

KINO POLSKIE
WZORAJ I DZIŚ

**PEŁNIENIE
MONOLIT**

Konteksty polskiego kina socrealistycznego

Piotr Zwierzchowski



Bydgoszcz 2005

Komitet Redakcyjny

Wojciech Tomasiak (*przewodniczący*), Adam Boratyński, Stanisław Kowalik,
Józef Kubik, Jolanta Mędelska, Dorota Skublicka (*sekretarz*)

Recenzenci

Dr hab. Marek Haltof
Prof. dr hab. Tadeusz Lubelski



Projekt okładki

Grzegorz Klonowski

P. 14. 471/3 2

Redaktor

Ewa Indykiewicz

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz 2005

ISBN 83-7096-570-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
(członek Polskiej Izby Książki)
85-090 Bydgoszcz, ul. Powstańców Wielkopolskich 2
tel./fax (52) 322 52 74
e-mail: wydaw@ukw.edu.pl
www.wydawnictwo.ukw.edu.pl
Rozpowszechnianie tel. (52) 360 87 16, 340 09 42
Skład: ArtStudio
Druk: Dział Poligrafii UKW
Poz. 1102 Ark. wyd. 16,81

| | |
|---|-----|
| Wstęp | 7 |
| I. Doktryna i twórcza indywidualność | |
| Adaptacja i problem autorstwa w kinie socrealistycznym | 15 |
| <i>Celuloza</i> , neorealizm i kino radzieckie: inspiracja i legitymizacja | 44 |
| <i>Celuloza</i> i <i>Pod gwiazdą frygijską</i> : socrealistyczne filmy Jerzego Kawalerowicza | 64 |
| Ja byłem Szczęsnym. Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem | 104 |
| <i>Przygoda na Mariensztacie</i> , czyli socrealizm, „branża” i kultura popularna | 119 |
| II. Zmienność i różnorodność | |
| Recepcja kinematografii niemieckich w piśmiennictwie filmowym 1945–1956 | 153 |
| Portret wroga w piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50. | 178 |
| W pięć lat po Wiśle – Narada Filmowa SPATiF-u | 193 |
| O śmierci w filmie socrealistycznym | 210 |
| O źródłowej funkcji <i>Szerokiej drogi</i> | 222 |
| Bibliografia | 241 |
| Indeks nazwisk | 254 |
| Indeks filmów | 263 |
| Nota bibliograficzna | 269 |
| A Cracked Monolith. Contexts of Polish Socialist Realist Cinema (Summary) | 270 |

Wstęp

Jak zauważa w odniesieniu do socrealizmu Jewgienij Dobrienko, na każdą kulturę można spoglądać zarówno z wewnątrz, jak i zewnątrz. Należy bowiem pamiętać, że

żadna kultura nie jest tylko tym, co ona sama myśli i mówi o sobie, jak siebie identyfikuje, ale nie jest też tylko tym, co powiedziano o niej z zewnątrz – jest jednym i drugim jednocześnie¹.

Takie ujęcie pozwala potraktować istniejące w socrealizmie sprzeczności jako swoistą całość. Polski socrealizm filmowy jest zazwyczaj opisywany jako zjawisko statyczne, jednorodne, stanowiące monolit, podlegające jedynie politycznym przemianom. Stwierdzenie to, aczkolwiek niepozbawione istotnych podstaw, zamazuje faktyczny obraz kina polskiego pierwszej połowy lat 50. Gdyby pozostawać dzisiaj wyłącznie w kręgu odczytań ideologicznych, stanowiłoby to mimo wszystko przyznanie racji ówczesnemu sposobowi patrzenia na teksty kultury, przyjęcie ówczesnych kryteriów oceny dzieła. Nie należy rezygnować z tej perspektywy, która wynika przede wszystkim z wewnętrznego spojrzenia na socrealizm, ponieważ jest ono nieodłączną częścią kultury stalinowskiej. Trzeba jednak, przełamując stereotypy uformowane jeszcze w latach 50., dostrzec w polskim kinie socrealistycznym jednocześnie jego monolityczność i różnorodność.

Nawet jeśli przyjmiemy założenie, że realizm socjalistyczny jako obowiązująca doktryna polityczna i pewien rodzaj świadomości artystycznej (czy kulturowej) był importowany z zewnątrz, ze Związku Radzieckiego, to przykłady jego realizacji w kinematografiach krajów demokracji ludowej nie zawsze są tak jednorodne, jak można by się spodziewać. W 1948 roku w krajach pozostających w orbicie wpływów ZSRR

¹ Jewgienij Dobrienko, „Prawda życia” jako formuła rzeczywistości, „Woprosy Literatury” 1992 nr 1, s. 4. Za udostępnienie tego tekstu dziękuję prof. Wojciechowi Tomasiakowi.

nastąpiły uniformizujące zmiany polityczne. Proces upolitycznienia oraz zideologizowania kultury na wzór radziecki przebiegał podobnie, przybierając takie same formy: biurokratyzacja i militaryzacja kultury, etatyzacja i centralizacja kinematografii, zjazdy twórcze, składanie samokrytyk, przyjmowanie nowych zadań przez twórców². Żdąnowszczyzna święciła wówczas tryumfy w tej części Europy. Nie sposób jednak nie zauważyć między poszczególnymi krajami socjalistycznymi pewnych różnic, wynikających z przyczyn politycznych (choć tu ujednoczenie było najsilniejsze), stanu infrastruktury kinematograficznej (stopień zniszczeń wojennych), ale – co ważne – także doświadczeń kulturowych i historycznofilmowych.

Filmy socrealistyczne były, rzecz jasna, uwikłane w politykę i spory doktrynalne. Nie zmienia to faktu, że były również filmami jako takimi³. Zbyt dużym uproszczeniem byłoby przyjęcie tezy, iż w polskiej kinematografii nie zdarzyło się wówczas nic godnego uwagi. Zaprzeczeniem tego poglądu są chociażby *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza, które to tytuły będą przywoływać najczęściej. Z perspektywy lat wyraźnie widać, iż stanowią one samoistne dzieła sztuki, nie przestając przy tym być dziełami *sensu stricto* socrealistycznym. Powstały również dobrze zrobione filmy rozrywkowe, na przykład *Przygoda na Mariensztacie* Leonarda Buczkowskiego.

Według Marka Hendrykowskiego,

[j]eśli rodzimy „pol-soc” w filmie zasługuje 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 filmów⁴.

Badacz pisał również:

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 tradycji⁵.

² Por. Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998, s. 281 i n., 344 i n.

³ Por. Andrzej Gwóźdź, *Heimatfilm – czy niemiecki socrealizm? Nieco prowokacji na niebezpieczny temat*, [w:] *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. Stefan Zabierowski, współpraca Małgorzata Krakowiak, Katowice 2001, s. 235.

⁴ Marek Hendrykowski, *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*, „Blok” nr 1, 2002, s. 120.

⁵ Tamże, s. 130.

