

„Kwartalnik Filmowy” nr 118 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1176>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Sebastian Jagielski
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0002-6989-1265>

Krzyk zatrzymany w stopklatce

Słowa kluczowe:

Ewa Petelska;
Czesław Petelski;
historie ludowe;
emancypacja;
feminizm

Abstrakt

Bilet powrotny (1978) Ewy i Czesława Petelskich kończy zatrzymany w stopklatce krzyk głównej bohaterki. Gest ten autor ujmuje metaforycznie, dostrzegając w nim nadciągającą pod koniec lat 70. XX wieku katastrofę całej kultury lewicowej. Kadr ten zapowiada blokadę w kinie polskim narracji emancypacyjnych (ludu, kobiet) i stopniowe wymazywanie z przestrzeni kultury tradycji lewicowej. Autor analizuje krzyżujące się w filmie Petelskich różne podmioty emancypacji. Obraz bohaterki, która podlega podwójnemu zniewoleniu – klasowemu (nędza) i genderowemu (patriarchat) – każe zapytać: czy projekt emancypacji klas ludowych może utrwalać opresję kobiet? Z kolei czy projekt emancypacji kobiet rozmontowuje nierówności klasowe? Do problemu wypartych historii ludowych i konfliktów klasowych badacze i artyści (ale nie filmowcy) wrócili w drugiej dekadzie XXI w., co sugeruje, że zatrzymany w stopklatce obraz podporządkowanych innych zostanie w kulturze polskiej odblokowany.

Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego o numerze DEC-2020/04/X/HS2/01370/2 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

W finale *Biletu powrotnego* (1978) Ewy i Czesława Petelskich Antonina (Anna Seniuk) wraca do Polski z emigracji zarobkowej. W Kanadzie pracowała ponad siły, żeby szybko się wzbogacić, oczyszczając pole z kamieni. Jej syn (Janusz Andrzejewski) miał bowiem marzenie: duży dom w mieście. Bohaterka wysyłała więc każdy grosz do kraju, a syn na bieżąco informował ją o rzekomych postępach w budowie. W ostatniej scenie filmu widzimy, jak Antonina z siostrą Zośką (Zofia Saretok) jadą taksówką z lotniska. Antonina opowiada, że dom jest piękny, z ogrodem, w którym zaraz posadzą porzeczki i pomidory. Gdy docierają na miejsce, okazuje się jednak, że nie czeka na nie przestronna willa, lecz pozbijana z desek szopa. Wychodzi z niej syn, zaskoczony powrotem zrujnowanej, poruszającej się na wózku inwalidzkim matki. Wtedy z tej kalekiej postaci wydobywa się niesamowity krzyk. Obraz wygiętego ciała i rozwartych ust Antoniny zostaje zatrzymany w stopklatce, ale nawet wówczas krzyk nie milknie, rozbrzmiewa, mimo że kadr już się nie poruszy. Ujęcie to przypomina historyczne figury Bacona (np. *Studium głowy krzyczącego papieża / Study for the Head of a Screaming Pope/* 1952). Gilles Deleuze pisał, że obrazy Bacona wypełniają postacie uśiufujące wymknąć się samym sobie przez *jeden ze swych organów*¹. To w krzyku znajduje swój graficzny wyraz „parcie ciała”, ekstremalny wysiłek, żeby uciec przez usta. U Petelskich przerażone ciało robi wszystko, żeby – nie mogąc zmienić pozycji – uciec przed nieuchronną katastrofą. W geście tym można dostrzec nie tylko ukazaną w filmie katastrofę rodzinną, lecz także, ujmując ów gest metaforycznie, nadciągającą katastrofę całej kultury lewicowej², którą Petelscy przez blisko trzydzieści lat współtworzyli, podejmując w swoich filmach wiele wątków krytycznych i emancypacyjnych: od Holokaustu i pasywnego udziału w nim polskiego społeczeństwa w *Naganiaczu* (1963), przez ostrą krytykę Kościoła katolickiego w *Drewnianym różańcu* (1964), po feministyczne ujęcie historii ludowych w *Bilecie powrotnym*, filmie na podstawie opowiadania Jerzego Stefana Stawińskiego *I będzie miał dom*, zainspirowanego autentyczną historią kobiety z podopolskiej wsi, która pragnęła zarobić w Kanadzie pieniądze na dom dla syna.

W latach 70. – jak pisał Michał Siermiński – *do przeszłości gwałtownie i kategorycznie odszedł w Polsce marksizm*³. Marksowskie pojęcia – takie jak „wyzysk”, „walka klas” czy „stosunki produkcji” – zostały zastąpione przez dyskurs etyczny, który wzywał zniewolone przez komunistyczną władzę społeczeństwo do moralnego sprzeciwu i „życia w godności”. Radykalne odrzucenie marksistowskiej tradycji antycypowały „wydarzenia marcowe”. Lud nie wsparł wtedy – zainicjowanego przez „komandosów” – buntu studentów, skazując go na klęskę. Postawa polskiego społeczeństwa w 1968 r. miała decydujące znaczenie dla porażki zarówno programu radykalnego rewizjonizmu, jak i praktyk opozycyjnych tworzonych na podstawie pism Marksa. Marzec '68 uświadomił lewicowej inteligencji, że dalsza działalność opozycyjna nie może być fundowana na budzących opór w polskim społeczeństwie pojęciach marksistowskich, lecz na dyskursie narodowym mogącym skutecznie zjednoczyć społeczeństwo. To za sprawą użycia narodowej retoryki, reaktywowania dychotomii swój-obcy i potęgowania w społeczeństwie nacjonalistycznych nastrojów władza uzyskała w Marcu społeczną legitymizację dla swoich działań. Lud dowiódł więc w czasie „wydarzeń marcowych”, że w polskim kontekście to naród, a nie klasa robotnicza jest decydującym podmiotem społecznym.

