

PARADOKSY POETYKI SOCREALIZMU W FILMIE POLSKIM

Marek Hendrykowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Socrealizm w kinematografii polskiej tłumaczy się zazwyczaj jako rodzaj ideologicznego transferu. Transfer ten został w okresie zimnej wojny wymuszony przez Wielkiego Brata (nie tylko u nas, ale również w innych krajach obozu tzw. demokracji ludowej) w ramach o wiele bardziej ogólnego „pakietu” przemian ustrojowych, które zaszły w kulturze powojennej Polski. W dziedzinie filmu dokonał się on na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w rezultacie postanowień, jakie zapadły podczas Zjazdu Filmowców w Wiśle, w listopadzie 1949 roku¹.

Gdy mowa o ideologii, takie objaśnienie wydaje się słuszne. Bardziej od ideologii interesować nas jednak będzie w tym miejscu estetyka - i to nie ta dojrzała i dalece już skryształizowana, z okresu *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza (1954), *Piątki z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda (1954) i *Pokolenia* Andrzeja Wajdy (1954), lecz znacznie wcześniejsza: sprzed wzniesienia MDM (Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej) i Pałacu Kultury i Nauki. Jeśli rodzimy „pol-soc” w filmie zastępuje na ponowne rozpoznanie, to dotyczy ono w pierwszym rzędzie nie studiów nad martwą doktryną, lecz powtórnej analizy - swoistego pod wieloma względami - charakteru poetyki immanentnej nakręconych wówczas filmów.

¹ Zjazd w Wiśle odbył się w dniach 19-22 listopada 1949 roku. Jego przebieg szczegółowo rekonstruuje Alina M a d e j w artykule: *Kulisy socrealizmu: Zjazd w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997.

Rodzi się intrygujące pytanie, czy rzeczywiście nasz rodzimy socrealizm na ekranie aż tyle zawdzięcza dylogii o Leninie (1937-1939) M. Romma, *Wielkiemu obywatelowi* (1938-1939) F. Ermlera i innym sztandarowym dokonaniom kina stalinowskiego? Jeśli tak, wówczas filmowy stalinizm w nadwiślańskim wydaniu należałoby uznać za zjawisko z gruntu obce i nieoryginalne, a tym samym nie warte chwili głębszej refleksji. Tymczasem, kiedy ogląda się po latach *Skarb*, *Załogę* czy *Pierwsze dni*, widać, że nie są to mechanicznie wykonane kalkomanie, i że najwięcej wysiłku poświęcono w nich ekranowej adaptacji doktryny, czyli mozolnemu przyswojeniu tutejszej masowej wyobraźni obiegowych szablonów spod znaku kina socrealistycznego.

Jak uczynić ekranowy soc sztuka dla milionów? O trudach i pułapkach takiego żmudnego dopasowywania i przysposobiania ówczesny młody scenarzysta Leopold Tyrmand, usiłujący sprostać oczekiwaniom dyrektora Biura Scenariuszy Centralnego Urzędu Kinematografii, Dory Gromb i jej marzeniom o komedii, pisał następująco: „Polacy masowo odmawiają chodzenia do kina na oficjalne melodramaty. Ale z komedią to nie takie proste. Jak napisać coś, z czego ludzie mogliby się śmiać, a jednocześnie odczuli potrzebę walki o pokój, zwiększenia wydajności pracy, nienawiść do imperializmu i miłość do Politbiura?”²

Dokładnie tak samo musiały również wyglądać wysiłki innych polskich filmowców zmagających się z socrealizmem jako zbiorem ogólnikowych dyrektyw wysuwanych pod adresem twórcy. Należy zauważyć, iż w grę wchodzi tu w istocie nie jedna, lecz dwie różne poetyki, które - w studiach i badaniach nad kinem tamtego okresu - warto od siebie wyraźnie odróżnić. Pierwszą z nich nazwiemy - poetyką zadekretowaną. Dekret co do filmu został wydany w listopadzie 1949, nowe prawo zaczęło obowiązywać w trybie natychmiastowym. Podobnie jak w przypadku innych dziedzin, zapominano tylko wydać stosowne przepisy wykonawcze. Drugą ze wspomnianych poetyk stanowi jej praktyczna realizacja, czyli poetyka wykonana. „Wykonana” nawet wówczas, gdy jej ekranowe efekty odbiegają od planu tak bardzo, jak wykonanie Planu Sześcioletniego od jego pierwotnych założeń.

Z jednej strony, na każdym kroku daje więc o sobie znać presja rozmaitych dogmatów, z drugiej - konieczność sprostania zamówieniu. Trud-

² L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989, s. 67.

na lekcja, zadanie wprost niewykonalne. Istny CUK nad Wisłą. Chyba najtrafniej wyraża cały ten problem tytuł programowego artykułu ówczesnego wiceprezesa Centralnego Urzędu Kinematografii Leonarda Borkowicza opublikowanego na początku roku 1955 na łamach „Filmu” – „Metoda realizmu socjalistycznego to nie kodeks praw sztuki”³.

W czasach, gdy filmy fabularne (zaledwie parę rocznie!) były zatwierdzane przez najwyższe czynniki partyjne, to samo uparte i nieustanne dążenie, by przeszczepić na grunt polskiego kina sztukę realizmu socjalistycznego, stanowiło wytyczną zarówno dla odpowiedzialnych funkcjonariuszy najpierw Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego, a potem Centralnego Urzędu Kinematografii, jak i dla samych twórców. Pierwsi formułowali kolejne zamówienia w równie ortodoksyjnych, co mgliście artykułowanych kategoriach ideologii, drudzy - koncentrowali cały wysiłek na estetyce, która stawiała największy opór.

Nie tylko ze względu na szeroko stosowaną w ZSRR, co najmniej od lat trzydziestych, niezwykle groźną praktykę oskarżania niepokornych i zbyt samodzielnych twórców o formalizm, nie były to kwestie oddzielne. Urzędnicy i filmowcy - i jedni, i drudzy - mieli do rozwiązania identyczny problem. Postulaty i żądania ideologiczne wysuwane pod adresem każdego z ówczesnych filmów miały charakter doraźny i można było - najpierw na etapie wielokrotnie przepracowywanego scenariusza, a potem w toku realizacji - stosunkowo łatwo spełnić. Spełniano je więc (ale także obchodzono i omijano) poprzez „właściwy” temat, „właściwego” bohatera, „właściwą” wymowę zdarzeń, „właściwe” zakończenie itp.