Nie chcę dokonywać rehabilitacji socrealizmu, warto jednak zrewidować sposób myślenia o nim: mając na uwadze wszechobecną w totalitaryzmie uniformizację, nie wolno tracić z pola widzenia wielu wymiarów i kontekstów polskiego kina. Trzeba pamiętać o jego dość dużym, wbrew pozorom, zróżnicowaniu, co wynikało zarówno z przyjętych poetyk immanentnych, jak i doświadczeń oraz realizatorskich kompetencji twórców. Opis filmu socrealistycznego został ukształtowany w okresie obowiązywania doktryny, ale też w peerelowskiej (i późniejszej) krytyce i historii kina, które momentami bezkrytycznie przejęły kryteria i oceny z pierwszego powojennego dziesięciolecia. Tymczasem uwagę zwraca chociażby

różnorodność inspiracji, z jaką mamy do czynienia w polskim socrealizmie. Przykładowo: dramatu neorealistycznego (*Celuloza*, *Pod gwiazdą frygijską*, *Pokolenie*), angielskiego dokumentu społecznego (szkolne etiudy Karabasa, *Kolejarskie słowo* Munka), twórczości Jorisa Ivensa (*Wesoła II* Lesiewiczza), kameralnego dramatu francuskiego (*Dom na pustkowiu*), radzieckiej satyry środowiskowej w stylu Ilfa i Pietrowa (*Skarb*, *Sprawa do załatwienia*), czeskiej komedii obyczajowej itp.⁶.

To oczywiście wpływy mniej lub bardziej wyraźne, jak również zapewne nie zawsze do końca uświadamiane przez twórców. Co jednak ciekawe, ówczesna krytyka zazwyczaj ich nie zauważała, dostrzegając zaledwie podobieństwa między filmami z krajów socjalistycznych, co było, rzecz jasna, uwarunkowane w zupełnie inny sposób. O neorealistycznych śladach w *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską* krytycy pisali mimo wszystko rzadziej niż można by sądzić, choć wątek ten pojawiał się w bardziej wnikliwych recenzjach⁷. Czym innym wszakże były rzeczywiste inspiracje i nawiązania, czym innym wykorzystywanie ich bądź odrzucanie w celu legitymizacji dzieła socrealistycznego przez umiejscowienie go w odpowiednim kontekście. Nie inaczej działo się w przypadku odwołań do kina radzieckiego czy też polskiego kina przedwojennego (wbrew ówczesnym deklaracjom najbardziej wyraźne w praktyce twórczej usytuowanie filmu socrealistycznego w tradycji historycznofilmowej polegało nie na ciągłości działań Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, ale powiązaniu z przedwojenną „branżą”).

Należy wykorzystać rozmaite możliwości odczytania kina socrealistycznego, ukazując jego niejednorodność i sytuując go w licznych kontekstach. Peter Kenez za trzy najważniejsze zagadnienia w analizie kina radzieckiego (od rewolucji do śmierci Stalina)

⁶ Tamże, s. 126.

⁷ W recenzjach opublikowanych zaraz po premierach *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską*, o wpływie neorealizmu na Kawalerowicza pisano dosyć rzadko. Zob. np. Jerzy Płażewski, *Piękni ludzie*, „Życie Literackie” 1954 nr 45, s. 5; Adam Pawlikowski, *Pamiętka z dwudziestolecia*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 17, s. 2; Krzysztof Teodor Toeplitz, *Celuloza*, „Nowa Kultura” 1954 nr 18, s. 6.

uznać: rolę kina jako instrumentu propagandy, związek między politycznymi naciskami a artystycznymi dokonaniem oraz rolę twórców w tworzeniu i utrzymywaniu systemu⁸. Drugie z tych zagadnień w historii polskiego socrealizmu bywa pomijane bądź kwitowane kilkoma zdaniem, co, jak sądzę, wynika z przekonania o jednolitym mimo wszystko, różniącym się jedynie pod względem odniesień w stosunku do idei, obrazie tego kina.

Pierwsza część książki poświęcona jest napięciu między koniecznością dostosowania się do doktryny oraz innych tekstów⁹ a możliwością prezentacji indywidualności twórczej, ale także choćby solidnego warsztatu. Całość rozpoczyna rozdział, w którym podejmuję problem autorstwa w kulturze stalinowskiej (choć przy jej badaniu należy tego pojęcia używać niezwykle ostrożnie¹⁰) w kontekście refleksji nad socrealistyczną adaptacją. Adaptację trzeba pojmować tu szerzej: jako charakterystyczne dla kultury stalinowskiej nieustanne „dostosowywanie” i „przepisywanie”, których zaledwie jednym z elementów było przekładanie powieści na film (choć niekoniecznie na język filmu). Konsekwencją tego było odejście od klasycznej idei autorstwa na rzecz autorstwa systemu (metody) i – zazwyczaj – nieautonomiczność filmowej wypowiedzi.

Filmowiec mógł poruszać się w totalitarnej rzeczywistości jedynie w ograniczony sposób. Naruszenie doktryny, także estetycznej, w ogóle nie wchodziło w rachubę. Ale w tej wąskiej przestrzeni istniały mimo wszystko pewne możliwości realizacji filmu, a nie tylko założeń realizmu socjalistycznego. Ocalały te filmy, w których doktrynalny przekaz i polityczne zobowiązania nie przestroniły samej filmowości, a ich twórcy potrafili odcisnąć ślad swojej indywidualności. Do niekłamanych osiągnięć polskiego kina socrealistycznego, dobrze zrobionych filmów, zdecydowanie wyróżniających się spośród socrealistycznej przeciętności należą wspomniane już wcześniej: *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza oraz *Przygoda na Mariensztacie* Leonarda Buczkowskiego.

Warto zauważyć, że już podczas kręcenia dylogii Kawalerowicz jawi się jako twórca spoglądający na świat przez kamerę i kładący nacisk przede wszystkim na sposób wypowiedzenia. Analiza *Przygody na Mariensztacie* wskazuje z kolei, że pozornie

⁸ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London–New York 2001, s. 222 i n.

⁹ Mamy tu do czynienia z charakterystycznymi dla tekstów totalitarnych alegacjami, o których Michał Głowiński pisze, że są to „wszelkie odwołania tekstowe, nie łączące się z żywiołem dialogiczności, takie, w których cytaty czy aluzje, nie tylko nie stają się czynnikiem wielogłosowości, ale – przeciwnie – utwierdza jednogłosowość. Dzieje się tak wówczas, gdy przywołany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, a priori słuszny i wartościowy; w konsekwencji tekst cytujący zostaje podporządkowany tekstowi cytowanemu.” Michał Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 110–111.

¹⁰ Zob. Władimir Papiernyj, *Kultura „dwa”*, Ann Arbor 1985, s. 194.

odrzucając profesjonalizm, jak również reguły kultury popularnej, film socrealistyczny w praktyce chętnie z nich korzystał¹¹. Z drugiej strony, przywoływane przykłady pokazują zarazem, że to, co wybijało się ponad socrealistyczną przeciętność, świadczą o indywidualności i profesjonalizmie twórców, usiłowano wpisać w obowiązujące wówczas schematy interpretacyjne i historycznofilmowe.

