



Alicja Kisielewska

Uniwersytet w Białymstoku

U PANA BOGA ZA PIECEM... PROWINCJA I PROWINCJONALIZM Z PUNKTU WIDZENIA „TUBYLCA”

Abstract

In Heaven as It Is on Earth (U Pana Boga za piecem)... country and provincialism seen from the „native’s” point of view

Text is an attempt to look, from the native’s point of view, at country’s picture as shown in film series by Jacek Bromski: *In Heaven as It Is on Earth (U Pana Boga za piecem)*, *God’s Little Garden (U Pana Boga w ogródku)* and *God’s Little Village (U Pana Boga za miedzą)*. A media image of the world presented there is a starting point for consideration of mythology of provincial paradise and its cultural determinants: symbolic borders and transgressions of various kinds: between polish identity and familiarity; between towniness and countryness; between provincialism and cosmopolitanism. One of the contexts taken into consideration in the article will be motif of provincialism becoming popular in Polish media.

Słowa kluczowe: prowincja, centrum, prowincjonalizm, media, mitologia

U Pana Boga za piecem, zgodnie z popularnym przysłowiem, jest bezpiecznie, ponieważ za piecem oznacza miejsce w kącie, gdzie bez potrzeby nikt nie zagląda i nie interesuje się tym, co się tam dzieje¹. W tym kontekście bezpiecznie znaczy spokojnie, ale też leniwie i gnuśnie. Stwierdzenie: „u Pana Boga za piecem”, w którym pobrzmiewa Russoistyczny sentyment połączony z nutą ironicznego dystansu i lekkiej pobłażliwości, mogłoby stanowić definicję prowincji, stworzoną z perspektywy wielkomiejskiego centrum. Tak więc Jacek Bromski, który swój film o podlaskiej prowincji zatytułował *U Pana Boga za piecem* (1998), przywołał w ten sposób stereotypowe wyobrażenia na temat prowincji i toczącego się tam spokojnie, według powtarzalnych, tych samych od lat wzorów, życia. Reżyser w jednym z wywiadów tak mówił o motywach powstania *U Pana Boga za piecem*: „Czytając pamiętniki Marii Dąbrowskiej natknąłem się na refleksję dotyczącą jakiejś wizyty w małym miasteczku, jakiejś kolacji w towarzystwie lekarza, proboszcza i aptekarza: «Jakaż ta prowincja duchowo samowystarczalna, jak właściwie ona nas do niczego nie potrzebuje...». Pomyślałem sobie, że jeśli mamy gdzieś szukać jakichś wartości, o których w mieście dawno zapomnieliśmy, to właśnie w prowincjonalnym miasteczku na Białostoczczyźnie”². Tak, podobno, narodził się pomysł na film o podlaskiej prowincji³. Wykreowany w *U Pana Boga za piecem* świat polskiej prowincji spodobał się widzom, więc powstały kolejne części filmowego cyklu Jacka Bromskiego: *U Pana Boga w ogródku* (2007), *U Pana Boga za miedzą* (2009). Akcja wszystkich trzech części komediowego cyklu dzieje się w Królowym Moście, wyobrażonym prowincjonalnym miasteczku na Białostoczczyźnie, położonym przy wschodniej granicy Polski, czyli z perspektywy stolicy „gdzieś na końcu świata”, stanowiącym więc esencję tradycyjnie rozumianej prowincji. W *U Pana Boga za piecem* i kolejnych filmach cyklu możemy zobaczyć podlaską prowincję

1 Przysłowie dokładnie brzmi: „Bezpiecznie, jak u Pana Boga za piecem”.

2 *U Pana Boga za piecem*, www.culture.pl (dostęp: 2.04.2012).

3 Większość ról w komedii Bromskiego *U Pana Boga za piecem* zagraли aktorzy Białostockiego Teatru Lalek. Wcielili się oni w filmowe postacie z macierzystego regionu. Zdjęcia kręcono na Podlasiu, między innymi w Supraślu, Tykocinie, Sokółce.

jako fascynujące, wręcz magiczne miejsce, które tworzy przyroda, ale też jako osobliwy świat istniejący na pograniczu polsko-litewsko-białoruskim, zaludniony wykreowanymi przez reżysera „tubylcami”.