Ciekawe, że tuż przed definitywnym odsunięciem w polskim kinie na boczny tor tradycji lewicowej i historii ludowych mamy do czynienia z ich wzmożoną obecnością w filmach z drugiej połowy lat 70. Wtedy, gdy środowisko inteligencji lewicowej, a zwłaszcza dawnych rewizjonistów, kategorycznie odrzucało naukę Marksa, łącząc marksizm z rosyjskim bolszewizmem, stalinowską przemocą czy „totalitaryzmem” dekady Gierka, tak różni reżyserzy jak Ewa i Czesław Petelscy, Ryszard Czeakała (*Płomienie*, 1978), Tadeusz Junak (*Pałac*, 1980), Wojciech Wiszniewski (*Sztygar na zagrodzie*, 1978), Grzegorz Królikiewicz (*Tańczący jastrząb*, 1977) czy nawet Andrzej Wajda (*Człowiek z marmuru*, 1976) podejmowali w swoich utworach w sposób krytyczny, ale nie wyższościowy czy hierarchiczny, jak w kinie moralnego niepokoju, problem emancypacji klas ludowych⁴.

Zatrzymany w stopklatce krzyk Antoniny w finale *Biletu powrotnego* symbolicznie zapowiada paraliż narracji emancypacyjnych w kinie polskim (nie tylko zresztą ludu, lecz także kobiet) i stopniowe, acz konsekwentne wymazywanie z przestrzeni kultury tradycji lewicowej. Mogłoby się wydawać, że w obrazie tym widzimy tylko twarz bohaterki krzyczącej z rozpacz, ale – pamiętając o słowach Deleuze’a – możemy w jej krzyku zobaczyć także próbę wymknięcia się samej sobie przez usta, by uniknąć doświadczenia utraty nadziei. Film kończy się stopklatką, co przypomina bezruch i beczas charakterystyczny dla fotografii. A w fotografii *unieruchomienie Czasu objawia się w przesadnym trybie, nawet monstrualnym: Czas zostaje połknięty*⁵. Jak pisał Enzo Traverso: *komunizmu już nie ma, ani w teraźniejszości, ani w punkcie przecięcia „pola doświadczeń” (...) i „horyzontu oczekiwań”. Oczekiwanie znikło, a doświadczenie ogranicza się do pola pokrytego ruinami*⁶. Utopijne, lewicowe wizje wyemancypowanej przyszłości zostały wraz z upadkiem komunizmu zastąpione przez konserwatywny dyskurs ofiary, a sam system zaczęto odąd ujmować wyłącznie w jego wymiarze totalitarnym. Jednak Traverso – rozpatrując komunizm zarówno w wymiarze totalitarnym (co miało miejsce na Wschodzie), jak i emancypacyjnym (jak na Zachodzie) – upomina się o uwzględnienie złożoności przeszłości, niedającej się zredukować do dualistycznej narracji konfrontującej ze sobą ofiary i ich oprawców. Mimo że narracja *Biletu powrotnego* zostaje w finale brutalnie zatrzymana, to nieruchomy kadr nie oznacza śmierci – zniknięcia pamięci o socjalizmie, wymazania utopijnych narracji o emancypacji kobiet czy ludu. Siła tego obrazu, ogromne „parcie ciała” wskazują, że ten obraz jeszcze się poruszy, przezwyciężając i rozbudzając – wstrzymane przez dyskurs prawnicowy czy wspólnotowy – emancypacyjne praktyki i potencjały.

Wymienianie

W krzyku Antoniny Monika Talarczyk dostrzegła nie symbol wyzwolenia klas ludowych, lecz symbol polskiego kina kobiet⁷ (scena ta zapowiada, jej zdaniem, *kinu krzyku* Barbary Sass)⁸. Co istotne, *Bilet powrotny* krzyżuje ze sobą różne podmioty emancypacji: kobiety i lud. Można zapytać: czy projekt emancypacji klas ludowych utrwała opresję kobiet? Albo czy projekt emancypacji kobiet aby na pewno rozmontowuje nierówności klasowe? Czy oba projekty wzajemnie się wzmacniają czy zwalczają? Już w chwili premiery filmu krytycy zauważyli, że utwór ten opowiada o *współczesnej niewolnicy. Wszystko tu odbywa się w kategoriach kupna-sprzedaży, jak w powieści z epoki wczesnego kapitalizmu*⁹ – zanotował Tadeusz



Sobolewski. Zaledwie rok wcześniej, w 1977 r., francuska feministka Luce Irigaray pisała w książce *Ta płćć (jedną) płććć niebędąca*, że społeczeństwo ufundowane jest na wymianie kobiet. To one znaczą swoimi ciałami przejście od porządku społecznego do porządku symbolicznego. Porządek symboliczny zostaje zainicjowany nadaniem ich ciałom wartości użytkowej i wymiennej. *W tej nowej macierzy/matrycy/macicy Historii, w której mężczyzna stwarza mężczyznę na swe podobieństwo, kobiety (...) obdarzone są wartością jedynie o tyle, o ile służą za możliwość i stawkę relacji między mężczyznami*¹⁰. Kobiety-towary, argumentuje dalej Irigaray, pozbawione są wartości dopóty, dopóki nie pojawią się przynajmniej dwaj mężczyźni chętni uczynić z nich przedmiot swej wymiany. Ich użytkowanie i wymienianie stabilizują dominację systemu jedno-męsko-płciowości. W *Bilecie powrotnym* wuj (Henryk Bąk), tuż po tym, jak Antonina zjawiła się w Kanadzie, zaproponował jej małżeństwo. Ta jednak odrzuciła jego awanse ze względu na dzielącą ich dużą różnicę wieku i łączące pokrewieństwo. Wuj nie zamierzał więc gościć jej dłużej w domu i „sprzedał” ją sąsiadowi Pierre’owi (Leszek Herdegen), jak jedno z cieląt. *Wuj już dostał swoje cielaki, teraz moja kolej* – mówi świadoma swojej sytuacji bohaterka. Irigaray pisała: *Wymiana kobiet jako dóbr towarzyszy stymulowanej przez mężczyzn wymianie innych „bogactw” między ich grupami*¹¹. Antonina została więc przehandlowana wraz z cielętami. Zośka ostrzegła ją przed tym małżeństwem, ponieważ była pewna, że Pierre chciał tylko mieć na farmie bezpłatną służącą. I tak właśnie się stało: Antonina szorowała podłogi, gotowała, orała pole, a mąż pił piwo przed telewizorem. Jedyną przestrzenią, gdzie nie miał nad nią władzy, była sfera seksualna. Pierre zamierzał po ślubie eksploatować Antoninę także seksualnie, ale okazał się impotentem, co skomplikowało ich relację. Przestrzeń sypialni stała się jedynym miejscem, w którym bohaterka nie odczuwała wobec Pierre’a wrogości, a nawet zdobywała się na gest czułości, ponieważ wiedziała, że on nie zdola jej tam zdominować.

