

and Zanussi. Similarly, the coverage of the history of Polish cinema is heavily weighted towards the last three decades, though there is some useful work also on its first one (particularly on the 'Polish Superwoman' and on Wanda Jakubowska). If the 'sixties are the big losers, disappearing almost completely, even the Polish School is treated very selectively: 'Women in the Polish School' features films by Wajda, two by Munk, (*Eroica* and *Pasażerka*), one by Has (*Jak być kochaną*), part of one by Kutz (the third section of *Krzyż Walecznych*), and a brief paragraph on Różewicz. No Konwicki, no Kawalerowicz, and only token coverage of Has, Kutz and Różewicz. *Women in Polish Cinema* is brave, lively, informative, penetrating – but also partial and deliberately polemical. It should be a good starting point for debate.

## Ewa Mazierska

### *Pęknięty monolit* i pęknięty monolit

Piotr Zwierzchowski, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego: Bydgoszcz 2005, ss. 272.

W ciągu mniej niż dziesięciu lat Piotr Zwierzchowski stał się w polskim filmoznawstwie głównym badaczem kina realizmu socjalistycznego. Czyni to jako autor prac monograficznych, redaktor zbiorów esejów oraz pomysłodawca i redaktor naczelny „Bloku”. Fundamentem wszystkich tych przedsięwzięć wydaje się przekonanie, że realizm socrealistyczny jest różnorodny i żywy. To pierwsze oznacza, między innymi, że choć jego wytwory mają z sobą w warstwie tematycznej, estetycznej i ideowej wiele wspólnego, to wiele też je dzieli. W szczególności, między słabymi filmami odnaleźć można perły, pośród filmów, niewolniczo podążających za formułą przywiezioną ze Wschodu, znaleźć można i takie, które urzekają polskością czy czerpią z wielu różnych źródeł. Witalność realizmu socjalistycznego zaś przejawia się w tym, że nie umarł on wraz ze śmiercią Stalina czy Bieruta, lecz odradzał się w każdej kolejnej dekadzie, i to często w filmach, które od socrealizmu uciec pragnęły jak najdalej. Do tego zjawiska należy więc stale powracać, zarówno ze względu na dzieła minione, które wymagają spojrzenia przez nowy pryzmat, jak i nowe, które przy dokładniejszym badaniu potrafią ujawnić socrealistyczne oblicze.

*Pęknięty monolit* wyrasta z powyższych założeń, o czym autor informuje we wstępie, pisząc: „Trzeba [...], przełamując stereotypy uformowane jeszcze w latach 50., dostrzec w polskim kinie socrealistycznym jednocześnie jego monolityczność i różnorodność”. Rodzi się pytanie, jak autor z tą różnorodnością i monolitycznością sobie radzi? Odpowiedzi na to pytanie w znacznym stopniu udziela struktura książki. Pierwsza część,

zatytułowana *Doktryna i twórcza indywidualność*, skupia się na relacji między autorem filmu (reżyserem), rozumianym jako ktoś, kto ponosi za niego osobistą odpowiedzialność, a receptą, do której musi się dostosować, by film został wyprodukowany i rozpowszechniony. Do swej analizy Zwierzchowski słusznie wybiera reżysera, którego socrealistyczne dzieła to zarazem największe osiągnięcia tego paradygmatu w Polsce – Jerzego Kawalerowicza (któremu poświęcił już sporo uwagi w jednej ze swych wcześniejszych prac, *Zapomnianych bohaterach*). Dwa filmy tego twórcy, *Celulozę* (1953) i *Pod gwiazdą frygijską* (1954), poddaje następnie dokładnej analizie, którą konkluduje niejako rozmowa z Kawalerowiczem. Do analizy Zwierzchowski używa kilku, nakładających się na siebie i uzupełniających metod, takich jak badanie związku filmu z jego literackim pierwowzorem, feminizm, porównanie polskiego produktu z osiągnięciami innych kinematografii, przede wszystkim radzieckich i włoskich, analiza środków estetycznych (montaż, praca kamery, sposób korzystania z aktorów) i oczywiście – zgłębianie ideologicznego bagażu filmów. Taki eklektyzm badawczy jest uprawniony, jeśli celem dyskusji jest oświetlenie filmów socrealistycznych z wielu stron, a także znalezienie odpowiedzi na pytanie, dlaczego jedne filmy socrealistyczne były udane i nawet po wielu latach potrafią wzbudzić zachwyty, a inne od początku były kiepskie i takie pozostały.