Prowincja i prowincjonalizm w dyskursie naukowym stanowią temat wciąż marginalny. Zazwyczaj pojawia się on jako kontekst, tło lub punkt wyjścia do innych badań i może być ujmowany z różnych perspektyw badawczych. Dzisiaj prowincja jest zjawiskiem złożonym. Nie można jej rozumieć jedynie w kategoriach opozycji centrum-peryferie, jak i ograniczyć do stanu ducha⁴. W kulturze ponowoczesnej wskutek procesów fragmentaryzacji i związanego z nią zróżnicowania następuje rozmywanie się wyrazistości centrum i peryferii, a tym samym tożsamość centrum jako ośrodka nadawania znaczeń różnym aspektom rzeczywistości uległa osłabieniu. W związku z tym nie można już dłużej opisywać specyfiki prowincji w kategoriach istniejących modeli centrum-peryferie, nawet tych, które mogłyby stanowić wyjaśnienie zjawiska mnogich centrów i peryferii⁵. Zastanawiając się dzisiaj nad prowincją należy uwzględnić perspektywę globalizującego się świata i związane z nim transnarodowe procesy, w których znaczącą rolę odgrywają elektroniczne media. Jednym z nich jest niewątpliwie telewizja będąca wciąż najpopularniejszym medium masowym: prowincjonalnym (telewizja lokalna), a zarazem globalnym (telewizja satelitarna), ale także, w coraz większym stopniu komputer z dostępem do sieci niwelującej podziały na kulturowe centra i peryferie. Media umożliwiają przepływ różnych form kulturowych zakorzenionych w lokalnych praktykach kulturowych, dokonujący się w perspektywie globalnej dynamiki krążenia ludzi i ich wytworów. W kulturze globalnych przepływów, między innymi dzięki elektronicznym mediom, peryferia stają się elementem powszechnej świadomości. A oddalenie, izolacja, zacofanie – do niedawna utożsamiane z prowincją i negatywnie waloryzowane – dzisiaj już nie definiują prowincji.

⁴ M. Kuropatwa, *Zabobon, nuda czy zbawienie. Prowincja i prowincjonalizm w polskim filmie fabularnym*, [w:] G. Pełczyński i R. Vorbich (red.), *Obrazy kultury*, Biblioteka Telgte, Poznań 2007, s. 161.

⁵ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 51.

Temat prowincji w kinie polskim nie był szczególnie często wykorzystywany. Wprawdzie akcja wielu polskich filmów rozgrywa się w scenerii wiejskiej, na przykład *Samych swoich* (1967) w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego, *Żywota Mateusza* (1967) w reżyserii Witolda Leszczyńskiego, *Słońce wschodzi raz na dzień* (1967) w reżyserii Henryka Kluby, *Awansu* (1974) w reżyserii Janusza Zaorskiego, *Konopielki* (1981) w reżyserii Witolda Leszczyńskiego, *Siekierzady* (1985) w reżyserii Witolda Leszczyńskiego lub małomiasteczkowej: *Romansu prowincjonalnego* (1976) w reżyserii Krzysztofa Wierzbiańskiego, *Karate po polsku* (1983) w reżyserii Wojciecha Wójcika, *Diabły, Diabły* (1991) w reżyserii Doroty Kędzierzawskiej, *Yesterday* (1984) w reżyserii Radosława Piwowarskiego, *Duże zwierzę* (2000) w reżyserii Jerzego Stuhra, ale prowincja jest w nich jedynie tłem dziejących się wydarzeń. Wyjątkowym twórcą, który od wielu lat zajmuje się problematyką prowincji, jest Andrzej Barański uważany za piewę prowincjonalnych światów w filmach: *Niech cię odleci mara* (1982), *Kobieta z prowincji* (1984), *Kramarz* (1990), *Nad rzeką, której nie ma* (1991), *Dwa księżycy* (1993), *Księstwo* (2011). Zainteresowanie prowincją w kinie polskim i telewizji nasiliło się od lat 90. XX wieku. Można tutaj wymienić całą grupę seriali, takich jak: *M jak miłość*, *Plebania*, *Złotopolscy*, *Ranczo*, *Ojciec Mateusz*, których akcja, w dużej części, dzieje się na wsi lub małym miasteczku. Dzięki swego rodzaju modzie na prowincję w polskich mediach peryferie zaistniały w powszechnej świadomości w nowej roli. Prowincja wcześniej przedstawiana w polskich filmach i serialach kojarzyła się z oddaleniem od centrum, izolacją, marazmem, zaściankowością, dzisiaj, coraz częściej jest pokazywana jako marzenie mieszczaucha.