Bilet powrotny nie jest – jak mogłoby się początkowo zdawać – jedynie ilustracją wszechwładnego modelu jedno-męsko-płciowości, bo Antonina w swoich zmaganiach z mężczyznami – inaczej niż kobiety-towary u Irigaray – nie jest ani bierna, ani nieświadoma. *Społeczno-kulturowa endogamia* – zdaniem filozofki – każe handlować kobietami, ale zabrania handlu z kobietami. Od kobiet wymaga się więc, by stały się bezwolnymi przedmiotami wymiany, ale w handlu z mężczyznami nie mogą one brać czynnego udziału¹². Tymczasem Antonina szybko rozpoznaje, że w oczach mężczyzn jest tylko obdarzoną wartością użytkową zdobywcą: jeśli nie można jej posiadać (emocjonalnie, uczuciowo, seksualnie), to na pewno można jej użyć (w polu) i można ją wymienić (na cielaki). Uzbrojona w tę wiedzę z zimną konsekwencją dąży do celu – przywłaszcza sobie pieniądze zarobione wspólnie z mężem, argumentując, że ona również ma do nich prawo. Pierre jest w szoku i za tę niesubordynację podwiesza ją – jak wieszka się na hakach w zakładach mięsnych zabite bydło – na przypominającym salę tortur strychu (a sam – rzekomo rozczarowany źle ulokowanym uczuciem – popełnia samobójstwo). Ryszard Koniczek broni Antoniny, zauważając, że nie jest ona żadną złodziejką dolarów. Jego zdaniem kobieta kieruje się w swoim postępowaniu *równością i wspólnotą dorobku, opartą na wspólnocie pracy. Trudno by dowieść, że jest to stary, patriarchalny, chłopski zwyczaj. Już raczej sygnał swoistej powojennej, kobiecej emancypacji*¹³. To połączenie polskiej chłopki na emigracji z powojennym projektem emancypacji ko-

biet tylko pozornie wydaje się nieuzasadnione. Wojna podważyła tradycyjne role przypisywane kobietom: wykonywały one wtedy prace w męskich zawodach, utrzymywały rodziny, brały udział w działaniach militarnych. Po wojnie natomiast nie godziły się na ponowne wtłoczenie ich w odwieczne role żon i matek. Środowiska kobiece przystąpiły do kreowania „nowej kobiety”: aktywnej, skupionej na pracy i zdobywaniu nowych umiejętności i kwalifikacji. Aktywność tę wspierały komunistyczne władze, zwłaszcza w czasie realizacji planu sześcioletniego, kiedy to działania na rzecz równości płci przybrały radykalny kształt: wprowadzono możliwość zatrudniania kobiet na nocnych zmianach i pod ziemią, zniesiono podział na zawody kobiece i męskie, rozwinięto szkolnictwo zawodowe oraz sieć żłobków i przedszkoli¹⁴. I chociaż na ideologicznie sterowanej i kontrolowanej przez władze polityce emancypacji skorzystały przede wszystkim inteligentki, a nie robotnice i chłopki, to kobiety z klasy ludowej zyskały wtedy dostęp do sfery publicznej, do której wstęp miały dotychczas niemal wyłącznie kobiety z wyższych warstw.

Czy Antonina – jak chce Koniczek – skorzystała z dokonującego się po wojnie procesu emancypacji kobiet? W pierwszych scenach widzimy Antoninę w sfatygowanym ubraniu i chustce na głowie. Orze ziemię pługiem ciągniętym przez konia, podczas gdy sąsiad od dawna używa w tym celu traktora. Ziemia jest dla niej czymś świętym, daje jej poczucie stałości i zadomowienia, dlatego też przeraża ją myśl o sprzedaży gospodarstwa. A jednak to ona – przywiązana do tradycji i religii – zdobywa się na ruch. Tak pisał o jej mobilności Czesław Dondziłło: *Hen, daleko gdzieś za Antošką pozostały wiecznotrwale stereotypy chłopskości jako trwania w socjalnym bezruchu, pośród świata wyraźnych wartości moralnych, uznawanych przez gromadę i uświęconych dekalogiem religijnym*¹⁵. Krytyk sugeruje, że nie byłoby tej eskapady, gotowości na podjęcie ryzyka bez wykształconego po wojnie światopoglądu prawdziwie nowoczesnego człowieka, światopoglądu opartego na poczuciu egalitaryzmu, przeświadczeniu o własnej wartości, świadomości potrzeby działania polepszającego byt, pragmatyzmie i celowości działania¹⁶. I rzeczywiście, Antoška nie traci w Kanadzie czasu – uczy się jazdy na traktorze, siada za kierownicą samochodu, próbuje mówić po francusku. Zmienia się też jej naznaczony klasą społeczną wygląd: zamiast fartucha i chustki na głowie nosi – zwłaszcza jako traktorzystka – dżinsy i flanelową koszulę. Wzmógłony ruch jej ciała i zdobywane przez nią w szybkim tempie nowe umiejętności wzbudziły zainteresowanie kinowej widowni: *Na sali wciąż wybuchał śmiech. Panował sportowy nastrój dopingu: no, z tą maszyną nie da rady, a już samochodu na pewno nie poprowadzi... Uparta rodaczka podolała*¹⁷. Antonina mocująca się z traktorem wzbudza – nawet jeśli podszyta drwiną – sympatię widzów. Zasługa w tym Anny Seniuk, która zyskała w połowie lat 70. wielką popularność za sprawą roli Magdy Karwowskiej w serialu Jerzego Gruzy *Czterdziestolatek* (1974-1977). To ona w dużej mierze stoi za autentycznością *Biletu powrotnego* – i wtedy, gdy gołymi rękami wyrywa kamienie z ziemi, przygotowując pole pod uprawę, i wtedy, gdy czule kładzie głowę męża impotentą obok swojej obnażonej piersi, czy wreszcie wtedy, gdy oglądamy mękę jej ciała wiszącego pod dachem. Sympatia wobec Antoniny ma także inne źródło niż tylko popularność aktorki. Marzenie o dolarach było powszechne w kraju gospodarki niedoboru. Obawy recenzentów, że podróż bohaterki – następczyni Wawrzona Toporka z sienkiewiczowskiej noweli *Za chlebem* – do Kanady nie była podykto-