Z dociekań Zwierzchowskiego nad fenomenem Kawalerowicza wynikają dwa wnioski. Po pierwsze, jak zresztą sugeruje on we wstępie, „Ocalały te filmy, w których doktrynalny przekaz i polityczne zobowiązania nie przestroniły samej filmowości, a ich twórcy potrafili odcisnąć ślad swojej indywidualności”. Mówiąc prostszym językiem, dobre filmy socrealistyczne to te filmy, które są dobre. Oczywiście, „dobry film”, „sama filmowość”, „warsztat”, „profesjonalizm”, „twórcza indywidualność” – terminy, które często pojawiają się w książce Zwierzchowskiego, nie mają jednoznacznych definicji. Wręcz przeciwnie, przynajmniej od czasu nowych fal europejskich, są źródłem nieustannych kontrowersji. Tym niemniej, trzeba wybaczyć autorowi, że od kontrowersji tych trzyma się on w swej książce z daleka – gdyby się w nie zaangażował, *Pękniętego monolitu* pewnie by nie napisał, a w każdym razie nie wcześniej, niż przed popętnieniem paru tomów z estetyki kina. Używając tych terminów, Zwierzchowski nie musi zresztą opowiadać się za żadną doktryną estetyczną, gdyż, o ile go rozumiem, chodzi mu o pokazanie, że jednym z ważnych kontekstów oceny socrealistycznego kina są kryteria, według których ocenia się filmy, należące do innych kierunków i szkół – z czym się całkowicie zgadzam. Drugi wniosek, do którego skłania lektura części, poświęconej Kawalerowiczowi, to przekonanie, że socrealistyczne filmy udawały się wtedy, gdy ich autor był wyznawcą, jeśli nie socrealizmu, to przynajmniej socjalizmu albo choć czuł do niego pociąg. Mówi o tym sam Kawalerowicz: „Moje wahania, jeżeli chodziło o sprawę socjalizmu jako pewnej wytycznej dla przyszłego życia, były jakąś moją potrzebą. Jako młody człowiek próbowałem sprawdzić się w tym. Szczęsny [bohater jego filmów] pozwalał mi w jakimś stopniu autopoortretować się”. Do podobnych wniosków skła-

nia ostatni rozdział pierwszej części, poświęcony *Przygodzie na Mariensztacie*. Znowu Zwierzchowski zauważa, że film ten wybijał się z socrealistycznej masy i do dziś daje się oglądać bez bólu, gdyż był dobrym filmem, co w tym przypadku oznaczało przede wszystkim profesjonalizm i liczenie się z odbiorcą poprzez obfite korzystanie z osiągnięć kultury popularnej, w tym kina gatunkowego.

Pierwsza część *Pękniętego monolitu* niewątpliwie rozbija rzekomy monolit polskiego kina socrealistycznego, pokazując że wbrew stereotypowi kino to ma na swoim koncie wybitne osiągnięcia, pozwoliło rozkwitnąć prawdziwym autorom (a przynajmniej jednemu – Kawalerowiczowi), bez którego powojenne kino polskie trudno wręcz sobie wyobrazić, i potrafiło być popularne. Wszystko to zaś dzięki umiejętnościom adaptacyjnym poszczególnych twórców, ale może i też – choć Zwierzchowski mniej się tej kwestii przygląda – pojemności socrealistycznej formuły.