W literaturze przedmiotu popularny jest wątek metaforycznego „czytania” prowincji w filmie polskim. Autorem wykorzystującym ten sposób opisu obrazów szlacheckich dworów i małych miasteczek przedstawianych w filmach jest Piotr Lis. Szczególnie często wykorzystywana jest przez filmoznawców metafora Arkadii, wyrażająca nostalgię twórcy za światem utraconym, ale pojawiają się też inne, na przykład jaskini Platona pozwalająca na docieranie do obrazów rzeczywistości czy świata w kropli wody⁶. Można też „czytać” prowincję

⁶ P. Lis, *Prowincja i metropolia w polskim filmie współczesnym*, „Studia Filmoznawcze” 1989, nr 8.

przy pomocy zupełnie innych metafor, na przykład nudy, zabobonu czy zbawienia⁷.

W mojej własnej perspektywie badawczej prowincja jest rozumiana jako obszar, gdzie lokalne wartości, hierarchie oraz języki ścierają się z wartościami, kanonami estetycznymi i moralnymi oraz kodami kulturowymi pochodzącymi z różnych źródeł. Mamy dzisiaj bowiem do czynienia z niezwykle komplikującą się w warunkach globalizacji rzeczywistością społeczno-kulturową. Wpływ na proces wytwarzania lokalności wywierają obecnie, jak twierdzi Ajun Appadurai, trzy czynniki: państwo narodowe, krążące i ustawicznie zmieniające się diaspory oraz media elektroniczne⁸. Szczególną egzemplifikacją tego procesu może być wielokulturowy region Podlasia jako specyficzne miejsce usytuowane na wschodnich krańcach Polski, tuż przy wschodniej granicy Unii Europejskiej. Pojawia się tutaj pytanie, czym jest dzisiaj prowincja? Aby próbować na nie odpowiedzieć, warto przywołać opinię Appaduraia, który pisał o zjawisku antropologicznej kreacji rzeczywistości – „tubylcy europejskiej antropologii – zdaniem autora – są wytworem antropologicznej imaginacji, konstruktem, który w rzeczywistości w takiej postaci nie istniał i nie istnieje”⁹. Analogicznie można tę uwagę odnieść do filmu, który stanowi rodzaj kreacji rzeczywistości, a filmowi „tubylcy” są wytworem artystycznej imaginacji, która może mieć wymowę antropologiczną. Przedmiotem mojego zainteresowania jest więc prowincja jako kreacja artystyczna.

W niniejszym artykule postaram się zrekonstruować wyobrażony świat podlaskiej prowincji przedstawiony w cyklu filmowym: *U Pana Boga za piecem*, *U Pana Boga w ogródku*, *U Pana Boga za miedzą*. Przyjmuję tutaj antropologiczną perspektywę pozwalającą traktować film jako opis kulturowy tworzony językiem artystyczno-mitycznym. Chcę pokazać prowincję przedstawioną w filmach Bromskiego jako miejsce podlegające procesowi filmowej kreacji, której efektem jest lokalność wytworzona, składająca się z różnych elementów: ze skrawków dawnych kulturowych mitów, wyobrażeń medialnych funkcjonujących w świadomości zbiorowej, cytatów z historii kina i szerzej z kultury wi-

⁷ M. Kuropatwa, *Zabobon...*, s. 164.

⁸ A. Appadurai, *Nowoczesność...*, s. 292.

⁹ Tamże, s. XXV-XXVII.

zualnej. W swoich analizach posłużę się metaforą „tubylca”, podwójnie tutaj rozumianą. Po pierwsze filmowa prowincja będzie postrzegana z punktu widzenia „tubylca”, którym w przypadku *U Pana Boga za piecem* jest badacz. Sytuacja ta pozwala mu zadać pytania dotyczące miejsca, z którego pochodzi. Po drugie, jak zakładam, „tubylcami” są też główni bohaterowie filmu, pokazani jako „uwięzieni” w przestrzeni, zamknięci w miejscu, które przypomina rezerwat mieszkańcy filmowego Królowego Mostu.