Rezultat tych zabiegów nietrudno przewidzieć. „Właściwy” bohater naszych filmów socrealistycznych okazuje się atrapą - figurą pozbawioną naturalnego wyrazu⁴. Warto w tym miejscu dodać, iż za pośrednictwem sztucznej konstrukcji, jaką bohater ów stanowi, daje o sobie znać marzenie, czy raczej upiorny fantazmat ideologów o człowieku bez właściwości - nowym obywatelu, którego obraz tworzyli filmowcy. Taki humanoidalny fantom, socrealistyczny Golem, przy całej swojej monstrualności, był po myśli wła-

³ L. B o r k o w i c z, *Metoda realizmu socjalistycznego - to nie kodeks praw sztuki*, „Film” 1955 nr 16.

⁴ Zob. P. Z w i e r z c h o w s k i, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000.

dzy. Można go było bowiem dowolnie kształtować, zmieniać, sterować jego myślami i czynami.

Prawdziwy kłopot stanowił jednak nie gotowy na wszystko, posłuszny i uległy bohater, lecz przekorna widownia. Owszem, film socrealistyczny na każdym kroku fałszuje rzeczywistość, którą przedstawia. Nie znaczy to jednak, że obraz, który ogląda się na ekranie, jest w stu procentach nieprawdziwy. Wiele zależy od sposobu jego odczytania. Socrealizm w swojej wersji ekranowej bywa z reguły zakłamany, ale może być zakłamany tylko do pewnych granic, bo ostatecznie bywa przeznaczony nie dla - nie znających realiów - zapatrzonych w „wujaszka Joe” naiwnych cudzoziemców, lecz dla polskiego widza. Nawet przy najdalej posuniętej mistyfikacji, nie dało się w końcu sfalsyfikować wszystkiego⁵.

Efekt, który oglądamy na ekranie, zależał za każdym razem od poziomu realizacji. Przystępując do pracy nad filmem, należało się tylko absolutnie podporządkować ogólnemu kierunkowi zamówienia, obowiązywała przecież - czujnie strzeżona przez sprawdzających kurs dyżurnych nawigatorów idei - polityczna poprawność. Jeżeli dzisiaj przyjrzeć się uważnie najslabszym rodzimym filmom socrealistycznym, do których bezsprzecznie należą: *Dwie brygady*, *Żołnierz zwycięstwa*, *Pościg* (z niemal całkiem zapomnianym jakże wymownym podtytułem *Bojowe zadanie*), *Niedaleko Warszawy*, *Domek z kart*, *Uczta Baltazara* i *Kariera*, widać wyraźnie, iż największy kłopot ich twórcom sprawia strona estetyczna i to ona okazuje się po latach piętą achillesową polskiego kina w tamtym okresie.

Korci wprost, aby postawić pytanie: jak to jest, że do czasu nakręcenia *Celulozy Kawalerowicza* (1954) największe sukcesy odnosili wtedy nie młodzi, pełni zapału „pryszczaci” reżyserzy w rodzaju Petelskiego, Sternfelda, Lesiewicza, Munka, Nasfetera, Broka, Nałęckiego czy Berestowskiego, lecz ich o wiele starsi doświadczeni koledzy: Leonard Buczkowski,

⁵ W 1953 roku, podczas kręcenia *Piątki z ulicy Barskiej* Aleksander Ford i jego ekipa nie mogli jeszcze pokazać Trasy W-Z w całej okazałości, ale od czego domakietki i dorysówki. Z takimi retuszami rzeczywistości można sobie w kinie ówczesnym łatwo poradzić. Żadna potęga ekranowej iluzji nie była jednak w stanie ukryć prawdy o niezdrowej cerze, słabych włosach i fatalnym stanie uzębienia aktorów występujących w socrealistycznych filmach, co wynikało z powojennej biedy i chronicznego niedożywienia milionów Polaków, których reprezentatywną próbkę stanowili ludzie przed kamerą.

Aleksander Ford, Jan Rybkowski, Jerzy Bossak, Eugeniusz Cękałski, Stanisław Wohl, Ludwik Starski, Jan Fethke? Na czym opierał się ów prymat doświadczenia nad zieloną w filmowym rzemiośle młodością? Czy rzeczywiście chodziło o to, by naśladować Ermlera, Dowżenkę, Cziaurelego, Donskoja, Gierasimowa, Romma, Ptuszkę, Rajzmana? Wątpię. Moim zdaniem, nie.

O wszystkim przesądziła biegła znajomość całkiem innego języka. To ona niejako na starcie rozstrzygnęła wynik rywalizacji „starych” i „młodych” na niekorzyść tych drugich. A był nim język przedwojennego polskiego kina gatunków. Język będący jeszcze wówczas w powszechnym użyciu. Język prosty i zrozumiały dla zwykłego widza. Widać, iż doświadczeni rzemieślnicy ze stażem i praktyką władali nim bez porównania bardziej sprawnie od młodzieży. Dlatego można i należy mówić nie tylko o socrealizmie lat 1949-1955, lecz także o obecności pierwiastków estetyki socrealizmu w filmie polskim przed rokiem 1949. „Postępowe” filmy kręcono u nas na długo przedtem, zanim ich konieczność zadekretował Zjazd Filmowców w Wiśle. *Jasne łany* Cękałskiego powstały w 1947 roku, a *Skarb Buczkowskiego* w 1948 (premiera 16 lutego 1949).

Nie ulega wątpliwości, że na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w kinie polskim przedwojenne kadry wzięły górę. To spod ich ręki wyszły kolejno: *Skarb*, *Pierwszy start*, *Warszawska premiera*, *Załoga*, *Pierwsze dni*, *Młodość Chopina*, a w końcu największy szlagier polskiego socrealizmu - *Przygoda na Mariensztacie*. Bywało i tak, jak w przypadku *Sprawy do załatwienia* podpisanej wspólnie przez Rybkowskiego i Fethkego, że przy jednym filmie dwaj przedwojenni fachmani łączyli się w reżyserski duet, na dodatek angażując jeszcze do współpracy samego Adolfa Dymśkę.

Czy chodzi tylko o jednego Dymśkę? Tak sformułowane pytanie wydaje się źle postawione. Grał przecież w tych filmach nie tylko Dymśka, lecz także inni i to nie raz. Udział naszych przedwojennych aktorów w kinie powojennym i socrealistycznym (rozważany w tym miejscu po latach bynajmniej nie w kategoriach „hańby domowej”, ile raczej jako pewien szczególny styl i wyraz, jaki wnieśli oni swoją grą na ekran), stanowi osobny ciekawy temat dla badacza tego okresu. Warto w tym miejscu przypomnieć ówczesne role filmowe: Aleksandra Zelwerowicza, Niny Andrycz, Kazimierza Opalińskiego, Jana Kurnakowicza, Ludwika Sempolińskiego, Lidii Wysockiej, Jerzego Leszczyńskiego, Władysława Waltera, Hanki Bielickiej, Józefa i Tadeusza Kondratów, Tadeusza Fijewskiego, Ireny Eichlerówny,

Andrzeja Boguckiego, Jerzego Pichelskiego, Zygmunta Chmielewskiego, Stanisławy Perzanowskiej czy bożyszczę przedwojennych kinomanek, Adama Brodzisza malowniczo wyglądającego na tle tatrzańskich turni jako sierżant szef w *Czarcim Żlebie* (1950) Aldo Vergano i Tadeusza Kańskiego.