Socrealizm przyszedł z zewnątrz, został narzucony przez system polityczny, który zawładnął wszelkimi przestrzeniami życia społecznego. Czas ten stanowi przecież jednak nieodłączną część polskiej kultury. O ile decydujący o doktrynie układ polityczny i przyjęte zgodnie z jego oczekiwaniami normy estetyczne przynajmniej sugerowały statyczność wzorca, to same filmy zaświadczały o trwaniu socrealizmu w – jak pisał Marek Hendrykowski – dynamicznej synchronii polskiego kina. Uważne przyjrzenie się filmom zarówno Kawalerowicza, jak i Buczkowskiego, pozwala zauważyć, że nie wzięty się one znikąd, nie czerpały ze wzorów przejętych jedynie z zewnątrz, nie zniknęły również bez śladu. Zasadne jest mówienie o usytuowaniu ich w kontekście całej twórczości tych reżyserów, której socrealizm nie jest zaprzeczeniem, ale raczej dopełnieniem. Można to potraktować jako jeden z dowodów na ciągłość polskiej kultury.

Druga część książki składa się ze studiów nad zagadnieniami związanymi z niejednorodnością, kontekstowością i wewnętrzną dynamiką polskiego kina socrealistycznego, a w niewielkim stopniu poruszonymi dotąd przez badaczy: obecnością intertekstu doktrynalnego w piśmiennictwie filmowym (*Recepcja kinematografii niemieckich w piśmiennictwie filmowym 1945–1956*, *Portret wroga w piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50.*), pojmowaniem filmowego socrealizmu jako procesu, a nie „etapu” (*W pięć lat po Wiśle – Narada Filmowa SPATiF-u*), wątkiem śmierci (*O śmierci w filmie socrealistycznym*) oraz możliwością wykorzystania filmu socrealistycznego jako źródła naszej wiedzy o ówczesnej kulturze (*O źródłowej funkcji Szerokiej drogi*).

Pierwsze dwa rozdziały drugiej części pokazują, że monolityczność kina socrealistycznego przekraczała granice twórczości filmowej i była budowana w intertekście doktrynalnym, w skład którego wchodziło również piśmiennictwo filmowe. Aby odbiorca mógł w pełni zrozumieć film, musiał posiadać orientację w innych rodzajach tekstów: politycznych, literackich, publicystycznych i naukowych. Potwierdza to analiza zawartych w piśmiennictwie filmowym – tworzącym swoiste pole odniesienia i uzupełniającym jednocześnie przekaz filmowy – wizerunków wroga oraz

¹¹ Przywoływane przykłady, zarówno *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską*, jak i *Przygoda na Mariensztacie*, potwierdzają ponadto, że im dalej można było uciec od codziennej rzeczywistości, tym lepsze – pod różnym względem – filmy powstawały. W przypadku filmów Kawalerowicza była to ucieczka w przeszłość, dzięki której mógł interesująco wykorzystać realistyczny sposób ukazania rzeczywistości.

kinematografii niemieckich. Powiązanie przemian w polskiej kinematografii ze zmianami w myśleniu politycznym jest czymś oczywistym, warto wszakże wskazać zarazem na historyczną płynność tego procesu (przykład – recepcja kinematografii niemieckich).

W kolejnych dwóch rozdziałach wskazuję, że socrealizm należy postrzegać w kategorii procesu, a nie etapu, innymi słowy – zobaczyć zmienność i różnorodność widoczną choćby na przykładzie jego chronologicznych granic czy też ówczesnego ujmowania motywu śmierci. Potraktowanie zorganizowanej we wrześniu 1954 roku Narady Filmowej SPATiF-u jako zaledwie elementu, choć bardzo ważnego, zachodzących wtedy przemian, oznacza odejście od socrealistycznej kategorii „etapu” i pojmowania dziejów tylko przez pryzmat „historii zdarzeniowej”, do której marksistowscy historycy chętnie się odwoływali. Poszukiwać wcale nie tak oczywistych granic socrealizmu można także przez ukazanie modyfikacji i zróżnicowania wykorzystywania motywu śmierci.

Natomiast ostatni rozdział pokazuje, że to, czy socrealizm będziemy postrzegać wyłącznie jako monolit, czy też uda nam się zauważyć również jego pęknięcia, zależy od przyjętej perspektywy badawczej. Doskonały przykład możliwości takiego podwójnego spojrzenia stanowi analiza *Szerokiej drogi* (1949) Konstantego Gordona, filmu o budowie Trasy W-Z. Kiedy potraktujemy go zarówno jako pośrednie, jak i bezpośrednio źródło wiedzy o ówczesnej kulturze, przyjmiemy jednocześnie wewnętrzny i zewnętrzny punkt widzenia, będziemy mogli poznać świat wyobrażony kultury stalinowskiej w Polsce, ale także, choćby w niewielkim zakresie, elementy świata rzeczywistego.

Polskie kino socrealistyczne było zjawiskiem o wiele bardziej skomplikowanym niż zwykło się uważać. Jego złożoność i wielowymiarowość stają się lepiej widoczne, jeżeli zaakceptujemy perspektywę zaproponowaną przez Jewgienija Dobrienkę. W niniejszej książce chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że kino polskie, tak jak cała kultura stalinowska, stanowiło bez wątpienia monolit, warto jednak podkreślić, iż nie był on pozbawiony rozmaitych „pęknięć”.

Pragnę serdecznie podziękować wszystkim, którzy zechcieli podzielić się ze mną swoimi radami i sugestiami dotyczącymi tej książki. Szczególnie gorąco dziękuję Profesorom Tadeuszowi Lubelskiemu i Markowi Haltofowi oraz Markowi Hendrykowskiemu i Wojciechowi Tomasikowi, dzięki którym mogłem przemyśleć pewne rzeczy na nowo.

I

Doktryna
i twórcza indywidualność

■ |

Adaptacja i problem autorstwa w kinie socrealistycznym

1.

W historii polskiego kina lata 50. stanowią być może dekadę najciekawszą. Stało się tak nie tylko ze względu na artystyczną maestrię i dojrzałość twórców tzw. „polskiej szkoły filmowej”, ale także z powodu specyficznej drogi, jaką przeszedł film polski w tym okresie. Wychodząc poza chronologię kalendarza, należałoby za początek dekady uznać rok 1949, kiedy to miał miejsce Zjazd filmowców w Wiśle. Wówczas oficjalnie przyjęto realizm socjalistyczny jako obowiązującą metodę twórczą, która miała towarzyszyć artystom w ich drodze ku socjalizmowi. Wiadomo, że Zjazd spełniał jedynie funkcje rytualne – najważniejsze decyzje zapadły już wcześniej. Nie zmienia to w niczym faktu, że jako symboliczna data rozpoczyna w kinie polskim coś nowego, wprowadza je w kulturę stalinowską, w czas socrealizmu.

Nie trudno także doszukać się podobnego symbolicznego, choć mającego nader wymierne konsekwencje wydarzenia, kończącego dekadę lat 50. W czerwcu 1960 roku Sekretariat Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej wydał *Uchwałę Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, o której co prawda głośno nie mówiono, ale która stała się przyczyną schyłku „polskiej szkoły filmowej”¹. Pojawiają się jeszcze takie filmy, jak: *Matka Joanna od Aniołów* (1960) Jerzego Kawalerowicza, *Zaduszki* (1961) Tadeusza Konwickiego czy *Jak być kochaną* (1962) Wojciecha Jerzego Hasa, ale „polska szkoła filmowa” kończy się bezpowrotnie jako bezprecedensowe wydarzenie artystyczne w polskim filmie. Niejako po drodze, między początkami socrealizmu a końcem „polskiej szkoły filmowej”, znajduje się przełom lat 1955-1956, kiedy to następuje zerwanie z kinem wprost odwołującym się do zasad

¹ Zob. *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994. Zob. też Alina Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni?*, [w:] *Syndrom konformizmu...*

i reguł rządzących kulturą stalinowską, a film polski zaczyna przeżywać lata swojego – jak do dziś twierdzi wielu historyków – największego rozkwitu.