Z filmu Jacka Bromskiego niewiele dowiadujemy się na temat prowincji jako takiej, natomiast może on być interesujący jako tekst kultury obrazujący jej medialne wyobrażenie. Prowincja w filmie *U Pana Boga za piecem* stanowi kreację miejsca pokazującą różnego rodzaju styki kultur i mediów. Filmowy Królowy Most, gdzie rozgrywa się akcja filmu, przypomina fikcyjną wioskę Macondo z powieści *Sto lat samotności* kolumbijskiego pisarza Gabriela Garcii Márqueza, będącą magicznym miejscem, gdzie zdarzenia fantastyczne są częścią życia codziennego mieszkańców. Podobnie jest w Królowym Moście, gdzie ludzie wierzą, na przykład, w niezwykle moce „szeptuchy”. Królowy Most przypomina także filmowe Rimini – rodzinne miasteczko Federico Felliniego, który jego nostalgiczny portret pokazał w *Amarcordzie* jako świat pełen dziwaków, szaleńców, ale też ludzi, którzy marzą o tym, aby się z niego wyrwać. Królowy Most to po części także Taplary z *Konopielki* Edwarda Redlińskiego i jej filmowej wersji w reżyserii Witolda Leszczyńskiego – świat „tutejszych” – ludzi zacofanych, wierzących w zabobony, odciętych od świata. Świat Królowego Mostu może się kojarzyć także z kulturami prymitywnymi badanymi, między innymi przez Bronisława Malinowskiego, na przykład z osławionymi Wyspami Trobrianda. Tak różne, występujące w filmie przywołania, odniesienia czy wręcz cytaty z innych dzieł wpisują się w charakterystyczne dla kultury ponowoczesnej zjawisko globalizacji różnorodności i związanej z nią fragmentacji, które powodują, że rynek kultury staje się swoistym handlem wielokulturowością¹⁰. Jednak w mediach najczęściej mamy do czynienia

¹⁰ Por.: K. Krzysztofek, *Telewizja: aktor czy ofiara globalizacji*, [w:] *Globalizacja mediów elektronicznych a rynki narodowe i lokalne*. Sesja naukowa, Kraków 2000.

z, jak to nazywa Stanley Fish, „multikulturalizmem butikowym”, najlepiej sprzedaje się bowiem wielokulturowość jako egzotyka¹¹.

Zakładam, że filmowy Królowy Most stanowi utowarowione wyobrażenie na temat prowincji i prowincjonalizmu, odpowiadające spojrzeniu turysty zauroczonego pięknem podlaskiej przyrody a także swoistą egzotyką miejsca, będące wizją prowincjonalnego raj. Spróbuję się tutaj zastanowić nad pokazanym w *U Pana Boga za piecem* „obrazoświatem”, który będzie punktem wyjścia do refleksji nad mitologią filmowego prowincjonalnego raj i jego kulturowymi uwarunkowaniami. Przedstawiona w filmie *U Pana Boga za piecem* białostocka prowincja stanowi miejsce, które charakteryzuje nostalgiczno-sielankowy krajobraz, zaśpiewna, kresowa mowa jej mieszkańców i humorystycznie potraktowani bohaterowie, którzy bronią się przed atrakcjami zewnętrznego świata, takimi jak na przykład supermarkety. Jedna z pierwszych scen *U Pana Boga za piecem* dzieje się na granicy polsko-białoruskiej w autobusie, którym jadą do Polski „handlowi” turyści zza wschodniej granicy. Autobus może być uznany za przestrzeń transgresji i styku kultur, ponieważ wszystko to, co się dzieje w jego wnętrzu, na przykład wymuszanie na jadących do Polski turystach haraczu przez ich ziomeków czy łapówki wręczane celnikom stanowi zewnętrzny świat, który przenika się z „tutejszym”, w którym przybysze wkrótce się znajdą. Scenę tę możemy potraktować jako element symbolicznego zakreszlenia granic filmowego świata, czyli Królowego Mostu, stanowiącego zamkniętą, odseparowaną od świata enklawę. Do miasteczka prowadzi jedna droga, którą przybywają Inni – Obcy. Przybywają autobusem lub prywatnymi samochodami i na rogatkach miasteczka poddawani są swego rodzaju rytuałowi przejścia, czyli radarowej kontroli prędkości. Ów próg graniczny i związana z nim liminalność ma wydźwięk humorystyczny, ponieważ urządzenie do pomiaru prędkości, którym posługują się miejscowi policjanci jest niesprawne.