Niektórzy z wymienionych pojawili się przed kamerą tylko raz; inni - jak Hanka Bielicka, Jan Kurnakowicz czy Lidia Wysocka - zadomowili się bardziej i zagrali po kilka ról nawet głównych, ale najczęściej drugoplanowych. Wszyscy ci aktorzy okazali się jednak w pewnym sensie niezbędni dla poetyki naszych filmów powojennych, a następnie socrealistycznych - jako reprezentanci własnego emploi i zarazem „znaki” minionego czasu. Ich gra wносиła niezbędną dozę autentyzmu przeszłości. Są postaciami z innej bajki, ale o to właśnie chodzi.

Zetempowska koszula i krawat, tryskająca entuzjazmem młodość i proletariackie oblicze - to jeszcze nie cała potrzebna obsada. A gdzie burżuj? gdzie chwiejny inteligent? a wróg? I starsze pokolenie („dziś idą w pochodzie i starsi i młodzież”). Przedwojenne emploi aktorskie tworzy tutaj osobliwą symbiozę z wymogami estetyki socrealistycznego typu. Potrzebni są również starsi aktorzy. Postaci, które grają, „wpisane” w ekranową rzeczywistość tych utworów, tworzą specyficzną galerię przedwojennych typów, których wykreowanie nie byłoby możliwe bez ich udziału. W tym sensie styl aktorstwa przedwojennego korespondował z zapotrzebowaniem kina socrealistycznego.

Socrealizm filmowy w Polsce, na przekór fałszywej perspektywie przyjętej przez niektórych wcześniejszych jego badaczy, nie jest zjawiskiem jednorodnym. Poetyka immanentna filmów polskiego socrealizmu to w istocie wiązka różnych poetyk. Można tu mówić raczej o odgórnym dążeniu do monokultury niż o jej faktycznym występowaniu w praktyce twórczej. W tej ostatniej - nieustannie dają o sobie znać dwie sprzeczne tendencje: dośrodkowa (związana z postępującą ofensywą ideologiczną, z czasem słabnąca) i odśrodkowa (wyrażająca się w różnych przejawach odchodzenia od niej).

Pierwszą z tych tendencji, jak długo działa nasza nowa kinematografia, ale zwłaszcza od postanowień Zjazdu Filmowców w Wiśle, forsuje pełną parą doktryna socrealizmu, wymuszając jej respektowanie na twórcach. Druga - daje o sobie znać w postaci rozmaitych kompromisów, odstępstw i „odchyleń”, które składają się na fenomen „pol-socu”. Dlatego socrealizm filmowy po polsku można czytać jako zbiorową realizację a priori na-

rzuczonego doktrynalnego intertekstu, ale także - i to jest szczególnie ciekawe - jako wyraz różnego rodzaju „niekonsekwencji”, „błędów i wypaczeń”, a także jawnych „zdrad”.

Nie należy przez to rozumieć, iż wspomniana wyżej tendencja dośrodkowa zaznacza swój wpływ wyłącznie w sferze poetyki założonej (trafniej w tym przypadku byłoby mówić o poetyce narzuconej czy wręcz wymuszonej), podczas gdy tendencja odśrodkowa działa w polu samej twórczości. Faktem jest jednak, że to, co uchodziło za niedozwolone i szkodliwe w świetle doktrynalnych założeń realizmu socjalistycznego, pojawiała się jednak dość powszechnie w konkretnych filmach, współtworząc ich zmieniającą się poetykę.

Konflikt tych dwóch sprzecznych dążeń widać wyraźnie zarówno, gdy analizuje się poetykę poszczególnych utworów, jak i wówczas, kiedy rozpatruje się ich serie. Stąd bierze się „nieczysta” formuła polskiego filmu socrealistycznego i obecność w nim różnych aplikacji i domieszek. Uderza różnorodność inspiracji, z jaką mamy do czynienia w polskim socrealizmie. Przykładowo: dramatu neorealistycznego (*Celuloza, Pod gwiazdą frygijską, Pokolenie*), angielskiego dokumentu społecznego (szkolne etiudy Karabasza, *Kolejarskie słowo* Munka), twórczości Jorisa Ivensa (*Weśła II* Lesiewicza), kameralnego dramatu francuskiego (*Dom na pustkowiu*), radzieckiej satyry środowiskowej w stylu Ilfa i Pietrowa (*Skarb, Sprawa do załatwienia*), czeskiej komedii obyczajowej itp.⁶

Monokultura, którą w latach 1948-1955 usiłowano u nas zaprowadzić na lichych glebach doktryny socrealizmu, by dać jakiegokolwiek plony, wymagała tradycyjnych sposobów uprawy. Socrealistyczna teoria sobie, praktyka sobie. W odniesieniu do tak złożonej dziedziny twórczości, jaką jest film fabularny - „soc-metoda” w nadwiślańskim wydaniu ograniczała się w najlepszym razie do zbioru ogólnikowych haseł. Podobnie z uznanymi za „jedynie słuszne”, wspomnianymi uprzednio wzorami kinematografii

⁶ W tamtym okresie zdarzały się jednak dużo gorsze odstępstwa. Swoisty rekord nieprawomyślności w odejściu od obowiązujących reguł estetyki pobił Jan Rybkowski. Jako reżyser *Godzin nadziei* latem 1955 roku znalazł się on na antypodach socrealizmu, inscenizując w tym filmie - na dodatek przy amerykańskiej muzyce jazzowej - sekwencję zabawy utrzymaną w pełnym spontaniczności, żywiołowym stylu, który z jednej strony przypomina sceny z musicalu Kinga Vidora *Dusze czarnych*, z drugiej - studencki ubaw w łódzkiej Szkole Filmowej.

stalinowskiej, które w tutejszych warunkach istniały bardziej jako odległy układ odniesienia niż przydatny instruktaż dla twórcy.

Moment odgórnie ustanowionego, administracyjnego wprowadzenia socrealizmu w filmie polskim przez czynniki partyjne niczego nie rozwiązywał. Nazajutrz po jego zadekretowaniu trzeba było sięgnąć do sprawdzonych sposobów i chwytów. O ile dokumentalny film propagandowy w swojej wersji socrealistycznej nie był niczym specjalnie trudnym, a właściwemu prymitywną formułę ludzie z czołówki wojskowej Forda opanowali już w roku 1943, w trakcie realizacji poprzedzających PKF kronik aktualności z serii *Walcząca Polska*, o tyle nieporównanie większych umiejętności wymagał film fabularny.