wana życiową koniecznością, lecz pragnieniem szybkiego dorobienia się¹⁸, raczej nie były podzielane przez widzów z klasy ludowej, którzy marzyli o luksusowych rzeczach kupowanych za dolary¹⁹. Ciekawe zresztą, że zarabianie pieniędzy elita potępiała tylko wtedy, gdy bogacił się lud.

Wspomniana wyżej sympatia widowni nie była podzielana przez recenzentów. Krytycy, owszem, wysoko cenili rolę Anny Seniuk, ale grana przez nią bohaterka wzbudzała w nich niemal wyłącznie negatywne emocje. Antonina niepokoiła i krytyków ze środowiska opozycji antykomunistycznej, i tych, którym bliższy był dyskurs ówczesnej władzy. Ale niepokoiła ich, co oczywiste, z zupełnie różnych powodów. W tekście *Zanikanie komunizmu w PRL-u* Anna Zawadzka dowodziła, że w dekadzie Gierka niwelacja różnic klasowych postrzegana była przez socjologów jako przyczyna trawiących kraj patologii. Mieliliśmy wtedy do czynienia z inteligencją kontrrewolucją: z jednej strony ze sprzeciwem wobec zacierania dystynkcji klasowych za sprawą uruchomionych przez komunistyczną władzę mechanizmów awansu społecznego, z drugiej zaś z próbą przywrócenia pochodzeniu „starej”, hierarchizującej i wykluczającej funkcji²⁰. Ten inteligentcki reakcjonizm wyraźnie ujawnił się zwłaszcza w recenzji Elżbiety Królikowskiej. Zdecydowanie odrzucała ona niwelowanie feudalnych dystynkcji urodzenia i wskrzeszała esencjalizm klasowy. Wiejska tradycja – pisała – *przynosiła ludziom poczucie prawa, odpowiedzialności i obowiązku, a opierając się na pewnych pierwiastkach odwiecznych i archetypowych, dawała im poczucie harmonii i tożsamości z ich życiem, z innymi ludźmi, z czasem, w którym żyli. Tradycja wiejska, nowoczesność (...) przynosi jedynie kryzys wartości, filozofię bezwzględności, wynaturzenia obyczajowe, moralność sprytu i pieniądza*²¹. W ujęciu Królikowskiej miasto przynosi kryzys wartości i wynaturzenia obyczajowe, ale tylko tym, którzy zdobywają się na to, by wymknąć się losowi danemu z góry i zmienić zajmowane dotąd w strukturze społecznej miejsce. Innymi słowy, Antośka – zdaniem krytyczki – powinna pozostać na wsi, żyć w nędzy, ale za to w *poczuciu harmonii* ze światem i z innymi wyzyskiwanymi. *Na wsi Antośka wiedziała dobrze, kim jest, znała swoje miejsce w układzie środowiskowym i towarzyskim, swoje atuty w grze o lepsze życie, niebezpieczeństwa, które mogły jej zagrażać. (...) W Kanadzie, na terenie obcym, gdzie (...) obowiązywały inne prawa, poczuła się wolna od serwitutów życia w rodzinnej wsi. Przyjęła funkcjonujący powszechnie, nowoczesny, wiejski model filozofii „łap, jak potrafisz”, i traktując w sposób instrumentalny siebie, ludzi i sprawy, wszystko podporządkowała realizacji swoich zamierzeń*²². Trudno nie zauważyć, że Królikowska – po pierwsze – upomina się o przywrócenie hierarchicznego modelu struktury społecznej opartego na przekonaniu, że *każdy ma tyle, ile mu się należy z mocy różnie lokującego urodzenia*²³ (na wsi Antonina *znała swoje miejsce*), a po drugie – zwalcza wspierane przez komunistów zacieranie feudalnych kategorii urodzenia za sprawą różnych kanałów awansu społecznego.

Z innych pozycji politycznych i ideologicznych krytykuje Antoninę Zygmunta Kałużyńskiego. Nie dlatego, że zdobyła się na ruch, ale właśnie dlatego, że nie wykorzystała tego potencjału. Bohaterowie *Biletu powrotnego* – zdaniem Kałużyńskiego – *pozostali na poziomie kanibalizmu, jak byli, i tylko umieścili swoją mentalność prosto z puszczy w samochodach, samolotach i bankach PKO na linii kanadyjskiej, bynajmniej nie zmieniając swoich nawyków myślenia, czy raczej, jego braku*²⁴. Kałużyński porównuje następnie *Bilet powrotny* do *Niespodzianki* Rostworowskiego, dramatu, w którym żyjąca w skrajnej nędzy rodzina chłopska z chciwości morduje