Filmowy świat przedstawiony jest zamknięty przestrzennie, ale też mentalnie, podobnie jak w kulturach tradycyjnych, na przykład w chłopskiej kulturze ludowej, której elementy są do dzisiaj żywe

¹¹ W. J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008, s. 69.

na Białostocczyźnie. Bohaterowie dzielą się na „swoich” i „obcych”. „Wyobrażony świat społeczny”¹² Królowego Mostu to świat skończony, w którym życie toczy się spokojnie według tych samych od lat powtarzanych rytuałów. Zaludniają go zwyczajni mieszkańcy – banalni, nieco śmieszni w swoich powtarzalnych gestach i zachowaniach. Są też w nim osoby wyjątkowe. Najważniejszą z nich jest katolicki ksiądz proboszcz, sprawujący rząd dusz w Królowym Moście – przy pomocy Najświętszej Pani, której regularnie opowiada o wydarzeniach w parafii i radzi się Jej w trudnych sprawach. Porządku w miasteczku pilnuje komendant policji wspólnie z burmistrzem, który nawet w czasie urzędowania pisze wiersze sławiące uroki podlaskiej przyrody. A problemy zdrowotne i uczuciowe mieszkańców pomaga rozwiązywać miejscowa Babka, inaczej zwana szeptuchą. Przestrzeń rutyny i przewidywalności życia w Królowym Moście czasami zakłócają nieoczekiwane wydarzenia. Jednym z nich jest przyjazd „z za wielkiej wody” w białym kabriolecie Amerykanina, którym okazał się Staś Niemotko, wracający w rodzinne strony po dwudziestu latach emigracji.

Twórcy filmowego cyklu o Podlasiu proponują widzom, w komediowej konwencji, symboliczne zagłębienie się w utraconej krainie dawnej homogeniczności, stanowiącej wizję prowincjonalnego raj. Spróbujmy go zdekonstruować przyglądając się społeczno-medialnym technikom wytwarzania „tubylców” i lokalności¹³, polegającym na konstruowaniu granic symbolicznych i ich przekraczaniu – transgresji: między polskością a swojskością; między miejskością a wiejskością; między prowincjonalizmem a kosmopolityzmem.

Analizę kulturowego styku: polskość – swojskość można zacząć od zacytowania prośby księdza proboszcza do Przenajświętszej Pani, mogącej być tutaj swego rodzaju mottem: „Żeby było tak, jak jest to znaczy po staremu”¹⁴. W cyklu Bromskiego polskość nie jest szczególnie eksponowana, ważniejsza, podobnie jak w kulturze tradycyjnej, jest swojskość. W związku z tym reżyser *U Pana Boga za piecem* pokazuje nieśpieszny rytm życia w Królowym Moście, regulowany, jak w kulturze ludowej, biciem dzwonu kościelnego, niedzielnymi nabożeństwami,

12 A. Appadurai, *Nowoczesność...*, s. XXV-XXVII.

13 Tamże, s. 265-268.

14 Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *U Pana Boga za piecem*.

posiłkami spożywanymi w gronie rodziny, śniadaniem, które żony podają swoim mężom, czwartkowymi próbami chóru kościelnego. Kreacji lokalności służą także filmowe rytuały swojskości, takie jak, na przykład produkcja bimbrowa w lesie stanowiąca rodzaj tolerowanej na polskiej prowincji praktyki społecznej, a także polszczyzna stylizowana na kresową gwara: „Ot, ciekawostka jaka: ludzie jak grzeszo, to powolutku, dokładnie, rozsmakowują się w tym grzechu, a jak pokutę odprowadzają, to zawsze byle jak i po łebkach”¹⁵. Polszczyzna, którą mówią bohaterowie filmu charakteryzuje miejsce, gdzie mówi się: „dzień czasu” i „bułka chleba”. Swojskość tworzą też obyczaje kulinarne i tradycyjne potrawy, takie jak kapuśniak na wędzonce, swojskie wędliny, których zalety są w filmie sławione.

