenia było uprawomocnienie istnienia Polski Ludowej poprzez odwołanie się do przeszłości, ale i do tradycji narodowych, żeby nie powiedzieć – do nacjonalizmu. Oczywiście w socjalistycznym wydaniu.

Inna sprawa, że Gierek postrzegał siebie jako dobrego gospodarza, ziemiannina dbającego o powierzone mu dobra. Zupełnie jak Bogumił Niechcic z *Nocy i dni*. A do tego przydrożne zajazdy i tradycyjna kuchnia, jak ten płonący prosiak z Podbipięty. Przeszłość przestała być już groźna, stała się za to na powrót atrakcyjna; odpowiednio podana, mogła pomagać realizować nowe, propagandowe zadania i służyć ugruntowaniu postulowanej jedności narodu z partią.

Filmy historyczne podobały się publiczności: *Potop*, *Noce i dnie*, a wcześniej *Pan Wołodyjowski* były rekordy popularności. Podobały się też te, których akcja rozgrywała się w międzywojniu. *Trędowata* również okazała się prawdziwym hitem. Chętnie oglądano *Szpicbródkę*, wprowadzającego widzów w piękny świat przedwojnia. Moda retro trwała do początku lat osiemdziesiątych. W 1984 roku na ekrany wszedł jeden z ostatnich przedstawicieli gatunku – film pt. *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* (reż. Janusz Rzeszewski), przypominający w stylu *Szpicbródkę*. Rozbrzmiewają w tym filmie liczne piosenki, a w jednej z nich, nostalgicznej, padają słowa odnoszące się do okresu dwudziestolecia: „To był świat nasz własny, prawdziwy”. Czyżby zatem na tym polegał sukces tych wszystkich filmów? Publiczność czasy minione postrzegała jako „własne i prawdziwe” w przeciwieństwie do rzeczywistości Polski Ludowej. Jeśli takie były społeczne odczucia, to plan zagospodarowania przeszłości dla własnych celów nie za bardzo się władzy udał. Dodajmy jeszcze, że *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* przypominał Kresy, mimo że nie wolno było o nich mówić, a pamięć o nich wróciła na fali Solidarności³⁵.

³⁵ D. Skotarczak, *Kresy Wschodnie w filmie polskim początku lat osiemdziesiątych*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej” 2022, nr 3.

Owo przypomnienie przeszłości czy tradycji miało również inny wymiar, zapewne dla władzy dość zaskakujący. Chodzi o narodziny Solidarności. Otóż niekiedy postrzega się ten ruch społeczny, jakiego efektem było powstanie Solidarności, jako wpisujący się w długą tradycję walki narodowyzwolenczej, którą wcześniej prowadzili przedstawiciele warstw szlacheckich. Teraz zaś ich dzieło i tradycje zostały przejęte przez warstwy ludowe, które upomniały się nie tylko o chleb, lecz także o godność i wolność³⁶. Jeśli tak było w istocie, to można powiedzieć, że skutki przywołania tradycji i przeszłości w latach siedemdziesiątych przyniosły skutki zgoła odmienne od założonych.