bogatego nieznanego, nie przypuszczając nawet, że jest to ich od lat mieszkający w Ameryce syn, który – chcąc zrobić im niespodziankę – nie powiadomił ich o swoim powrocie. Za tym zaskakującym połączeniem dramatu napisanego w okresie rządów sanacji z filmem z okresu PRL-u stoi prosta myśl: ludzie na wsi są – od wieków tak samo – chciwi, pazerni i głupi (Antoninę Kałużyński nazywa pogardliwie *debilką*). Wieś wyraźnie wpisuje on w porządek natury. Trop ten warto zderzyć z namysłem Hannah Arendt nad istotą rewolucji. Widziała ona zasługi Marksa w wyzwoleniu poddanego ludu nie w zapewnianiu ubogich, że są *żywym wcieleniem jakiejś historycznej czy innej konieczności*, tylko w przekonaniu ich, że *nędra jako taka nie jest zjawiskiem naturalnym, lecz politycznym i pochodzi raczej z gwałtu niż z niedostatku*²⁵. Wydaje się, że krytyk lewicowej „Polityki” zabrął w reakcyjne tezy o hierarchii klasowej jako części naturalnego porządku świata z rozczarowania wyjątkowo odporną na zmiany społeczne wsią. Wieś bowiem odrzuciła forsowany przez władzę modernizacyjny projekt, widząc w nim zagrożenie dla tradycyjnego i wspieranego przez Kościół porządku. Zmiana ustroju i struktury społecznej, rewolucja agrarna i zakrojona na szeroką skalę modernizacja wsi – wszystko to miało doprowadzić do rozbicia niezmienną od wieków, a ufundowaną na konserwatywnych wartościach i zwyczajach (rodzina, religia) tożsamości wsi. Ludzie na wsi – owszem – przesiedli się z furmanek na traktory, a drewniane domy zastąpili murowanymi, ale zmiany te nie zostały przez nich uświadomione i nie doprowadziły do trwałego naruszenia tradycyjnych wierzeń, moralności i obyczajowości.

Antonina drażniła i Królikowską, i Kałużyńskiego, jednak ich stanowiska były różne: krytyczkę irytowała pazerna chłopka, która zamiast żyć w zgodzie z odwiecznym porządkiem świata, zdobyła się na ruch naprzód, próbując zmienić swój status społeczny, podczas gdy krytyk „Polityki” narzekał, że jej działanie jest pozorne, ponieważ świadomość Antoniny – wyniesiona „prosto z puszczy” – pozostaje w istocie niezmienna, jak niezmienna od stuleci pozostaje świadomość klasy ludowej. Kałużyński wydobywa z postaci Antośki – inaczej niż Królikowska, która wiąże bohaterkę ze zgubną dla ludu nowoczesnością – tradycjonalistyczny rys. W tym ujęciu wuj i Antonina to *Boryna w męskim i żeńskim wcieleniu*²⁶. Wyznaje ona – jak wuj – konserwatywny system wartości (wyrzuca znalezione u Pierre’a gazety pornograficzne, a wiszący nad jego łóżkiem obraz przedstawiający lesbijski akt chowa na strychu) i gotowa jest *zdechnąć na polu* za garść dolarów: *zdolna [jest] do jednego tylko sposobu myślenia, który ma wbity w głowę niby ćwiek nie do usunięcia: że trzeba mieć własny dom*²⁷. Co więcej, podobne są też ich relacje z dziećmi: nie chcą one pozostać na gospodarstwie, uciekają do miast. A miasto to zagrożenie: *Zaraza idzie na ludzi z miasta gorsza niż pożar i gradobicie i szarańcza. Spalić wszystkie miasta i niech wiatr rozniesie popioły* – mówi wuj. Inaczej jednak rozwiązują ten problem: wuj wydziedzicza dzieci, a Antonina godzi się na sprzedaż gospodarstwa i przeprowadzkę do miasta. To, co Królikowska waloryzuje pozytywnie – fakt, że wuj przeszczepił „wiejskie cnoty” na grunt kanadyjskiego życia – Kałużyński ocenia negatywnie: wuj i Antośka zainstalowali za granicą konserwatywne zwyczaje wyniesione z polskiej wsi, nie próbując nawet wykorzystać swej pogranicznej pozycji i otworzyć się na to, co nowe.

Oparte na podzielanym doświadczeniu klasowym połączenie między wujem i Antoniną zostaje jednak podważone przez – niewzględnioną przez Króli-



kowską i Kałużyńskiego – identyfikację genderową. Kres ucisku klasowego wcale nie musi oznaczać (i zwykle nie oznacza) końca opresji kobiet. Antonina podlega podwójnemu zniewoleniu – nie tylko klasowemu (nędza), lecz także genderowemu (patriarchat). Wuj, wygłaszając ślubną mowę na jej weselu, rozprawia o ziemi: *ziemia nie może cierpieć*, dlatego Pierre potrzebuje *mocnej baby* do roboty w polu. Słowa te spotykają się z oburzeniem młodego, nowoczesnego rolnika, który buntuje się przeciwko sakralizacji ziemi i byciu jej niewolnikiem. Ziemia potrzebuje maszyn, nawozów, a nie Antośki, która – nawet jakby pracowała *jak dwa woły*, to nie poprawi przychodów gospodarstwa. Wszyscy widzą, że wuj – przedwojenny chłop z Podola – traktuje kobiety tak, jakby były one *obdarzonymi mową zwierzętami*²⁸: Zośkę porównuje do psa, a Antoninę kojarzy z bydlęm, cielakami i wołami. Ale inni przedstawieni w filmie mężczyźni wcale nie traktują kobiet lepiej. Pierre został ukazany jako nieznośny sprzeciwu władca i próżniak. Syn z kolei bałamuci matkę, oszukuje i wyzyskuje. I właśnie to przywiązanie staje się dla niej najbardziej destrukcyjne i niebezpieczne, ponieważ to z synem łączyła nadzieje na dobre życie. Tym samym to nie system kapitalistyczny przynosi Antoninie kalectwo – jak głosiły propagandowe, wspierane także przez reżyserską parę ujęcia filmu²⁹ – lecz mężczyźni, którzy nią manipulują (syn), handlują (wuj) i wyzyskują (Pierre). Czy ktoś współczuł dźwigającej głazy i podwieszanej pod dachem bohaterce? Z recenzji Sobolewskiego wyłania się portret cwanej, wyrachowanej... kolonizatorce. *Obcy kraj Antonina traktuje jak busz, tamtejsi ludzie nie są dla niej ludźmi. Tam nie obowiązują jej więzi lojalności, honor, wstyd. Ważny jest łup, który wyśle do domu*³⁰. Prowadzi to krytyka do zaskakującego wniosku, że *to nie Ameryka krzywdzi Antoninę (...), ale ona krzywdzi Amerykę*³¹. Amerykę – dodajmy – symbolizowana przez rzekomo zakochanego w niej Pierre'a. Tym samym empatia krytyków (np. Sobolewskiego) i krytyczek (np. Królikowskiej) nie lokuje się po stronie podwójnie opresjonowanej Antoniny, lecz po stronie wykorzystujących ją mężczyzn.