Istniały wreszcie niechciane dokonania najnowsze. Trudne i pełne niepewności lata 1946-1948, mimo wszystko, przyniosły polskiemu kinu szereg oryginalnych projektów, które nieźle świadczą o aspiracjach naszej sztuki filmowej tamtego okresu. Dotyczy to w pierwszej kolejności *Zakazanych piosenek* (1947) Leonarda Buczkowskiego i *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej (1948). Również zrehabilitowany po latach *Robinson warszawski* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego, gdyby został nakręcony według scenariusza Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza, byłby zapewne wydarzeniem filmowym wielkiego formatu - ewenementem w skali europejskiej. To, co po nim ostatecznie pozostało, czyli socrealistyczne *Miasto nieujarzmione* (1950) jasno pokazywało, jak bardzo może zaszkodzić ambitnemu dziełu końska dawka lekarstw i rozmaitych zabiegów zastosowanych w trakcie forsownej ideologicznej kuracji.

Wyprzedzający socrealistyczną ofensywę, najbardziej udany polski obraz lat tużpowojennych - *Skarb* Leonarda Buczkowskiego (1948) powstał w pewnym sensie za wcześnie. Liczyło się tylko kino jutra, którego jeszcze nie ma. Triumf bezwzględnej ortodoksji sprawił, że przeszłość (z dniem wczorajszym włącznie) została całkowicie potępiona. Dla grupy dogmatyków w rodzaju: Włodzimierza Sokorskiego (ówczesnego wiceministra kultury i sztuki), Jerzego Albrechta (kierownika Wydziału Propagandy, Oświaty i Kultury KC PZPR), Stanisława Albrechta (dyrektora generalnego PP „Film Polski”), Reginy Dreyer i Jerzego Toeplitza sposobiących się pod koniec 1949 roku do odprawiania nowej liturgii na zjazdowym ołtarzu socu w Wiśle *Skarb* zjawiał się nie w porę - niczym Piłat w *Credo*.

Również poprawioną ideologicznie wersję kameralnego *Domu na pustkowiu*, którym zadebiutował jako samodzielny reżyser Jan Rybkowski (1949),

zjechało i przykładowo potępiono w trakcie Zjazdu w Wiśle. Ambitnie pomysłany film, wcześniej życzliwie przyjęty na festiwalu w Wenecji, został zaatakowany z trybuny zjazdowej i na łamach prasy za to, co było w nim najlepsze. Posypały się ostre zarzuty „schlebiania drobnomieszczańskim gustom” i „kosmopolityzmu” (sic!). Kolejne przeróbki gotowego już filmu wypaczyły ostatecznie jego koncepcję. Nic dziwnego, że w następnych latach kino socrealistyczne w rodzimym wydaniu stał się wypadkową tego, co zamówione, i tego, co faktycznie zrealizowane, czyli cierpkim owocem wszechobecnego kompromisu.

Odpowiedź w interesującej nas kwestii podyktowało życie. Odgórnie zaplanowana przez najwyższe czynniki partyjne i odpowiedzialnych za kierunek rozwoju kultury i kinematografii aparatczyków ekranowa „inżynieria dusz” wymagała od naszych filmowców nie tylko „szczerego zaangażowania” i ideowego zapału, ale również szeregu praktycznych umiejętności. Cóż z tego, że irrealny świat Polskiej Kroniki Filmowej okresu stalinowskiego pozostaje równie nieprawdziwy jak ten z przedwojennych kronik aktualności Polskiej Agencji Telegraficznej, z którego szydził w 1938 roku satyryk Światopełk Karpiński:

*Każdy z nas w kinie
Bliski jest mdłości
Na tygodnikach
Aktualności.
Tyle na świecie
Rzeczy ciekawych
A u nas zawsze
Te same sprawy:
Mowy, cylindry,
Przecięcie wstęgi,
Kamień węgielny,
Rozrost potęgi. (...)*

Przedwojenne propagandowe krótkie metraże i kroniki PAT-a, z całym ich nieporadnym i schematycznym widzeniem świata, wydają się dzisiaj przysłowiową kaszką manną w porównaniu z jawnie fałszującą rozmaite realia i fakty propagandą uprawianą po wojnie przez PKF. W tamtych warunkach i okolicznościach, w dobie informacyjnego monopolu i powszechnego kłamstwa nikt jednak nie wymagał od realizatorów, aby obrazy na ekranie odpowiadały stuprocentowo rzeczywistości. To raczej ona powin-

na się nagiąć i ustąpić pod przemożną presją filmowej wyobraźni, na którą stawiał socrealizm⁷.

Podobnie z fikcją fabularną, której powołanie do życia uzasadniał postulat budowy „nowego wspaniałego świata”. Jego zbudowanie wymagało od propagandystów z kamerą odejścia od negowanego przez władzę realnie istniejącego stanu rzeczy. Pod naporem zmasowanej propagandy przeszłość i czas teraźniejszy utraciły własne znaczenie, stając się funkcją przyszłości. Masy pragnęły nowego, upatrując w nim szansy na lepsze życie, i ustrój objął nad tym zbiorowym marzeniem monopolistyczny patronat. W powojennej ruinie, prowizorce, powszechnej biedzie i niedostatku nowe stało się fetyszem. W sensie propagandowym kino doskonale się do tego celu nadawało. Stworzenie takiej sugestywnej wizji należało jednak koniecznie powierzyć fachowcom.

Nie jest dziełem przypadku, że w czołówkach polskich filmów socrealistycznych kręconych przez filmową młodzież obok debutantów figurują nazwiska tylu rozmaitych opiekunów i konsultantów artystycznych. Powstał swoisty układ. Władze powojennej kinematografii, chcąc nie chcąc, musiały tolerować przedwojenną „branżę”. Zdawały sobie bowiem sprawę z tego, że w dotarciu do wyobraźni mas nie wystarczy sam ideowy entuzjazm. Niczym przedwojenny autobus kursujący ze Śródmieścia na Pragę, potrzebny jest na tej trasie niezawodny tradycyjny wehikuł w postaci uprzednio sprawdzonych wzorów, które publiczność polubi i zaakceptuje.

I tak kuchennymi drzwiami do księgi kucharskiej polskiego socrealizmu filmowego jeszcze przed Zjazdem w Wiśle zaczęły przenikać przedwojenne receptury i przepisy na komedię, satyrę obyczajową, film kostiumowy, film przygodowy dla młodzieży, film propagandowy, film o tematyce wiejskiej, film operowy, oleodruk patriotyczny, a nawet produkcyjniak. Słowem, kino dla mas. To one - podporządkowane ogólnej doktrynie - złożyły się na milcząco akceptowaną przez decydentów „metodę twórczą”.