Trudniej mi jest uchwycić natomiast badawcze cele części drugiej książki, może poza przedstawionymi we wstępie, polegającymi na „ukazaniu niejednorodności, kontekstowości i wewnętrznej dynamiki polskiego kina socrealistycznego” poprzez badanie zagadnień, dotąd zaniebawianych w piśmiennictwie badawczym. Istotnie, Zwierzchowski zajmuje się tu kwestiami mało znanymi, takimi jak recepcja kinematografii niemieckich w piśmiennictwie filmowym 1945-1956 i film *Szeroka droga* (1949) Konstantego Gordona o budowie trasy W-Z. Brany z osobna, każdy z rozdziałów części drugiej, wśród których jest jeszcze analiza wątku śmierci w filmie socrealistycznym, portretu wroga w piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50. i Narady Filmowej SPATiF-u, jest kompetentny i interesujący. Tak eklektyczne podejście do socrealizmu, jakie proponuje Zwierzchowski w drugiej części, paradoksalnie jednak nie pozwala docenić wewnętrznej różnorodności tego paradygmatu, a jedynie uświadamia, że można do niego (jak do każdej innej szkoły, kierunku czy stylu) podejść z różnych stron, na przykład badając dzieła same bądź instytucje, w których powstają, przyglądając się indywidualnym filmom bądź szukając wątków, które je spajają. Tę część pracy sama określiłabym nawet nie jako pęknięty monolit, ale jako fragmenty dzieł, należących do różnych monografii, istniejących (o „śmierci socrealistycznej” Zwierzchowski pisał już przy innej okazji) bądź tylko możliwych. Z mej perspektywy największy potencjał oferuje rozdział pierwszy i ostatni. Pierwszy, poświęcony recepcji kinematografii niemieckich, mógłby być zaczątkiem dzieła na temat tego, jak socjalistyczne kinematografie, przy pomocy swych krytyków, historyków, a także i polityków, siebie nawzajem postrzegały i jak się od siebie nawzajem uczyły. Ostatni rozdział, poświęcony *Szerokiej drodze*, mógłby stać się początkiem studiów o socrealistycznym dokumencie albo, jak kto woli, „dokumencie”, czyli przenikaniu się fikcji i prawdy w tym paradygmacie. Dodam na marginesie, że granice dokumentu to dziś w filmoznawstwie zachodnim jedna z najbardziej dyskutowanych kwestii, lecz dyskutowanych na przykładach, które prawie nigdy nie pochodzą ze wschodniej czy centralnej Europy.

Podsumowując, *Pęknięty monolit* uważam za książkę bardzo ważną i oryginalną, która wiele kwestii rozwiązuje raz i na zawsze – przede wszystkim kwestię relacji między autorstwem filmu socrealistycznego a jego doktrynalnością. Więcej jeszcze kwestii jednak tylko ona „nadgryza” czy sygnalizuje, na przykład kontrowersyjną sprawę dokumentalności socrealistycznych dokumentów. Zwierzchowski – badacz polskiego kina socrealistycznego, nie po raz pierwszy dowiódł więc, że bezrobocie (w sensie głębszym przynajmniej) mu nie grozi, a i dla tych, którzy pragną pójść jego śladem, pracy wystarczy na wiele lat.

## Przemysław Kaniecki

### Konwicki i konteksty

Katarzyna Zechenter, *The Fiction of Tadeusz Konwicki: Coming to Terms With Post-War Polish History and Politics*; with a preface by John Bates and a foreword by Małgorzata Czermińska, Edwin Mellen Press: Lewiston-Queenston-Lampeter 2007, ss. 297.

Praca Katarzyny Zechenter, *Twórczość literacka Tadeusza Konwickiego. Zmagania z powojenną polską historią i polityką* (jak można przetłumaczyć tytuł), jest pierwszą anglojęzyczną monografią prozy autora *Sennika współczesnego*. Badaczka postanowiła zarysować w niej nie tylko biografię i twórczość pisarza, ale także osadzić ją w perspektywie polskiej historii i kultury (w książce często przybliżane są sprawy najzupelniej zasadnicze), bez której wszakże nie mogą być one w pełni zrozumiane przez obcokrajowca.

Konwicki wielokrotnie podkreślał swoją wrażliwość na nastroje społeczne i starał się je w swojej twórczości odzwierciedlać, reagować na bieżącą chwilę (naturalnie, utwory zawierać miały przy tym równocześnie także płaszczyzny uniwersalne). Wielką ambicją tego pisarza i reżysera w trzech najbardziej intensywnych dekadach jego dojrzałej twórczości – latach 60., 70. i 80. – było dać świadectwo losu człowieka żyjącego w państwie komunistycznym, człowieka zmagającego się z koniecznością nieustannego dokonywania wyborów obywatelskich i etycznych. W ujęciu Zechenter Konwicki jest pisarzem właśnie tego obszaru zagadnień; istota tej płaszczyzny twórczości najpełniej wydobyta została w omówieniu *Wniebowstąpienia*, gdzie zaznacza badaczka różnicę między egzystencjalizmem Sartre'owskim a egzystencjalizmem Konwickiego (s. 134): „[...] *Homo Convicensis* is always alone but never truly free. Even if he appears to be free, history and politics take charge of his life” („*Homo Convicensis* jest zawsze sam, ale nigdy nie jest prawdziwie wolny. Nawet jeśli wydaje się wolny, jego życiem kierują historia i polityka”).