Jednak ta historia – opowiadająca o chłopce w patriarchalnych siłach, która ciężką pracą postanowiła wywalczyć sobie (nie tylko finansową) niezależność – otwiera się, choć tylko na obrzeżach głównego wątku, na możliwość narracji „siostrzanej”. W kobiecą solidarność wierzy Zośka, kobieta z niepełnosprawnością, która nie znajduje się w orbicie męskiego zainteresowania. Skoro kobieta – argumentuje Irigaray – *całą swą wartość czerpie z tego, że podlega wymia-*

nie³², to ta, którą nikt nie chce się wymieniać, nie ma wartości w sferze społecznej. Żaden z mężczyzn nie widzi w Zośce atrakcyjnego przedmiotu wymiany i to ta zajmowana przez nią zewnętrzna pozycja sprawia, że wyraźnie rozpoznaje ona relacje dominacji. O mężczyznach mówi: *Wszyscy oni zarazy i zachęca siostrę do rebelii albo przynajmniej spisku. Uważa, że Antonina powinna wyjść za starego, choć wciąż jeszcze jurnego, wuja. Ten szybko umrze i cały majątek trafi w ręce przebiegłych sióstr. Sprzedamy to wszystko i w Polsce kupimy pół wsi* – snuje swoje folwarczne marzenie Zośka. *Bilet powrotny* nie przeradza się, oczywiście, w manifestację kobiecego gniewu, ale tkwi w nim potencjał siostrzanego oporu.

Odblokowywanie

Bilet powrotny w centrum narracji sytuuje działanie. Widzimy, jak bohaterka leci z lotniska w Warszawie do Kanady, przemieszcza się samochodem z kanadyjskiej wsi do miasta, przelewa synowi coraz większe kwoty. Film wypełnia więc uruchamiające i napędzające historię pragnienie zmiany, dlatego też na finałowy bezruch – stopklatkę – widz nie jest przygotowany. A bardziej jeszcze nie jest przygotowany na krzyk wydobywający się z wygiętego ciała Anny Seniuk. Przekracza on nieruchome ramy obrazu, wydostaje się poza wyznaczone przez kadr granice. Jest witalny, dynamiczny, żywy, jak gdyby sugerując, że ten obraz musi się poruszyć.

Dystrybucją świadectw w sferze publicznej sterują strategie dominującej ideologii. Po 1989 r. historie ludowe były aktywnie wymazywane z historii, znikaly z przestrzeni publicznej. Nie były postrzegane przez elity jako narracje godne uwagi, a tym bardziej jako takie, które powinny kształtować świadomość zbiorową. Zatrzymany w stopklatce obraz podporządkowanych innych zaczął się „odmrażać” dopiero w drugiej dekadzie XXI w. Artyści, historycy, etnografowie, filozofowie zaczęli w swoich pracach poruszać tematy pańszczyźnianego wyzysku i niewolnictwa na polskiej wsi, mentalności folwarcznej i ludowego – również kobiecego – oporu. Od spektaklu *W imię Jakuba S.* (2011) Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, *Fantomowego ciała króla* (2011) Jana Sowy i *Prześnionej rewolucji* (2014) Andrzeja Ledera, przez *Baśń o węzowym sercu albo wtóre słowo o Jakóbie Szeli* (2019) Radka Raka i *Strachy* (2018) Daniela Rycharskiego³³ po *Ludową historię Polski* (2020) Adama Leszczyńskiego, *Bękarty pańszczyzny. Historię buntów chłopskich* (2020) Michała Rauszera i *Chamstwo* (2021) Kacpra Pobłockiego. Widziane z perspektywy emancypacyjnej historie ludowe trafiły na deski teatrów, do galerii sztuki czy do sal wykładowych, ale wciąż z trudem znajdują dla siebie miejsce w kinie (wyjątkami są np. *Z daleka widok jest piękny*, reż. Wilhelm Sasnal i Anna Sasnal, 2011, czy *Dziki różę*, reż. Anna Jadowska, 2017). O klasie ludowej filmowcy zwykle opowiadają albo z inteligenckiej, wyższościowej perspektywy (np. *Pieniądze to nie wszystko*, reż. Juliusz Machulski, 2001; *Twarz*, reż. Małgorzata Szumowska, 2017), albo z perspektywy kolonialnej, widząc w mieszkańcach wsi egzotycznych „dzikusów” (np. *Arizona*, reż. Ewa Borzęcka, 1997; *Kochaj i rób, co chcesz*, reż. Robert Gliński, 1997), albo wskrzeszają reakcyjny mit „wsi spokojnej, wsi wesołej” (np. seria Jacka Bromskiego: *U Pana Boga za piecem*, 1998; *U Pana Boga w ogródku*, 2007; *U Pana Boga za miedzą*, 2009), albo też kreują w swoich filmach odpolitycznione, rozbijające niebezpieczne treści raje magiczne (np. filmy Jana Jakuba Kolskiego z lat 90.)³⁴.