Przemiany w kinie polskim lat 50., przechodzenie od całkowitego zanurzenia w ideologii, przez pierwsze próby poszukiwania własnej tożsamości, nie tylko artystycznej, aż do eksplozji autorskich, oryginalnych filmów twórców o wyrazistej indywidualności, można prześledzić, przyglądając się ówczesnym sposobom adaptacji literatury. Nie ulega bowiem wątpliwości, że ekranizacje pełniły przez całą dekadę znaczącą rolę, aczkolwiek podejście do nich: wybór powieści i opowiadań oraz modele adaptacji, różniły się w zależności od zmian zachodzących w polskiej historii i kulturze. Przekonanie Alicji Helman o historycznym uwarunkowaniu praktyk adaptacyjnych² znajduje doskonałe potwierdzenie w kinie polskim lat 50.

O ile w przypadku socrealizmu można znaleźć pewien w miarę jednolity model adaptacji, któremu podlegać będą także te najlepsze, najciekawsze filmy tamtego okresu, to już w odniesieniu do kolejnych lat wydaje się to niemożliwe. Nawet powierzchowne porównanie adaptacji dokonanych przez Andrzeja Wajdę, Andrzeja Munka, Jerzego Kawalerowicza czy Wojciecha Hasa, by wymienić tylko niektóre z ważnych dla polskiego kina nazwisk, jednoznacznie udowadnia, że największą siłą ówczesnych adaptacji była ich różnorodność, o czym decydowała za każdym razem indywidualność twórcy, umiejętność nie tylko wyboru materiału literackiego, ale także dostrzeżenia w nim również tych wartości, które były niedostrzegalne dla pisarza. Wierność opowiadaniu, historii przedstawionej przez pisarza, nie ma już większego znaczenia. Literatura staje się punktem wyjścia do dalszych poszukiwań, związanych również z odmiennością języka filmu (nic dziwnego, że za współtwórców „polskiej szkoły filmowej” uważa się także znakomitych operatorów: Jerzego Lipmana, Jerzego Wójcika czy Kurta Webera). Możemy zatem mówić w tym wypadku o „analogii” w rozumieniu Geoffreya Wagnera, czyli takim sposobie adaptacji, który polega na odejściu od literackiego pierwowzoru w celu „stworzenia zupełnie innego dzieła sztuki”³. Twórcy „polskiej szkoły filmowej”, nadając fundamentalne znaczenie „filmowości” swoich wypowiedzi, odchodzili tym samym od transferu na rzecz adaptacji właściwej (w ujęciu Briana McFarlane’a⁴). Sens nowego dzieła wynikał również z jego wizualnego przedstawienia. Oznaczało to odejście od wszechobecnego socrealistycznego werbocentryzmu.

² Zob. Alicja Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 10; teźże, *Modele adaptacji filmowej (Próba wprowadzenia w problematykę)*, [w:] *Film – sztuka i ideologia*, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław 1981, s. 83.

³ Alicja Helman, *Twórcza zdrada...*, s. 8.

⁴ Zob. Brian McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996, s. 23–30.

Sztandarowym przykładem jest tu *Popiół i diament* (1958), niezależnie od pojawiających się od czasu do czasu kontrowersji, jeden z najważniejszych do dzisiaj polskich filmów. Andrzej Wajda dokonał gruntownej reinterpretacji opublikowanej po raz pierwszy w roku 1948 powieści Jerzego Andrzejewskiego, przyjmując perspektywę odbiorców drugiej połowy lat 50., żyjących w zupełnie innej sytuacji politycznej i społecznej niż czytelnicy Andrzejewskiego, inaczej rozkładając akcenty i racje bohaterów, jak również kreując świat przedstawiony dzięki konsekwentnie stosowanym filmowym środkom wyrazu. Ewelina Nurczyńska-Fidelska podejmując problem adaptacji w twórczości Andrzeja Wajdy, zwracała uwagę, że w przypadku tego reżysera

nigdy nie były one jedynie aktami prostej ekranizacji tekstu literackiego, który sam był zarówno świadkiem swego czasu, jak i wyrazem przemyśleń i wrażliwości swojego autora. Wybierając dany tekst, Andrzej Wajda niemal zawsze podejmuje z nim swój autorski dialog⁵.

O ile w niewielkim stopniu różnią się od siebie pod względem praktyk adaptacyjnych socrealistyczne *Trudna miłość* Stanisława Różewicza od *Pierwszych dni* Jana Rybkowskiego czy też *Uczty Baltazara* Jerzego Zarzyckiego, o tyle *Kanał* (1956) Andrzeja Wajdy i *Eroica* (1957) Andrzeja Munka to dwa całkowicie różne filmy, mimo że powstały na podstawie opowiadań tego samego autora, Jerzego Stefana Stawińskiego, który w dodatku za każdym razem był współautorem scenariusza. Aby jednak stało się to możliwe, musiały zajść zmiany w polskiej kulturze. Umożliwił to polski Październik, a więc przełom, w wyniku którego przynajmniej na pewien czas dopuszczono wielogłosowość sztuki, czy szerzej – tekstów kultury⁶.

Co z kolei polska literatura mogła po przełomie roku 1956 zaoferować kinu? Zapewne raczej miał Bolesław Michatek, dostrzegając w zaciągniętych wówczas zobowiązaniach filmu nawiązanie do zmian dramaturgicznych, estetycznych, ale może także do swoistych ambicji literatury, chcącej pełnić naprawdę ważną rolę w życiu Polaków⁷. Filmowcy sięgając po książki Jarosława Iwaszkiewicza, Stanisława Dygata, Marka Hłaski, Józefa Hena, Jerzego Stefana Stawińskiego (to, rzecz jasna, nie wszystkie nazwiska), zapożyczają od nich tematy, motywy, bohaterów, idee, wątpliwości,

⁵ Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Katowice 1998, s. 12.

⁶ Pisząc o tym okresie w dziejach polskiego kina, należy mieć jednak świadomość, że dotychczasowe pojmowanie „polskiej szkoły filmowej” okazuje się nie tylko niewystarczające, ale również w pewnej mierze zafalszowuje prawdziwy obraz kina polskiego drugiej połowy lat 50. Ewelina Nurczyńska-Fidelska („Szkoła” czy autorzy? Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu, [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Bronisława Stolarska, Łódź 1998) i Marek Hendrykowski (*Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” nr 17, 1997), poddają je zdecydowanej krytyce, wskazując jednocześnie, że charakterystycznymi cechami tej formacji artystycznej są otwartość, ewolucyjność, polifoniczność, wieloautorskość i dialogiczność (Hendrykowski).