⁷ Cienia wątpliwości w tej kwestii nie pozostawia następująca programowa wypowiedź szefa Polskiej Kroniki Filmowej Jerzego Bossaka, który w 1946 roku stwierdził: „Operator kroniki staje się nie tylko mechanicznym kronikarzem, lecz współtwórcą tej nowej, lepszej rzeczywistości. Propaganda przekształca się w wychowanie społeczne, krzewi optymizm, bez którego nie można żyć i zmieniać rzeczy złych na dobre, a dobrych na lepsze.” Cyt. za Z. P i t e r ą, *Sprawozdanie z I Zjazdu Pracowników PKF, 'Biuletyn Informacyjny "Filmu Polskiego"' 1946 nr 14.*

Jej milcząco przyjmowaną główną wytyczną stanowiła akceptacja ze strony masowego widza, czyli uzyskanie stopnia możliwie największej komunikatywności ekranowych przekazów. W zetknięciu z socrealistycznym szablonem dało to wprawdzie nie wielką sztukę, ale na pewno nową - trzeba przyznać, że wysoce osobliwą w swym charakterze - jakość.

Nie przypadkiem część spośród tych filmów jest do dzisiaj pokazywana w telewizji. Prawda, że ogląda się je bardziej jako curiosum z „minionego okresu” i ciekawostkę historyczną, ale nawet jeśli tak jest, nie trafiły one całkiem do lamusa historii. Tych sześć trudnych lat w naszej kulturze to nie pustka czy absolutna próżnia, lecz fragment naszej przeszłości - historyczny fakt i realne doświadczenie zarówno twórców, jak i milionów odbiorców. Socrealizm filmowy w Polsce jako obiekt badawczy postrzegano na ogół dość sztywno i statycznie, widząc w nim pewną liczbę utworów o jednoimiennym, całkowicie jednolitym charakterze. W badaniach nad nim warto jednak zaproponować inną niż dotychczasowa perspektywę i przyjąć odmienny sposób widzenia eksponujący przede wszystkim to, co w nim procesualne, zmienne, ewoluujące.

Właśnie jako wieloaspektowo rozpatrywany element procesu historycznofilmowego socrealizm w polskim filmie wydaje się po latach najciekawszy i wart głębszej uwagi - także jako wyraz sztuki zastępczej i namiastkowej, daremnie usiłującej przełamać własne ograniczenia. Dzieje polskiego kina w okresie 1948-1955 to nie martwy katalog pewnej liczby tytułów filmowych, lecz dynamiczna synchronia, w ramach której podskórnie toczy się pewien zasadniczy spór i dokonuje intrygujący proces przemian. Na nowo w związku z tym należy odczytać między innymi udział dawnej i nowszej rodzimej tradycji.

Współczesny badacz polskiego socrealizmu filmowego, odkrywając znaczący w nim udział naszej kinematografii przedwojennej, powinien mieć świadomość istnienia szerszego niż samo kino paradoksu udziału potępianej przeszłości w dziełach nowej sztuki reprezentujących także inne odmiany twórczości. Nie tylko w dziedzinie filmu. Dzieła te tworzyli wybitni nieraz artyści. Spośród wielu możliwych przykładów: w teatrze - Leon Schiller, w malarstwie - Eugeniusz Eibisch, Zbigniew Pronaszko, Alfred Lenica czy sędziwy już wtedy Wojciech Weiss, w rzeźbie - Budowniczy Polski Ludowej Ksawery Dunikowski, w grafice - Bronisław Wojciech Linke, Tadeusz Kulisiewicz, Tadeusz Gronowski oraz liderzy polskiej szkoły plakatu Tadeusz Trepkowski i Henryk Tomaszewski.

Przyglądając się po latach jednemu ze sztandarowych pomników rodzimego socrealizmu, jakim jest Nowa Huta, warto pamiętać, że była ona co prawda miastem narysowanym na deskach kreślarskich „minionego okresu”. Jednak to, co w niej samoswoje (odróżniające ją na przykład od MDM-u i Pałacu Kultury i Nauki), nie powstało w moskiewskiej pracowni Lwa W. Rudniewa, lecz zostało oparte - rzecz warta przypomnienia - na oryginalnym polskim przedwojennym założeniu urbanistycznym autorstwa architekta Adamskiego. Podobnie złożony klucz do własnej estetyki zawiera w sobie również polskie kino okresu stalinizmu.

Pryncypialni krytycy w rodzaju Ireny Merz, Jerzego Toeplitza czy Jerzego Piórkowskiego gromili te filmy jako karykaturę bliżej nieokreślonej „soc-metody”, która w tutejszych warunkach na dobrą sprawę nigdy nie wyszła poza ramy postulatu⁸. Wedle mniemania swoich akuszerów i surowych wychowawców, kino socrealizmu miało być czymś młodym, prężnym i nowoczesnym. Tak więc, wszelkie nawiązania do tradycji sztuki filmowej w zakresie stylu, gatunku, ikonografii itp., jeśli nie miały ideowego impriatur (mieszczącego się w pojęciu tzw. „postępowej tradycji”), w najlepszym razie przemilczano⁹. Stąd bierze się po trosze nieostry i, stosownie do wymogów chwili, naprędce zmitologizowany przez ówczesną krytykę obraz tworzącego się polskiego kina socrealistycznego jako fenomenu bez przeszłości - zbiorowego dzieła, jakiego dotąd nie było w polskim filmie.

⁸ Naszpikowana „nowomową”, doktrynalna wykładnia realizmu socjalistycznego w filmie polskim miała charakter tyleż ogólnikowy, co eklektyczny. Lektura pełnych zakalcowatych sformułowań referatów wygłoszonych podczas Zjazdu Filmowców w Wiśle przez Jerzego Albrechta, Włodzimierza Sokorskiego, Stanisława Albrechta, Reginę Dreyer i Jerzego Toeplitza nie należy do łatwych. Materiały Zjazdu znajdują się w zbiorach Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie. Zob. również podsumowujący artykuł pióra W. S o k o r s k i e g o, *Przeciw formalizmowi i naturalizmowi w filmie (na marginesie Zjazdu Filmowego w Wiśle)*, „Kuźnica” 1949 nr 49.

⁹ Przypomina się w tym miejscu popularny kalambur z czasów socrealizmu „Nie uczta Baltazara, sami się uczta”. Wyjątek na tle powszechnie panującej amnezji stanowi głos wołającego na puszcy Jerzego Płażewskiego, który już w latach 1950-1951 wskazywał na konieczność nawiązania do tradycji filmowej i postulował kształcenie filmowców na sprawdzonych wzorcach klasyki światowego kina. Zob. J. P ł a ż e w s k i, *Opiekujemy się scenarzystą*, „Nowa Kultura” 1950 nr 40; i d., *O startowaniu od zera*, „Nowa Kultura” 1951 nr 1; i d., *By film wzruszał*, „Film” 1951 nr 11. Plonem rozważań teoretycznych autora nad metodą twórczą w filmie stała się głośna w swoim czasie książka pt. *Szkice filmowe*, Warszawa 1952.