Jak pisał Fredric Jameson: *żeby możliwa stała się rzeczywista świadomość klasowa, musimy zacząć odczuwać abstrakcyjną prawdę klasy poprzez namacalne medium codziennego życia, w możliwych do doświadczenia formach*³⁵. Stąd wymóg *przedstawialności*: potrzeba opowieści kształtujących zbiorową wyobraźnię, kolektywnych narracji i angażujących obrazów, które uwidocznia różnice klasowe i antagonizmy społeczne. Zobaczenie w kulturze przestrzeni konfliktu między wykluczonymi i wykluczającymi, uciskanymi i uciskającymi pozwoli naruszyć totalizujące ramy dominujących narodowych, wspólnotowych narracji. Z kolei Georges Didi-Huberman uważa, że badacz czy artysta *powinien (...) czynić ludy „przedstawialnymi” poprzez eksponowanie tego, co zostało „wyparte” w ich tradycyjnych, albo raczej konformistycznych, reprezentacjach*³⁶. Wymóg ten z powodzeniem realizowało kino polskie w drugiej połowie lat 70. Nienależący do inteligenckiego kina moralnego niepokoju twórcy tacy jak Czekala, Junak, Wiszniewski czy Królikiewicz przyglądali się wtedy w sposób złożony i niejednoznaczny wypartym historiom ludowym i konfliktom klasowym z niehierarchicznej perspektywy. To przypadek również *Biletu powrotnego*. Petelscy nie idealizują tu ludu, przyglądają mu się krytycznie (np. mówią o tym, że podporządkowany może podporządkowywać, poniżony – poniżać, wykluczony – wykluczać), a zarazem uważnie i bez wyższościowych, paternalistycznych projekcji. Jednocześnie wymogu *przedstawialności ludów* z pewnością nie realizowała ówczesna (i późniejsza) krytyka filmowa. Kino podejmujące wątki emancytacyjne nie znajdowało rezonansu wśród wpływowych wówczas krytyków, którzy wspierali oparty na wartościach narodowych i religijnych dyskurs wspólnotowy. A odrzucenie lewicowego języka i wyparcie lewicowych postaw doprowadziło w przypadku filmu poruszającego problem wyzwolenia kobiet i klas ludowych do interpretacyjnych nieporozumień, pomieszczenia pojęć i znaczeń. W rezultacie filmy te – jak *Bilet powrotny*, ale też *Pałac*, *Plomienie* itd. – zostały usunięte z dyskursu krytycznego i historii kina polskiego³⁷. Mimo że utwory te zostały zapomniane, to przecież emancytacyjne potencjały w nich przetrwały. Zatrzymany w stopklatce kadr ma tę niezwykłą właściwość, że w każdej chwili może zostać odblokowany i może się poruszyć. Krzyk wyrażający gniew kobiet, ludu, wykluczonych i wyzyskiwanych może zostać usłyszany. Antonina nie ma wyboru – musi krzyknąć.

¹ G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A. Z. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 32.

² Pojęcie „lewica” definiuję za Enzem Traverssem w kategoriach ontologicznych jako *ruchy, które – na przestrzeni dziejów – walczyły o zmianę społeczeństwa, czyniły z zasady równości centralny punkt swoich projektów i walk* (E. Traverso, *Lewicowa melancholia*, tłum. W. Gilewski, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020, s. 9).

³ W akapicie tym rekapitułuję ustalenia Michała Siermińskiego, *Dekada przelomu. Polska lewica opozycyjna 1968–1980*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016, s. 20-31.

⁴ Szerzej piszę o tym w książce *Przerwane emancytacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2021.

⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 161.

⁶ E. Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, tłum. Ś. F. Nowicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 298.

⁷ Miejsce reżyserek w kinematografii PRL-u – poza Wandą Jakubowską i Agnieszką Holland – dobrze ilustruje kolaudacja *Biletu powrotnego*. Janusz Morgenstern tak rozpoczął swoją wypowiedź na temat filmu: *Wydaje mi się, że Czesio zrobił film taki, jakiego*

- oczekiwaliśmy („Bilet powrotny”. *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Fabularnych Filmów Kinowych w dniu 16 sierpnia 1978*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344 poz. 171). Czesio to oczywiście Czesław Petelski. O Ewie Petelskiej, współreżyserce *Biletu powrotnego*, Morgenstern nie wspomina nawet słowem. W czasie kolaudacji Ewa Petelska ani razu nie zabrała głosu, mówił tylko mąż, w liczbie mnogiej.
- ⁸ M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013, s. 148. Dwa lata później Sass zadebiutuje filmem *Bez miłości* (1980) w kierowanym przez Czesława Petelskiego Studiu Filmowym „Iluzjon”.
- ⁹ T. Sobolewski, *Sami swoi*, „Film”, 11.02.1979, nr 6, s. 7.
- ¹⁰ L. Irigaray, *Ta płec (jedną) płcią niebędącą*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 144.
- ¹¹ Tamże, s. 145.
- ¹² Tamże.
- ¹³ R. Koniczek, *Ta piękna, pogardzana namiętność*, „Argumenty”, 28.01.1979, nr 4.
- ¹⁴ Por. M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, W.A.B., Warszawa 2015; A. Mroziak, „Bo dziewczyna to ludzie”. *Projekty i polityki emancypacji kobiet w powojennej Polsce*, w: *Komunizm. Idee i praktyki w Polsce 1944-1989*, red. K. Chmielewska, A. Mroziak, G. Wołowicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018.
- ¹⁵ Cz. Dondziło, *Wiejskie niebo w płomieniach*, „Perspektywy”, 2.03.1979, nr 9.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ R. Sas, *Mity i miłość*, „Dziennik Popularny”, 8.02.1979, nr 29.
- ¹⁸ Por. np. T. Sobolewski, dz. cyt.; E. Królikowska, *Kolejna niespodzianka*, „Tygodnik Kulturalny”, 11.02.1979, nr 6.
- ¹⁹ „Bilet powrotny” (...) udowadnia (...), że w ciągu pół roku można w Kanadzie zarobić tyle, że starczy na wybudowanie okazałej willi. O co więc chodzi? Że trzeba ciężko pracować? Ależ kto się boi ciężkiej pracy, jeżeli może sobie za nią kupić chałupę? („Bilet powrotny”, „Nurt” 1979, nr 1).
- ²⁰ A. Zawadzka, *Zanikanie komunizmu w PRL-u. Przypadek dyskursu o inteligencji*, w: *Komunizm...* dz. cyt., s. 317.
- ²¹ E. Królikowska, dz. cyt.
- ²² Tamże.
- ²³ A. Zawadzka, dz. cyt., s. 317.
- ²⁴ Z. Kałużyński, *Tragifarsy o chomikach*, „Polityka”, 27.01.1979, nr 4.
- ²⁵ H. Arendt, *O rewolucji*, tłum. M. Godyń, Wydawnictwo X i Dom Wydawniczy TOTUS, Kraków 1991, s. 61-62.
- ²⁶ L. Bajer, *Pomiędzy mitami*, „Kino” 1978, nr 12, s. 10.
- ²⁷ Z. Kałużyński, dz. cyt.
- ²⁸ L. Irigaray, dz. cyt., s. 158.
- ²⁹ Petelscy – a raczej Czesław Petelski – w wywiadach tak ujmowali główną ideę filmu: *Nie jedź po złote runo, ono jest tu, jeśli pracujesz* (E. i Cz. Petelscy, „Bilet powrotny”, „Filmowy Serwis Prasowy” 1978, nr 20, s. 26). I krytycy podążali tym śladem, sprowadzając *Bilet powrotny* do dydaktycznego przesłania: *nie wolno do upadłego (...) gonić za pieniądzem* (R. Sas, dz. cyt.).
- ³⁰ T. Sobolewski, dz. cyt.
- ³¹ Tamże.
- ³² L. Irigaray, dz. cyt., s. 147.
- ³³ W mniejszym stopniu zainspirowane jego twórczością *Wszystkie nasze strachy* (2021) Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta.
- ³⁴ Nieliczni twórcy byli szczególnie uwrażliwieni na kwestię ludu – jak np. konsekwentnie osadzający akcję swoich filmów na prowincji Andrzej Barański – lecz w ich utworach perspektywa emancypacyjna czy klasowa nigdy nie dominowała.
- ³⁵ F. Jameson, *Klasa i alegoria we współczesnej kulturze masowej*. „*Pieskie popołudnie*” jako film polityczny, tłum. J. K. Brzeziński, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2021, nr 30, s. 8, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/30-wizualnosc-klasspolecznych-struktury-i-relacje/klasa-i-alegoria-we-wspolczesnej-kulturzemasowej> (dostęp: 18.04.2022).
- ³⁶ G. Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, tłum. P. Mościcki, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6, s. 8, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/212/375/> (dostęp: 18.04.2022).
- ³⁷ W przypadku *Biletu powrotnego* wyjątkiem są teksty Moniki Talarczyk (dz. cyt.) i Krzysztofa Kornackiego (*Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u*, w: *Autorzy kina polskiego*, t. 2, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 43-78).