⁷ Zob. Bolesław Michatek, *Film się zmienia*, Warszawa 1967, s. 54–75.



dylematy, ale za każdym razem przekształcają je przez własne widzenie świata, przez umiejętność spoglądania na świat przez obiektyw kamery. Dla Jerzego Kawalero-wicza, Andrzeja Munka, Andrzeja Wajdy, Wojciecha Jerzego Hasa czy Kazimierza Kutza literatura stawała się impulsem i inspiracją. Potrafili oni jednak przekraczać jej granice, wychodzić poza nią, polemizować. Takie podejście dawało najciekawsze rezultaty, na tym polegał dialog filmu i literatury po roku 1956.

Dzięki takim twórcom, jak Wajda, Munk czy Tadeusz Konwicki, relacje między filmem a literaturą wychodzą poza fakt prostej adaptacji jednego utworu.

O wiele swobodniejszy – pisał Marek Hendrykowski – niż u poprzedników rodzaj zależności łączą-cych film z adaptowanym tekstem nie przeszkadza temu, że uniwersum literatury na różne sposoby przenika w struktury znaczeniowe dzieł szkoły polskiej – nie tylko będących, ale też i nie będących adaptacjami konkretnych tekstów⁸.

Krytycy, przede wszystkim Aleksander Jackiewicz, wielokrotnie podkreślali obec-ność romantycznych kontekstów, wzbogacających odczytanie filmów. Zauważalne choćby w *Popiele i diamentach* czy *Kanale* nawiązania do poezji Cypriana Kamila Norwida sprawiły, że film znalazł się nagle w znajomym widzowi uniwersum kultury polskiej. W przeciwieństwie do panującego w socrealizmie intertekstu doktrynalnego najciekawsze filmy drugiej połowy lat 50. stały się prawdziwie intertekstualne. Re-lacja filmu i literatury w zdecydowanej większości opierała się wówczas na dialogu, w przeciwieństwie do monologu kultury stalinowskiej.

Ekranizacje w latach 50. przechodzą od prostych ilustracji dzieł, wybranych ze względu na polityczną poprawność i zgodność z ideologią, do wielopłaszczyznowych, skomplikowanych dzieł, w których literacki pierwowzór stanowił często jedynie punkt wyjścia – czasem wręcz polemiczny – dla zupełnie nowego dzieła. W filmie pol-skim pierwszej połowy lat 50. przyjęty model adaptacji zależał jednak w mniejszym stopniu od indywidualnego stylu twórcy, a w większym od poetyki i kodów kulturo-wo-znaczeniowych⁹. Pod koniec obowiązywania socrealizmu, mniej więcej od roku 1954, dostrzegalna staje się większa swoboda intersemiotycznego przekładu literatu-ry na audiowizualność. Widać to przede wszystkim w odchodzeniu od prymarnej roli słowa, a także większej autonomii adaptatora wobec dzieła literackiego. Ożywienie

⁸ Marek Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 154. Zob. też tegoż, *Zagadnienie kontekstu literackiego filmu (na przykładzie polskiej szkoły filmowej)*, [w:] tegoż, *Słowo w filmie. Historia-teoria-interpretacja*, Warszawa 1982; Wojciech Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 90.

⁹ Por. Maryla Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław-War-szawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 119.

i skomplikowanie związków literatury i filmu, odchodzenie od prostej ilustracyjności na rzecz zróżnicowanych rodzajów adaptacji, stanie się jednym z fundamentów „polskiej szkoły filmowej”.

Zjawisko adaptacji w socrealizmie nie dotyczy jedynie praktyki twórczej, ani też tekstów krytycznych i teoretycznych poświęconych relacjom filmu i literatury, aczkolwiek problemowi temu przypisywano wówczas pierwszorzędą rolę. W przypadku kultury stalinowskiej pojęcie adaptacji należy rozumieć znacznie szerzej: jako dostosowywanie się twórcy do bieżących potrzeb politycznych oraz podporządkowywanie dzieła filmowego innemu tekstowi (wyrażonemu językiem innego medium) bądź metatekstowi (niezwiązanemu bezpośrednio z literaturą czy filmem). Analiza relacji filmu i literatury nie może zatem ograniczać się do konkretnych zabiegów adaptacyjnych, zmian wprowadzanych w szczegółach opowiadania czy też nawet sposobie wypowiedzenia. Przyjrzenie się modelowi adaptacji obowiązującemu w Polsce w pierwszej połowie lat 50. umożliwi także podjęcie problemu autorstwa w kinie socrealistycznym.

2.

Pisząc o relacjach filmu i literatury w pierwszej połowie lat 50.¹⁰, trzeba rozpocząć od cofnięcia się do drugiej połowy poprzedniej dekady. Wówczas bowiem ukształtował się w licznych pismach i wypowiedziach, aczkolwiek nie w praktyce twórczej, pewien model współpracy między filmem i literaturą, jak również między pisarzami i filmowcami, obowiązujący także w pierwszej połowie lat 50.

Kultura stalinowska fundamentalne znaczenie przypisywała scenariuszowi¹¹, uważanemu za formę sztuki, „nowy rodzaj literatury”¹², „*pośredni rodzaj literatury – między dramatem i powieścią epicką*”¹³. Wiązały się z tym wysokie wymagania, od scenariuszy oczekiwano walorów literackich, a jednocześnie pierwiastków „filmowości”. (W pierwszej połowie lat 50. niektóre z nich zostały opublikowane: pierwsza – wśród doprowadzonych do realizacji – była *Załoga* Jana Rojewskiego, zamieszczona w „*Twórczości*”¹⁴.

¹⁰ Wykorzystuję tu fragmenty mojego hasła *Adaptacje filmowe literatury*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński i Wojciech Tomasiak, Kraków 2004, s. 1–5.

¹¹ Zob. Alina Madej, *Zawsze wszystko można zmienić, czyli o sztuce socrealistycznego scenariopisarstwa*, [w:] *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Kłakowi*, red. Stefan Zabierowski, Katowice 2000.

¹² Z. J. Tetrażycki [Zbigniew Pitera, Jerzy Giżycki], *Nowy rodzaj literatury. Scenariusz filmowy*, „*Film*” 1947 nr 18, s. 5.

¹³ Zbigniew Pitera, *Powieść – scenariusz – film*, „*Film*” 1947 nr 15, s. 3.

¹⁴ Książkowa wersja scenariusza *Załogi* otwierała w 1951 roku „Bibliotekę scenariuszy filmowych”. We wstępie pisano: „Każdy kto interesuje się filmem, zdaje sobie dziś sprawę, że walka o realizm socjalistyczny w sztuce filmowej – to przede wszystkim walka o pełnowartościowy pod względem ideologicznym scenariusz filmowy.” Jan Rojewski, *Załoga. Scenariusz filmowy*, Warszawa 1951, s. 5.

Wcześniej drukowane były scenariusze radzieckie¹⁵ i polskie, które jednak nie zakończyły się realizacją projektu¹⁶). Niesprecyzowany wymóg literackości z jednej strony prowadził do schematyzmu i ignorowania praw dramaturgii filmowej, z drugiej – pozwalał władzom odrzucać liczne scenariusze jako niespełniające wygórowanych wymagań. Wielokrotnie w polskim piśmiennictwie przywoływane było pojęcie „żelaznego scenariusza”, dowartościowane nazwiskiem Wsiewołoda Pudowkina (nikt przy tym nie wspominał, że rozprawy teoretyczne Pudowkina poświęcone temu zagadnieniu powstały w latach 20., a więc w zupełnie innych okolicznościach). Co jednak ważne, piszący o „żelazności” scenariusza nie zapominali podkreślać, że powinien on być nieustannie gotowy na zmiany¹⁷.