Taka też była z reguły ocena tej produkcji: słabe realizacje nie mogące sprostać wielkiej idei.

Rzec można - wizerunek w krzywym lustrze, obraz zdeformowany doktrynalnym uprzedzeniem. Uprzedzeniem zaznaczającym się od samego początku, od pamiętnych egzorcyzmów, jakie zostały odprawione w listopadzie 1949 nad paroma filmami w Wiśle, pod hasłem „bądźmy czujni” narzuconym przez sprawujące nadzór nad twórczością filmową superego socrealizmu. Z dzisiejszej perspektywy widać jednak wyraźnie co innego: historyczną ciągłość poetyki, z jakiej kino to wyrasta i pełnymi garściami czerpie. Stąd bierze się owa dwuznaczność w stosunku do tego, co było, będąca mieszaniną jednoczesnego głośnego potępienia i cichej aprobaty.

I tak już miało w tamtych czasach pozostać. Z jednej strony pośmiewisko i obiekt drwin, z drugiej - coś, co można wykorzystać jako *modus operandi* sztuki nowych czasów, której zadaniem jest służyć władzy i podbijać wyobraźnię mas. Przeszłość naszej kinematografii przedwojennej *en bloc* stała się dla ideologów socrealizmu tradycją zaprzeczoną. W znakomitej swojej większości - mowa w tym miejscu zarówno o „skażonych formalizmem” awangardowych eksperymentach Kurka czy Themersonów, jak i o adresowanym do masowego widza kinie popularnym - podlegała ona od Zjazdu Filmowców w Wiśle ideologicznemu ostracyzmowi, co bynajmniej nie znaczy, że w praktyce poszła w zapomnienie. Bo też i nie poszła, wręcz przeciwnie. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza przedwojennego kina gatunków.

Motywika kina socrealistycznego to temat zasługujący na osobne studium. Weźmy paradoksalny w swej wymowie motyw ukrywania czegoś. Ukryć, co skądinąd jawnie istniejące. Tolerować to, co oficjalnie potępiane. Charakterystyczny dla socrealizmu stan permanentnego zagrożenia krajów „obozu postępu”, psychoza zimnej wojny, poczucie strachu, kontrola wszelkich poczynań jednostki i purytanizm obyczaju - negatywnie wpływają na zdrowie psychiczne obywateli. Potrzeba osobistej wolności i brak prywatności sprawiają, że ludzie co rusz próbują coś ukryć przed wścibstwem innych: sąsiadów, współobywateli, milicji, organów bezpieczeństwa.

Zabawne, ale też na swój sposób znaczące, że w filmach socrealistycznych tylekroć daje o sobie znać i uparcie powraca motyw przemycania czegoś. Zarówno w prasie, jak i na ekranie narasta wokół szmuglu przemycnicza frazeologia. Motyw przemytu, niezwykle popularny, chętnie eksploatują krytycy. Bardzo często sięgają do niego również sami twórcy.

Szmagiel (w sensie dosłownym i metaforycznym) jest jednocześnie naganany i praktykowany. Także w odniesieniu do sztuki. Milczące przyzwolenie społeczne na ten proceder najwyraźniej musiało niepokoić władze. Przemysłownictwo ideologiczne w krytyce ostro zaatakował z pozycji dogmatycznych Jerzy Putrament, wkrótce dołączyła do niego niezawodna Irena Merz.

Nie jest dziełem przypadku, że realizatorzy filmów okresu socrealizmu, od scenariusza poczynając, z niemal maniackim uporem każą swoim bohaterom coś ukrywać przed innymi albo jawnie uprawiać przemyt. Przemyt nie tylko jest czymś nielegalnym, ale i groźnym, godzi bowiem w podstawy nowego ustroju. Należy go więc wszelkimi siłami zwalczać i zachować nieustanną czujność. Ogólnie panująca aura nieufności i podejrzania przeradza się w tamtym okresie w istną przemytniczą obsesję. Na ekranie przemyt to motyw jak wiele innych, gdy jednak potraktować go jako zachowanie znaczące, robi się z tego nieomal freudowska czynność omyłkowa, w której ukrytych znaczeniach kryje się głębsza prawda o „soc-metodzie” w jej odmianie nadwiślańskiej.

Podobnie ma się rzecz z „przemycaniem” odrzucanych skądinąd jako „obce” filmowych tradycji. Obserwujemy tutaj osobliwy paradoks w postaci swoistej (nawiasem mówiąc nie jedynej zresztą) „Hass-Liebe” polskiego socrealizmu. Zgodnie z odgórnie ustanowioną w Wiśle doktryną i obowiązującą odtąd wykładnią historyczną, na kartach *Historii sztuki filmowej*, podsumowując w IV tomie dorobek rodzimej kinematografii przed wojną, Jerzy Toeplitz potępiał po latach „okres chałupnictwa i rzemieślniczej chałtury” i „lunaparkową ludowość”¹⁰. Nie mogło być inaczej, skoro za postę-

¹⁰ J. T o e p l i t z, *Film polski: koniec epoki*, w: id., *Historia sztuki filmowej*, T. IV: 1934-1939, Warszawa 1969, s. 374-421. Nie chodzi tu jedynie o zaprezentowaną przez tego autora stroniczą i powierzchowną prezentację dokonań okresu międzywojnia w filmie polskim. Równie płytką i schematyczną jak tamta, „zatrzymaną w czasie” ocenę socrealizmu w filmie polskim do roku 1953 przedstawił on w wydanym dwadzieścia lat później (1990!) VI tomie *Historii sztuki filmowej*. Zob. J. T o e p l i t z, *Film polski na światowej arenie*, w: id., *Historia sztuki filmowej*, T. VI: 1946-1953, Warszawa 1990, s. 319-342. Odmienną od powyższej perspektywę badawczą otworzyły dopiero wnikliwe, źródłowe ustalenia młodszej generacji badaczy polskiego kina, nawiązujące do analogicznych badań nad literaturą i sztuką tamtego okresu. Warto w tym miejscu dodać, iż ostatnie lata przyniosły swoistą rewizję nadzwyczajną dotychczasowego spojrzenia na socrealizm w Polsce. Na szczególną uwagę zasługują tu studia: Edwarda Balcerzana, Stanisława Barańczaka, Michała Głowińskiego, Zdzisława Łapińskiego-

pową wartość polskiego kina kontynuowaną w nowych czasach Toeplitz uznał wyłącznie idee Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego Start i Spółdzielni Autorów Filmowych S.A.F.