Filmowa prowincja to także styk innego rodzaju: miasta i wsi, na którym przenika się miejski i wiejski styl życia. Symptomatyczne mogą być tutaj pokazane w filmie wyobrażone wiejskie rytuały, takie jak: ksiądz jeżdżący rowerem po polach, nad którymi górują wieże kościoła i kopuły cerkwi, szukanie przez proboszcza zniesionych przez kurę jajek, praca księdza w pasiece i sadzenie pomidorów, ale także deptanie nogami przez komisarza policji kapusty kiszzonej w beczce, co ewidentnie zaczerpnięto z tradycyjnej kultury ludowej, modlitwy księdza proboszcza, ale też innych mieszkańców Królowego Mostu, na przykład komendanta policji do Najświętszej Paniienki w przydrożnej wiejskiej kapliczce, ludowe wierzenia w moce nadprzyrodzone szeptuchy, którą się wzywa w sytuacjach beznadziejnych. Współistnieją z nimi rytuały, które uważamy za miejskie, takie jak mierzenie przez policjantów prędkości samochodów wjeżdżających do Królowego Mostu, handel na bazarze, gdzie spotykają się Polacy, Rosjanie, Ukraińcy, Białorusini.

W wyobrażonej społeczności Królowego Mostu istotną rolę odgrywa także opozycja prowincjonalizm – kosmopolityzm wiążąca się szczególnie z rolą obcych, których przybycie zakłóca spokojne życie mieszkańców tego zakątka Podlasia. Tutaj twórcy filmu stosują rozwiązanie charakterystyczne dla kultury tradycyjnej, w której nie ma miejsca dla obcych, którzy nie chcą lub nie mogą się stać swoimi, a jeśli już to tylko przejściowo. W filmach Bromskiego obcy często stawał się

¹⁵ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

swoim, jak Marusia – Rosjanka, która tutaj wyszła za mąż i została, Bocian – nawrócony gangster czy Marian – nowy policjant, który w Królowym Moście znalazł miłość i szczęście. Czasem obcy zniknął, wygnany przez miejscową społeczność, która w ten sposób broniła się przed zburzeniem swojego świata, na przykład bandyta Gruzin lub biznesman z Włoch pragnący zbudować w Królowym Moście supermarket. W trzeciej części filmowego cyklu, do Królowego Mostu przybywa Marina, atrakcyjna i samotna instruktorka, która ma szkolić miejscową policję w obsłudze komputera, ale i ona ulega urokowi swojskiej prowincjonalności i w finale staje się częścią społeczności Królowego Mostu. Pojawienie się obcych w tradycyjnej społeczności Królowego Mostu wiąże się także ze współczesnymi cywilizacyjnymi plagami, takimi jak mafia i supermarkety, ale też z modnymi nowinkami technicznymi, jak na przykład – „pagery”, które w Królowym Moście są wykorzystywane przez księdza sprawdzającego w ten sposób, czy zadane w czasie spowiedzi modlitwy są odmawiane.

Inny wymiar styku, tym razem kultur i mediów, zauważalnego w wyidealizowanym obrazie polskiej prowincji w cyklu Bromskiego wiąże się z zapożyczeniami i cytatami z różnych dzieł filmowych, literackich, plastycznych. Przykładem może być scena, gdy stary ogniomistrz, który jest figurą niemal wprost przeniesioną z *Amarcordu* Felliniego, wchodzi na wieżę przeciwpożarową i nie chce z niej zejść. Jedynie Struzikowa – miejscowa piękność o wydatnym biuście jest w stanie sprowadzić go na dół. Podobnie rodem z filmów Felliniego są dwie zakonnice, które na rowerze typu tandem przemierzają bajecznie sielskie okolice Królowego Mostu. Innym przykładem medialnych cytatów może być scena, w której ksiądz proboszcz szuka jajka zniesionego przez kurę Wasylisę wprost przeniesioną z *Konopielki* Redlińskiego lub z filmu Witolda Leszczyńskiego. Zdjęcia podlaskich pejzaży wywołują skojarzenia z fotografiami Wiktora Wołkowa lub obrazami Leona Tarasewicza. Jedną z końcowych scen *U Pana Boga za miedzą* przypomina finałowy pojedynek z westernu *W samo południe*.

Prowincjonalny raj, czyli filmowy Królowy Most, zaludniają „podlascy dzicy” – śmieszni, ale dobrotliwi, więc nieszkodliwi. Istotnym elementem budulcowym owego świata są odwołania do tradycyjnej ludowej podlaskiej kultury, która już nie istnieje, w której panowała harmonia dawnego świata, a jej wyrazem może być model domu i ży-

cia rodzinnego. Żyjący w Królowym Moście ludzie są dobrzy, a źli się nawracają, jak w literaturze moralistycznej. Fotografowana prowincjonalna rzeczywistość opiera się na codzienności: monotonnej, banalnej stanowiącej oazę „normalności” i swojskości. Istotnym elementem owego raju jest poczucie tożsamości ludzi, wynikające z identyfikacji z miejscem i bezpośrednich kontaktów z innymi mieszkańcami. Bardzo wyraźnie jest tutaj przeciwstawiony porządek prowincji – chaosowi centrum. Bohaterem filmu jest podlaska mała ojczyzna na polsko-białorusko-litewskim pograniczu, stanowiąca punkt odniesienia dla filmowej kreacji miejsca, w którym panują szczególne wartości: tradycyjne, konserwatywne, współtworzące mityczny obraz harmonii takiego świata. Tak więc „egzotyka” obrazu prowincji w filmach Bromskiego stanowi kreację, która więcej mówi o centrum niż o prowincji.