W sytuacji niedostatku oryginalnych scenariuszy, należy się zwrócić w stronę adaptacji literatury, zwłaszcza że „nowa literatura filmowa”, jak pisał Anatol Stern,

nigdy nie będzie [...] w stanie dać tego, co daje stworzone już dzieło literackie ze swoją gotową już konstrukcją artystyczną, ze swoją daną już intrygą i anegdotą, ze swymi stworzonymi już przez pisarza, wydartymi z życia, charakterami.

Podkreślana była odrębność języka filmowego, stwierdzono, że udana adaptacja nie może być ilustracją powieści, ani trampoliną dla wyobraźni reżysera. Z drugiej strony już wówczas ton pisaniu o relacji film – literatura nadawała wykładnia ideologiczna. Stern kończył swój tekst słowami:

I równocześnie stwierdzimy, że najbliższej zrealizowania uczciwej transpozycji powieści na film są ci reżyserzy filmowi, których twórczość inspirowała wielki ideał walki o postęp, walki o sprawiedliwość społeczną, walki o zwycięstwo socjalizmu, twórczość ich bowiem jest regulowana przez świadomość celu, do którego dążą¹⁸.

Ostatecznymi kryteriami, co później znajdzie potwierdzenie w kolejnych latach, są możliwości pełnienia roli wychowawczej (indoktrynującej) przez powieść, a następnie oparty na niej film. Krytycy chętnie przywoływali przykłady radzieckie, bowiem – jak pisał B. Brunicz przy okazji *Młodej gwardii* (*Mołodoja gwardija*, 1948) Siergieja

¹⁵ Np. P[iotr] Pawlenko, M[ichał] Cziaureli, *Upadek Berlina*, tłum. Maryla Borkowicz, Warszawa 1949; Mikołaj Wirta, *Bitwa stalingradzka*, tłum. Roman Karst, Warszawa 1950.

¹⁶ Np. Wiktor Woroszyński, *Mazur Waryńskiego*, „Film” 1949 nr 16–23/24.

¹⁷ Por. Zbigniew Ołaniecki [Lech Pijanowski], *Na przykładzie dwóch [pis. oryg.] scenariuszy*, „Nowa Kultura” 1950 nr 8, s. 10.

¹⁸ Anatol Stern, *Film a literatura*, „Film” 1948 nr 18, s. 6. Autor powołuje się w pewnym momencie na ministra Włodzimierza Sokorskiego, który wskazywał „na naszą powieść, jako na materiał i surowiec, z którego powinna korzystać nasza kinematografia.” Mamy więc także do czynienia z odgórnymi wskazówkami co do traktowania relacji literatury i filmu.

Gierasimowa – filmowcy z ZSRR sięgają najczęściej po te powieści, „które kształtują świadomość zbiorową, uczą jak należy żyć, pracować i walczyć”¹⁹.

W czasie narad i zjazdów twórczych niejednokrotnie pojawiały się wezwania do współpracy literatów z filmowcami, jednak zamieniało się to często we wzajemne ataki²⁰. Sprawa scenariuszy, a pośrednio także współczesnej literatury, stała się przedmiotem referatu Reginy Dreyer (*Zagadnienia polskiej dramaturgii filmowej*) i dyskusji na Zjeździe filmowców w Wiśle (listopad 1949). Pisarzom zarzucano, że brak dobrych scenariuszy jest przyczyną kłopotów kinematografii, ci skarżyli się na niechęć filmowców do współpracy. Kooperacja w sumie nie układała się najlepiej i chociaż po roku 1950 znacznie się poprawiła, o jej problemach mówiono na kolejnych naradach twórczych (1952, 1954).

Przyczyn takiej sytuacji można upatrywać w dwóch sprawach: z jednej strony była to nieufność wobec literatury drugiej połowy lat 40., z drugiej natomiast specyficzne relacje pisarzy z kinem. Panowało przekonanie, że literatura pierwszego okresu powojennego nie jest w stanie zaferować kinematografii niczego atrakcyjnego z powodu swojej niedojrzałości artystycznej i ideowej. Według Maryli Hopfinger spora grupa wartościowych utworów literackich powstałych w latach 1946–1949 byłaby dobrym materiałem do adaptacji filmowej, ale oferowała zbyt skomplikowane dylematy i bohaterów jak na możliwości i zainteresowania ówczesnego filmu²¹. Powojenna literatura zwracała się przede wszystkim ku przeszłości, tymczasem film, w którym z powodów propagandowych było znacznie mniej swobody, oczekiwał powieści „współczesnych”, tzn. podejmujących tematy, które już wkrótce staną się obowiązujące.

Warto jednak pamiętać, że niektórzy literaci chętnie z kinem współpracowali, traktując to jako jedną z form swojej twórczości, wierząc, że w nowych warunkach stanie się ona pełnoprawnym elementem artystycznej działalności, pozbawionym swoistej dwuznaczności, związanej z komercyjnym charakterem filmu; nie bez znaczenia były także przyczyny finansowe²². Tymczasem jednak pisarze musieli zmierzyć się z ograniczeniami cenzuralnymi i propagandowymi, które w kinematografii ujawniły się najwcześniej. Doświadczyli tego Jarosław Iwaszkiewicz (*Dom na pustkowiu*), Ewa Szemberg-Zarembina (*Dwie godziny*), Jan Kott i Wanda Żółkiewska (*Za wami pójdą inni*) i Gustaw Morcinek (*Stalowe serca*). Proces licznych zmian, jakie powstawały na

¹⁹ B. Brunicz, *Młoda gwardia na ekranach Z.S.R.R.*, „Film” 1948 nr 21, s. 4.

²⁰ Zob. Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 89.

²¹ Maryla Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, s. 123.

²² Zob. Alina Madej, *Dyrektorzy, cenzorzy i malkontenci*, [w:] tejsze, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 106–112; Edward Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 91–93.

drodze od scenariusza do gotowego filmu, zniechęcał literatów. Znaczący jest tu przykład Ewy Szelburg-Zarembiny. Odrębną historię stanowią dzieje *Robinsona warszawskiego*. Scenariusz pod takim tytułem w 1945 roku napisali Czesław Miłosz i Jerzy Andrzejewski. Kiedy w końcu, po kilku latach, Jerzy Zarzycki zrealizował film, musiał on (po ostrej ideologicznej krytyce w czasie Zjazdu w Wiśle) ulec daleko idącym zmianom, tak że ostatecznie nowa jego wersja, nosząca tytuł *Miasto nieujarzmione*, przypominała oryginalny scenariusz w niewielkim stopniu. Miłosz zdążył już zresztą wycofać swoje nazwisko z czołówki (w *Robinsonie...* jeszcze figurowało).