W codziennej praktyce naszego filmu fabularnego lat 1948-1955 przedwojenna tradycja miała się jednak całkiem nieźle. Nie należy sądzić, że była to jakaś zmyślna kontrabanda. Nic podobnego. Przy całej swojej śmiertelnej powadze socrealistyczna doktryna paradoksalnie sprzyjała lekkiej popularnej muzyce, potrzebując jej sztuczek i sposobów dla przyciągnięcia do kin szerokiej widowni. Rzecz w tym, że specyficzna, rodzimego chowu estetyka socrealizmu, która daje o sobie znać w filmie polskim - od *Skarbu* aż po *Przygodę na Mariensztacie*, *Piątkę z ulicy Barskiej*, *Trzy starty i Irenę do domu* - czerpała i to pełnymi garściami z tego wszystkiego, co skądinąd pod przemożną presją ideologii demonstracyjnie potępiała.

Potępienie kina przedwojennego jako „burżuazyjnego przeżytku” w imię „nowej sztuki” miało wkrótce odsłonić swój paradoksalny charakter. Minęło kilka lat i oto jak na ironię socrealizm sam stał się dla twórców polskiej szkoły filmowej potępionym wzorcem – „obcą” tradycją, którą należy generalnie zanegować. Nie zniknął jednak i nie rozplynął się zupełnie. Mając na uwadze styl odbioru, który kino socrealistyczne próbowało narzucić, można by mówić w kontekście dzieł szkoły polskiej o czymś w rodzaju „kontrafaktury” - stale obecnego w nich podtekstu i negatywnego układu odniesienia. Taki jest nie tylko *Człowiek na torze* czy *Zezowate szczęście*, ale również *Zimowy zmierzch* i *Ostatni dzień lata*. Znajomość tego podtekstu pozwala o wiele lepiej zrozumieć i odczytać nakręcone w czasach Października i po roku 1956 filmy: Wajdy, Munka, Lenartowicza, Hasa, Kutza, Konwickiego, Lenicy, Borowczyka i innych.

Owszem, w nowych warunkach ustrojowych socrealizm zdominował naszą kinematografię, ale w istocie zagościł w niej na długo przedtem - jeszcze w latach trzydziestych, przynajmniej całą dekadę przed rozpoczęciem Zjazdu Filmowców w Wiśle, który tę doktrynę *expressis verbis* zadekretował. Przychodzą na myśl tytuły rozmaitych nakręconych przed wojną polskich filmów, nie tylko tych inspirowanych ideami kina zaangażowane-

go, Zbigniewa Jarosińskiego, Andrzeja Garlickiego, Teresy Wilkoń, Wojciecha Tomasika, Bogusława Bakuly, Marka Halberdy, Aliny Madej oraz przywołana uprzednio rozprawa doktorska Piotra Zwierzchowskiego obroniona w 1998 roku na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu.

go spod znaku ugrupowania Start, ale również szeregu innych, takich jak: *Dzień wielkiej przygody* (1935) Józefa Lejtesa, *Płomienne serca* (1936) Romualda Gantkowskiego czy średniometrażowy dokument *C.O.P. Stalowa Wola* (1938) w reżyserii Jerzego Gabryelskiego.

Mamy więc do czynienia z osobliwą prefiguracją socrealistycznego modelu kina - swoistym *déjà vu* dającym o sobie znać w dziełach nakręconych w mniej lub bardziej odległej przeszłości. Estetyka, o której mowa, zadomowiła się na długo przed rokiem 1949 zarówno w filmie fabularnym, jak i dokumentalnym w postaci szerokiego repertuaru stereotypów, schematów fabularnych, pełnych optymizmu państwowotwórczych klisz, złożonego z prostych przeciwstawięń czarno-białego obrazu świata i łatwych ekranowych recept na życie. Filmowy socrealizm zaczął się u nas znacznie wcześniej, niż na Zjeździe Filmowym w Wiśle. Nie jako powszechnie obowiązująca doktryna oczywiście, ale jako pewien modus myślenia o kinie, tendencja, styl użytkowy, praktyczna umiejętność, powszechnie stosowana matryca i sposób adresowania przekazu do widza.

Po roku 1945, a zwłaszcza od jesieni 1949, kiedy to urzędowo proklamowany socrealizm zaczął być powszechnie obowiązującym credo filmowców, nastąpiły nowe czasy. Oficjalnie, na papierze, polskie kino przedwojenne (z wyjątkiem postępowych tradycji reprezentowanych najpierw przez grupę Start, a po roku 1935 przez Spółdzielnię Autorów Filmowych), niegdyś określane pejoratywnie mianem „branży”, było okresem minionym i zamkniętą kartą przeszłości. „Nieoficjalnie”, to znaczy przede wszystkim w praktyce realizacyjnej i w codziennych zmaganiach z oporną materią, „branża” (a raczej, by wyrazić się bardziej adekwatnie, to, co z niej pozostało) trwała jednak nadal, współtworząc na nowych zasadach powojenną kinematografię.

Młoda gwardia filmowców potrzebowała starej gwardii fachowców. Potencjał twórczy tej ostatniej sprawił, że przedwojenny polski przemysł filmowy dostarczył znacjonalizowanej kinematografii dziesiątków sprawnych realizatorów (scenarzystów, reżyserów, operatorów, scenografów, aktorów, kompozytorów, tekściarzy, kierowników produkcji, montażystów itd.). I oczywiście języka - rozumianego jako sposób komunikowania się i nawiązania porozumienia z widzem. A wraz z nim - pewnej sprawdzonej koncepcji estetycznej, która na skalę tamtych możliwości stała się ekranowym „socrealizmem z ludzką twarzą”.

Jasne, że rodzimy film socrealistyczny w jego nadwiślańskim wydaniu był efektem kompromisu. Z jednej strony proklamowany w Wiśle totalitarny model kultury, z drugiej - Grigorij Wasiliewicz Aleksandrow (*Świat się śmieje*, czyli *Wiesiołyje riebiata*, *Cyrk*, *Wołga*, *Wołga*) jako gość honorowy Zjazdu Filmowców i ojciec chrzestny polskiego socrealizmu. Nie ma co, groteskowe zestawienie, na dodatek z dużą porcją czarnego humoru - jak w znanym powiedzeniu o najweselszym baraku w obozie. Ale w zetknięciu z publicznością taka właśnie kompromisowa koncepcja kina popularnego, z wszystkimi jego słabościami i niekonsekwencjami, sprawdziła się nieporównanie lepiej niż sztuczne implanty w rodzaju straszących z ekranu i wyganiających ludzi z kina *Dwóch brygad* nakręconych (1950) przez studentów łódzkiej Szkoły Filmowej pod „kierownictwem artystycznym” Eugeniusza Cękalskiego.