Sebastian Jagielski

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).

Bibliografia

- Arendt, H.** (2003). *O rewolucji* (tłum. M. Godyń). Warszawa: Czytelnik.
- Bajer, L.** (1978). Pomiedzy mitami. *Kino*, (12), ss. 7-10.
- Barthes, R.** (2008). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (tłum. J. Trznadel). Warszawa: Aletheia.
- Deleuze, G.** (2018). *Bacon. Logika wrazenia* (tłum. A. Z. Jaksender). Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- Didi-Huberman, G.** (2014). Uzmysłowanie (tłum. P. Mościcki). *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, (6), ss. 1-25. <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/212/375/>
- Dondziło, Cz.** (1979, 2 marca). Wiejskie niebo w płomieniach. *Perspektywy*.
- Fidelis, M.** (2015). *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (tłum. M. Jaszczurowska). Warszawa: W.A.B.
- Irigaray, L.** (2010). *Ta plec (jedną) płcią niebędąca* (tłum. S. Królak). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jagielski, S.** (2021). *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*. Kraków: Universitas.
- Jameson, F.** (2021). Klasa i alegoria we współczesnej kulturze masowej. „Pieskie popołudnie” jako film polityczny (tłum. J. K. Brzeziński). *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, (30), ss. 1-34. <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/30-wizualnosc-klasspolecznych-struktury-i-relacje/klasa-i-alegoria-we-wspolczesnej-kulturzemasowej>
- Kalużyński, Z.** (1979, 27 stycznia). Tragifarsy o chomikach. *Polityka*.
- Koniczek, R.** (1979, 28 stycznia). Ta piękna, pogardzana namiętność. *Argumenty*.
- Kornacki, K.** (2007). Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u. W: G. Stachówna, B. Zmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego* (t. 2, ss. 43-78). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Królikowska, E.** (1979, 11 lutego). Kolejna niespodzianka. *Tygodnik Kulturalny*.
- Mrozik, A.** (2018). „Bo dziewczyna to ludzie”. Projekty i polityki emancypacji kobiet w powojennej Polsce. W: K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowicz (red.), *Komunizm. Idee i praktyki w Polsce 1944-1989*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Petelska, E., Petelski, Cz.** (1978). Bilet powrotny. *Filmowy Serwis Prasowy*, (20), ss. 25-27.
- Petelska, E., Petelski, Cz.** (1978, 16 sierpnia). „Bilet powrotny”. *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Fabularnych Filmów Kinoowych*. Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344 poz. 171.
- Sas, R.** (1979, 8 lutego). Mity i miłość. *Dziennik Popularny*.

- Siermiński, M.** (2016). *Dekada przełomu. Polska lewica opozycyjna 1968-1980*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Sobolewski, T.** (1979, 11 lutego). Sami swoi. *Film*.
- Talarczyk-Gubała, M.** (2013). *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal.
- Traverso, E.** (2014). *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku* (tłum. Ś. F. Nowicki). Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Traverso, E.** (2020). *Lewicowa melancholia* (tłum. W. Gilewski). Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Zawadzka, A.** (2018). Zanikanie komunizmu w PRL-u. Przypadek dyskursu o inteligencji. W: K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowicz (red.), *Komunizm. Idee i praktyki w Polsce 1944-1989*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.

Keywords:

Ewa Petelska;
Czesław Petelski;
folk histories;
emancipation;
feminism

Abstract

Sebastian Jagielski

A Scream Captured in Freeze Frame

Bilet powrotny (*Return Ticket*, 1978) by Ewa and Czesław Petelski ends with the main heroine's scream captured in a freeze frame. The author of the article takes this gesture metaphorically, perceiving in it the impending catastrophe of the whole left-wing culture in the late 1970s. This frame heralds the imminent constraint on (people's, women's) emancipation narratives in Polish cinema and the gradual erasure of the left-wing tradition from the cultural field. The author analyses the various subjects of emancipation intersecting in Petelskis' film. The image of the heroine, who is subjected to double subjugation, i.e., due to class (poverty) and gender (patriarchy), makes him ask, on the one hand, if the project of emancipation of social classes perpetuates the oppression of women. On the other hand, does the project of women's emancipation dismantle class inequalities? Researchers and artists (but not filmmakers) have returned to the problem of repressed folk histories and class conflicts in the second decade of the 21st century, which suggests that the image of the subjugated others from *Bilet powrotny*, captured in a freeze frame, will be unlocked in Polish culture.