Do czasu Zjazdu w Wiśle w polskiej kinematografii nie pojawiły się żadne adaptacje, aczkolwiek w piśmiennictwie filmowym był to jeden z najpopularniejszych tematów. Sięgnięto dopiero po prozę poszczecińską w wyraźny sposób realizującą wymogi stawiane socrealistycznej powieści. Nie licząc *Dwóch brygad* (1950), które w ciekawy sposób wykorzystywały elementy sztuki Vaška Kani *Brygada szlifierza Karhana*, pierwszą powojenną adaptacją były *Pierwsze dni* (reż. Jan Rybkowski, premiera 4 marca 1952) na podstawie powieści Bogdana Hamery *Na przykład Plewa*. Ekranizacje stanowiły około jednej trzeciej wszystkich filmów zrealizowanych w latach 1949–1956. *Domek z kart* był filmową wersją scenicznego wystawienia sztuki Emila Zegadłowicza, przygotowanego przez Erwina Axera. *Trudna miłość* (oba 1953) to adaptacja powieści Romana Bratnego *Siódmy krzyżyk młodości*. Scenariusz *Uczty Baltazara* (1954) napisali Jerzy Zarzycki i Tadeusz Breza na podstawie powieści tego ostatniego, a *Piątki z ulicy Barskiej* (1953) Aleksander Ford i autor literackiego pierwowzoru, Kazimierz Koźniewski. Autorami scenariusza *Celulozy* (1953) i *Pod gwiazdą frygijską* (1954), adaptacji *Pamiętki z Celulozy*, byli Jerzy Kawalerowicz i Igor Newerly. Scenariusz do *Pokolenia* (1954) Andrzeja Wajdy, filmu uważanego za jeden z pierwszych przejawów przetomu i zapowiedź „polskiej szkoły filmowej”, ale odwołującego się jeszcze do poetyki socrealizmu, napisał Bohdan Czeszko na podstawie własnej powieści. *Godziny nadziei* (1954) Jana Rybkowskiego nakręcono na podstawie powieści *Koniec i początek* Jerzego Pomianowskiego. Mirosław Żutawski zaadaptował swoje opowiadanie *Opowieść atlantycka*, a film zrealizowała Wanda Jakubowska. *Sprawa pilota Maresza* (oba 1955) Leonarda Buczkowskiego powstała na podstawie *Niebieskich dróg* Janusza Meissnera, który był współautorem scenariusza. Scenariusz do *Cienia* Kawalerowicza na podstawie własnego opowiadania napisał Aleksander Ścibor-Rylski, *Nikodem Dyzma* (oba 1956) to z kolei adaptacja *Kariery Nikodema Dyzmy* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza.

3.

Kiedy zostało sformułowane jedyne możliwe rozstrzygnięcie relacji filmu i literatury, stało się jasne, że adaptacji wykraczających poza ilustracyjność przekazu długo nie będzie. Według teoretyków i krytyków realizmu socjalistycznego²³ film i literatura miały podlegać tym samym prawom, podkreślany był zwłaszcza ich narracyjny charakter. Idea konieczności czerpania przez kino wzorów z literatury została przedstawiona jako niepodlegająca dyskusji, zaakcentowany został także wpływ ekranizacji na rozwój sztuki filmowej. Autorzy szczegółowych analiz zastanawiali się przede wszystkim nad przełożeniem na język obrazów idei wyrażanych przez słowo, kwestie teoretycznofilmowe stawiali na drugim miejscu. Pierwszoplanową rolę odgrywała ideologiczna wierność adaptacji lub – jak w przypadku radzieckich ekranizacji klasyki – nadanie filmowej wersji dawnego dzieła światopoglądowej korekty.

Czesław Petelski, późniejszy scenarzysta i reżyser, tak tłumaczył przewagę socjalistycznych adaptacji nad kapitalistycznymi:

Nie środki wyrazowe, kunszt sztuki reżyserskiej i operatorskiej czy też możliwości techniczne są tutaj momentem decydującym. Zagadnieniem centralnym jest w tym wypadku ideowo-artystyczna postawa scenarzysty i realizatora²⁴.

Po kilku latach taki właśnie pomysł na adaptację nie wydawał się już tak dobry. W roku 1955 Jerzy Płażewski na łamach „Przeglądu Kulturalnego” narzekał:

Taka wtórność, czerpanie z drugiej ręki tego właśnie, co winno mieć w filmie prymat: idei, tematu, konfliktu – skazuje kinematografię na rolę płyty gramofonowej, upowszechniającej najładniejsze arie naszej literatury²⁵.

Czy był to problem adaptacji jako takiej? Jak miało się szybko okazać – nie. Rzecz polegała na przyjętej praktyce adaptacyjnej, która w gruncie rzeczy podporządkowywała kino literaturze i uniemożliwiała autorską autonomię reżysera. Możliwość swobodnego korzystania z literatury, nieskrępowanego żadnymi odgórnie narzuconymi regułami, już wkrótce miała zaowocować dziełami wybitnymi, a przy tym całkowicie autonomicznymi w stosunku do literackich pierwowzorów. Było to jednak możliwe dopiero po Październikowym przełomie.

²³ Zob. zwłaszcza *Powieść na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, studium wstępne Jerzego Toeplitza, Warszawa 1952; *Dramat na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, Warszawa 1953.

²⁴ Czesław Petelski, *Powieść na ekranie (o adaptacji filmowej)*, „Film” 1951 nr 24, s. 9.

²⁵ Jerzy Płażewski, *Cenimy płyty gramofonowe, ale to nie o to chodzi*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 34, s. 5.

W kulturze stalinowskiej o kryteriach wyboru adaptowanego dzieła nie decydowała jego filmowość. Najchętniej sięgano po klasykę, która była w odpowiedni sposób przerabiana. Dzięki adaptacji wpisywano film w tradycję literacką, legitymizując w ten sposób realizm socjalistyczny. Z drugiej strony, dokonywano reinterpretacji tekstu literackiego, dostosowując go do odczytania w innych niż pierwotnie warunkach. W polskim kinie to zjawisko w ogóle się nie pojawia, aczkolwiek warto przypomnieć, że planowana była produkcja *Faraona*, do której jednak nie doszło. W Związku Radzieckim przenoszono na ekran także powieści zagraniczne, nadając im w ten sposób nowe znaczenia²⁶.

Do adaptacji znakomicie nadawały się dzieła prezentujące swoistego rodzaju „poprawność polityczną”, co np. znajdowało potwierdzenie w oficjalnych dowodach uznania. Ryzyko związane z wyprodukowaniem filmu opartego na powieści wyróżnionej już Nagrodą Stalinowską lub Nagrodą Państwową było ograniczone²⁷. Oznaczało to bowiem, że jakieś kompetentne (przede wszystkim ideologicznie) gremium uznało, iż dane dzieło spełnia wszystkie wymogi doktryny, należy więc zadbać jedynie o to, aby film nie zmienił niczego istotnego. Drobne zabiegi adaptacyjne, jak dodawanie bądź odejmowanie postaci lub wątków, posiadały drugorzędne znaczenie, o ile nie wpływały w zasadniczy sposób na wymowę dzieła. Stąd też do adaptacji nadawała się literatura najprostsza, najłatwiejsza do przeniesienia na ekran, w której główny sens nie tkwił w warstwie czysto literackiej, ale w opowiadaniu, w odpowiednio przedstawionej idei. Ekranizacja służyła także rozpropagowywaniu tych książek, które zostały uznane za wartościowe i przydatne z punktu widzenia doktryny. Tworzono zatem również nową klasykę, której nadawane były cechy wybitności m.in. poprzez skierowanie jej do ekranizacji (wydanie VIII *Pamiętki z Celulozy*, z roku 1955, ilustrowane było fotosami z filmu).