Film traktowany jako wehikuł określonej tezy, ideologii, doktryny, mimo wszystko, nie przestaje być utworem filmowym adresowanym do milionów widzów. Rezonerstwo na tak zwane wielkie tematy nie tylko w przypadku socrealizmu podporządkowuje film doraźnym zadaniom ideologicznym, czyniąc go wtórnym i zależnym. Teza o służebności sztuki urzeczywistniona w praktyce zamienia tę ostatnią w zjawisko wtórne wobec ideologii. Depersonalizuje też samego twórcę jako osobę ludzką i przeistacza go - podobnie jak masowego adresata tego rodzaju przekazów - w „nowego człowieka”. Poetyka założona socrealizmu nie stanowiła w gruncie rzeczy kanonu zasad czy prawideł twórczości, lecz eklektyczny zbiór komunałów. Ich ogólnikowy charakter sprawiał, że socrealizm jako „teoria” był tworem immunizowanym na wszelką krytykę.

Próba administracyjnego zaprowadzenia przez najwyższe władze odgórnie kontrolowanych porządków monokultury w filmie polskim lat 1948-1955 nie przyniosła spodziewanych rezultatów. Nie przyniosła ich nie tylko dlatego, że polskie kino socrealistyczne monokulturą ostatecznie się nie stało, od samego początku - w miarę możliwości i na różne sposoby - czerpiąc dla siebie inspirację i niezbędną energię spoza socrealizmu. Powody niepowodzenia miały charakter, by tak rzec, systemowy. Im mocniej forsowano - jako postępową i „jedynie słuszną” - ideę socrealizmu opartą na monolitycznej wizji kultury i sztuki, tym silniej - jak pokazują przywołane wyżej przykłady - w praktyce twórczej narastało dążenie, aby nacisk ten odeprzeć.

Nie chodzi tu jedynie o samą przeszłość filmowego socrealizmu, obecną w jego rozmaitych nawiązaniach do tradycji, lecz w o wiele większym stopniu o przyszłość naszej sztuki filmowej. Proces chorobowy wywołany przez socrealizm spowodował reakcję obronną. O przejawach obecności antygenów w organizmie polskiego kina można mówić nie dopiero w dobie „odwilży”, ale praktycznie od samego początku (od chwili słynnego sprzeciwu Antoniego Bohdziewicza). Nie tylko w przypadku części twórców, także w miewającej od czasu do czasu własne zdanie krytyce filmowej tamtego okresu, która wcale nie mówiła jednym głosem¹¹.

Paradoksalnie, socrealistyczny epizod - z wszystkimi jego „wypaczeniami” i negatywnymi skutkami - najpierw pobudził, a następnie umocnił pozytywne przemiany w naszej sztuce filmowej i w rezultacie odegrał znaczącą rolę w jej rozwoju. Narastający sprzeciw wobec socrealizmu stanowił ważne zbiorowe doświadczenie, z którego wzięła swój początek polska szkoła filmowa. Od przełomowego *Pokolenia Wajdy* (premiera styczeń 1955) tama socrealizmu w kinie polskim kruszy się i pęka u podstaw. Minie rok, dwa i na naszych ekranach pojawią się wybitne dzieła niosące powiew autentycznej wolności w sztuce.

The Paradoxes of Socialist-Realist Poetics in Polish Cinema

In the new political conditions of the Stalinist era, the socialist-realist doctrine that was laid down during the Filmmakers' Congress at Wisła in November 1949, completely dominated the development

¹¹ To kolejny intrygujący paradoks okresu stalinizmu w filmie polskim. Ponowna lektura tekstów krytycznych publikowanych w czasopismach kulturalnych i prasie filmowej z lat 1950-1955 pozwala odkryć wiele przykładów niejednorodności i rozmaitych kontrowersji występujących zarówno w opiniach na temat poszczególnych filmów czy książek o filmie, jak i w kwestiach o charakterze bardziej generalnym. Nie wszyscy krytycy piszący w tamtym okresie podzielali ortodoksyjne poglądy głównego rzecznika socrealizmu w polskim filmie, recenzentki „Trybuny Ludu” (1949-1956) Ireny Merz. Za czasów panowania socrealizmu w naszej kinematografii ukazała się drukiem niejedna herezja. Zob. ówczesne wypowiedzi: Bolesława Michałka, Krzysztofa Teodora Toeplitza, Jana Józefa Szczepańskiego, Zygmunta Kałużyńskiego, Stanisława Grzeleckiego, Aleksandra Jackiewicza, Stefana Morawskiego, Antoniego Bohdziewicza i Jerzego Kajetana Zawistowskiego.

of cinematography in Poland. This model, imposed from above, nonetheless managed to generate a native Polish version. How did this come about? A historian of Polish cinema cannot fail to point out that, in practice, such a model had existed previously in Poland, in the inter-war period. Polish film both before, and after, the war, contained in terms of its style, composition, and genre, many elements and features that served filmmakers after 1949 in creating a Polish variant of cinematic socialist realism. The only problem was that of adjusting and 'adapting' those same filmmakers to the demands of socialist realism in its Stalinist version. The plan to make films addressed to the masses engaged in building the new political system required attractive end products. The demands of the doctrine were one thing, its result something else. The concept of two poetics defines the article's basic thesis. The first of these, termed 'decreed poetics', comprises the general requirements and directives that provided a kind of general outline of the socialist-realist aesthetic in film. Its beginnings are to be found in the doctrine of Stalinist socialist realism announced by Andrei Zhdanov in 1934. The second, which here bears the name of 'implemented poetics' (otherwise known as 'realised poetics'), appears in specific works of cinema. Besides possessing features of a doctrinal intertext, it also contains various 'alien' elements. These include all sorts of additions and admixtures deriving from aesthetics other than socialist-realist doctrine. Each of these additions was intended in its own way to serve the realisation of the general idea of socialist-realist film. Polish cinema of the 1930s and immediate post-war period was lambasted on ideological grounds. In practice, however, the techniques, methods and styles of reception it had developed – after necessary adjustments – were now enlisted by socialist realism. In the post-war period, the native film aesthetic developed and applied in the cause of Stalinism drew liberally on material which official doctrine and the obligatory interpretation of socialist realism otherwise conspicuously condemned. Barely seven years had elapsed since that eventful Congress in Wisła when the creators of the Polish Film School rejected socialist realism as an aesthetic doctrine. Contrary to their intentions it remained present in their major works from *Man on the Track*, *The Noose*, *Sewer*, *Eroica* to *Ashes and Diamonds*, *Farewells*, *All Souls* and *Cross-Eyed Happiness*.