BIBLIOGRAFIA

- Czapliński P., *Plebejski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1.
- Eisler J., *Siedmiu wspaniałych*, Warszawa 2014.
- Eisler J., *Śmierć prezydenta*, „Pamięć.pl” 2012, nr 9.
- Gaszyński M., *Muzyka, którą lubię*, Warszawa 1980.
- Historiografia PRL. Zamiast podręcznika*, Łódź 2020.
- Kałużyński Z., *Tolerancja*, „Polityka” 1977, nr 46.
- Kay E.D., *Box Office Champs*, New York 1990.
- Korcz D., *Na fali retro: według schematu*, „Kino” 1978, nr 2.
- Kowalski J., *Meble Kowalskich. Ludzie i rzeczy*, Poznań 2014.
- Kowalski J., *Sarmacja. Obalenie mitów*, Warszawa 2016.
- Krzemińska M., *Szlachta. Nie tylko w muzeum*, [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL*, red. S. Bednarek, Wrocław 1997.
- Marciniak P., *Konteksty i modernizacje. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w PRL*, Poznań 2018.
- Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
- Milewska M., *Ślepa kuchnia. Jedzenie i ideologia w PRL*, Warszawa 2021.
- Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu. Znaczenie tradycji w działalności współczesnego muzeum. Materiały z kolokwium 30 października 1969 r.*, Poznań 1970.
- Morawski S., *Nostalgia i stereotypy*, „Kino” 1978, nr 7.
- Niecikowski J., *Retro?*, „Film” 1975, nr 11.
- Pęczynski G., *Dziewięta Muza w stroju ludowym*, Poznań 2003.
- Płazewski J., *Filmowcy patrzą na Drugą Rzeczpospolitą*, „Kino” 1978, nr 11.
- Rolicki J., *Edward Gierek – przerwana dekada*, Warszawa 1990.
- Rostworowski M., *Polaków portret własny*, [w:] *Polaków portret własny*, Kraków 1979.
- Skotarczak D., *Image of Upper Social Classes in the Polish Feature Film in 1947–1989*, „Res Historica” 2020, nr 50. DOI: 10.17951/rh.2020.50.509-529
- Skotarczak D., *Kilka uwag na temat wizerunku dwudziestolecia międzywojennego w kinie PRL*, [w:] *Historia jako pokusa. Spojrzenie przez pryzmat Westerplatte*, red. J. Marszałek, Gdańsk 2021.
- Skotarczak D., *Kresy Wschodnie w filmie polskim początku lat osiemdziesiątych*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej” 2022, nr 3.

³⁶ Zob. zwłaszcza: J. Kowalski, *Sarmacja. Obalenie mitów*, Warszawa 2016, s. 18–23; P. Czapliński, *op. cit.*, s. 27–28.

- Skotarczak D., *Powiemy wam, jak było. Historia w kinie PRL*, [w:] *Historie alternatywne i kontrfaktyczne. Wizje, narracje, metodologia*, red. E. Wolska, P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2017.
- Stańczak-Wiślicz K., *Od „Trędowatej” do „Niewolnicy Isaury” – niechciana kultura popularna w powojennej Polsce*, [w:] *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2012.
- Stefanowska Z. (red.), *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, Warszawa 1976.
- Stobiecki R., *Historiografia PRL. Ani dobra, ani mądra, ani piękna... ale skomplikowana*, Warszawa 2007.
- Tazbir J., *Kultura szlachecka w Polsce*, Warszawa 1979.
- Zajączkowski A., *Szlachta polska. Kultura i struktura*, Warszawa 1993.
- Zaremba M., *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001.
- Ziemiński J., *Sukces wystawy Jacka Malczewskiego*, [w:] *Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu. Znaczenie tradycji w działalności współczesnego muzeum. Materiały z kolokwium 30 października 1969 r.*, Poznań 1970.
- Żebrowska K., *Polskie piękno. Sto lat mody i stylu*, Kraków 2018.
- Żygulski Z., *Polska tradycja rycerska i „Pan Tadeusz”. O dwóch wystawach Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Muzealnictwo” 1975, nr 23.

ABSTRACT

In the 1970s, retro fashion came to Poland from the West. It concerned recalling the interwar years with nostalgia in film, television and fashion. Its adoption was possible due to political and socio-demographic changes. In Poland, retro fashion was correlated with a specific fashion for the past, which involved full ennoblement of the nobility culture in the media. What is worth noting is that this fashion for the interwar period and nobility was not only eagerly adopted by the general public, but was also used politically to the legitimization of power. There were also attempts by some of the government apparatus to “attach themselves to the historical class”.

Keywords: retro fashion; film; television; nobility culture; legitimization of power; cultural phenomenon