Podsumowując. W *U Pana Boga za piecem* reżyser wykreował podlaski butikowy multikulturalizm. Idylliczno-egzotyczny obraz podlaskiej prowincji w filmach Jacka Bromskiego tworzą elementy mitu utraconej Arkadii, w którym idylliczny obraz prowincji zredukowany jest do natury, za którą się tęskni. Nostalgicznie pokazana w filmie prowincja stanowi obszar bezpieczny, oswojony, w którym człowiek współegzystuje z naturą, można tutaj zauważyć nawet pewną baśniowość. A wykreowana w filmie prowincjonalna egzotyka, wiążąca się z multikulturalizmem regionu, ogranicza się do różnego rodzaju medialnych cytatów, związanych ze stereotypowymi wyobrażeniami na temat „swoich” i „obcych”.

Czy filmowy Królowy Most Bromskiego może uchodzić za skończony portret prowincjonalnego świata, za archetyp polskiej prowincji? Z pewnością nie. W polskim kinie trudno byłoby znaleźć tak czytelny wzór, jak Rimini w filmie Felliniego. Warto jednak tutaj zauważyć, że w filmie Bromskiego będącym popularną komedią, adresowaną „do każdego”¹⁶, możemy zobaczyć, z jakich elementów i w jaki sposób kreujemy dzisiaj wyobrażenia polskiej prowincji, a także, jakie one są. Widzowie mogą się też pośmiać z różnych stereotypów dotyczących prowincjonalnych światów.

¹⁶ Warto zauważyć, że film Bromskiego ponad 20 razy był pokazywany w telewizji i zgromadził około 6 mln widzów.

Z punktu widzenia „tubylca” podlaska prowincja ma wielowymiarowy charakter, który wynika z procesu ścierania się ze sobą różnych dyskursów: peryferii, centrów, migracji, mediów tworzących jej kulturową tożsamość. Pojęcie prowincjonalizm do dzisiaj budzi pejoratywne skojarzenia. Prowincjonalizm oznacza, na ogół, negatywne cechy przypisywane mieszkańcom prowincji, czyli terenów oddalonych od centrum, uważanych za opóźnione w rozwoju cywilizacyjnym, takie jak zaściankowość, parafiańszczyzna. Ale w kontekście procesów globalizacyjnych i glocalizacyjnych uczestnictwo w społeczeństwie opartym na stałej wymianie i komunikacji powoduje, że prowincjonalizm staje się wartością, a prowincjonalność wiąże się z propagowaniem odmiennych od wielkomiejskich stylów życia i związanych z nimi wartości. Warto także zwrócić uwagę na nową rolę prowincji w kulturze masowej. Oddalenie, izolacja, tradycjonalizm stają się jej atutami i atrakcyjną alternatywą dla centrum czy raczej centrów.

Reasumując: filmowe miasteczko Królowy Most, w którym toczy się akcja cyklu komedii Jacka Bromskiego to świat zmitologizowany, będący wyrazem tęsknoty widzów za światem trwałych wartości, a zarazem stanowiący świadectwo mody na prowincjonalizm w polskich mediach.

Bibliografia

- Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005.
- Burszta W. J., *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008.
- Krzysztofek K., *Telewizja: aktor czy ofiara globalizacji*, [w:] *Globalizacja mediów elektronicznych a rynki narodowe i lokalne*. Sesja naukowa, Kraków 2000.
- Kuropatwa M., *Zabobon, nuda czy zbawienie. Prowincja i prowincjonalizm w polskim filmie fabularnym*, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbich (red.), *Obrazy kultur*, Biblioteka Telgte, Poznań 2007.
- Lis P., *Prowincja i metropolia w polskim filmie współczesnym*, „Studia Filmoznawcze” 1989, nr 8.