Leonid Heller pisze, iż dyskusja wokół *Odzyskanego szczęścia* (*Wozwraszczenije Wasilija Bortnikowa*, 1953) Wsiewołoda Pudowkina, ekranizacji *Żniw* (*Żatwa*) Galiny Nikołajewej,

wskazuje, że adaptacja zagraża dwóm zasadom, na których opiera się cała estetyka realizmu socjalistycznego: „organiczności” i „totalności”. W jaki bowiem sposób przenieść całościowe jestestwo powieści do ograniczonego kontinuum czaso-przestrzeni-języka scenariuszowego? Przecież wyeliminowanie

²⁶ Por. Stephen Hutchings, Anat Vernitski, *The Role of the Ekranizatsiia in Stalinist Culture*, „Blok” nr 1, 2002.

²⁷ Na co już wtedy zwracano uwagę. Por. Edward Martuszewski, *Literatura i film, czyli o scenariuszu*, „Przegląd Kulturalny” 1952 nr 12, s. 5. Odwołanie do innego tekstu ma w tej sytuacji za zadanie uprawomocnienie tekstu odwołującego się.

jakiegoś wątku dramatycznego, czy bohatera, równa się zburzeniu konstrukcji dzieła, okaleczeniu jego ciała (tak twierdzą krytycy tamtych czasów)²⁸.

Konsekwencją było przypisanie pierwszoplanowej roli scenariuszowi jako odrębnej strukturze literackiej, a ponieważ w sztuce socrealistycznej niczego nie pozostawiano przypadkowi, także możliwości wykorzystania tekstów literackich zostały ograniczone.

Z teoretycznofilmowego punktu widzenia socrealistyczne adaptacje stanowią w większości przykład ilustracyjności przekładu. Pojawiał się zazwyczaj najprostszy model adaptacji, czyli „transpozycja” (*transposition*)²⁹. To podejście charakteryzowało się brakiem przekładu języka literatury na język filmu, czego konsekwencją był werbocentryzm dzieła filmowego. Idea socrealistycznej adaptacji była również dlatego szczególna, że w gruncie rzeczy w wielu przypadkach chodziło o utrzymanie słownego charakteru tekstu. Wizualność była podporządkowywana słowu. Problem ten przekraczał zakres filmowej adaptacji i był częścią socrealistycznej kultury.

Rzadziej zdarzały się przypadki „komentarza” (*commentary*), czyli sytuacji, w której dochodzi do zmiany oryginału w wyniku świadomych działań autora dzieła filmowego. Elementy takiego rodzaju adaptacji można dostrzec w *Celulozie*, *Pod gwiazdą frygijską* i *Piątce z ulicy Barskiej*, zmiana ta jednak nie dotyczyła odstępiania od ideologicznego szkieletu (paradoksalnie, również nieudana adaptacja *Karierę Nikodema Dyzmy* spełniała warunki komentarza). Przy tych dziełach można już mówić o znacznie ciekawszym niż dotąd wykorzystaniu filmowych środków wyrazu w przekazaniu podstawowych idei dzieła. Warto przywołać w tym miejscu stanowisko Marka Hendrykowskiego, który analizując funkcje przyjmowane przez adaptatorów, wymienia m.in. model kopisty, który można, jak sądzę, odnieść w pewnym stopniu do „komentarza” jako modelu adaptacji. Według badacza

[s]ama idea adaptacji przypomina w tej formule malarski zabieg reprodukcji – sporządzenia kopii, tyle że z literackiego lub scenicznego pierwowzoru. Adaptator-kopista wchodzi w rolę drugiego autora, dążąc do możliwie najpełniejszego odtworzenia indywidualnych wartości oryginału. Stawia się w sytuacji „drugiego”, co wcale nie znaczy, że zamierza pozostać gorszym³⁰.

Takie podejście może przynieść znakomite efekty, czego przykładem według Hendrykowskiego są m.in. właśnie *Celuloza* oraz *Pod gwiazdą frygijską*.

²⁸ Leonid Heller, *Żniwa i Odzyskane szczęście: powieść zilustrowana czy przekodowana?*, tłum. Małgorzata Hack i Alina Satek, „Blok” nr 2, 2003, s. 148.

²⁹ Zob. Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, New York 1975, s. 219–231.

³⁰ Marek Hendrykowski, *Autor jako problem...*, s. 150.

„Analogia” (*analogy*), trzeci rodzaj adaptacji według Wagnera, w socrealizmie nie znajdowała zastosowania. Z punktu widzenia nadrzędnego nadawcy – systemu – bytoby to działanie zbyt niebezpieczne, ponieważ groziłoby odejściem od pierwszorzędnej roli słowa, skoncentrowaniem się na wieloznacznym obrazie. Alicja Helman pisała, że adaptacja staje się „twórczą zdradą”³¹, niezwykle rzadko zdarzają się przypadki absolutnej wierności oryginałowi. Większość produkcji socrealistycznych należy do takich właśnie wyjątków. Nie chodziło bowiem o zmaganie się filmowca z materiałem literackim, a więc proces *stricte* twórczy, ale dostarczenie odbiorcy kolejnego „wydania” powieści, raz już zaakceptowanej w określonym kształcie przez system. Analogia będzie mogła zatem pojawić się dopiero po przetomie roku 1956, kiedy zwiększą się niepomierne możliwości autorskich wypowiedzi.

4.

Awangarda radziecka jeszcze się tudziła, że będzie mogła prowadzić swoje poszukiwania i eksperymenty niezależnie od czynników pozaartystycznych, ponieważ takie jest święte prawo artysty. Widoczne jest to choćby w pismach Siergieja Eisensteina. Pisał on, że film wyraża postawę twórcy wobec zagadnienia³². Ryszard Kluszczyński wskazuje, iż autorski charakter *Strajku* (*Staczka*, 1924) i *Października* (*Oktiabr'*, 1927) Eisensteina jest szczególnie widoczny, gdy weźmiemy pod uwagę prace teoretyczne radzieckiego reżysera³³. Dla filmowców Wielkiej Awangardy subiektywny charakter medium filmowego był czymś oczywistym³⁴. W następnej dekadzie filmowcy rezygnują, a właściwie zostają do tego zmuszeniu, ze swojej autonomii, godząc się na podporządkowanie czynnikom zewnętrznym.

Powołując się na filmowców, którzy w latach 20. rozstawili radziecką kinematografię, polscy teoretycy i krytycy zdawali się zapominać o awangardowych korzeniach Eisensteina czy Pudowkina. Podkreślali nowatorstwo *Pancernika Potiomkina* (*Bronienosiec Potiomkin*, 1925) i *Matki* (*Mat'*, 1926), zachwycali się ich artystyczną doskonałością, pisali o najwyższym kunszcie realizatorskim i świadomości ideowej twórców, czynili to jednak z perspektywy właściwej piszącym, a nie historycznofilmowej. Z tego powodu na pierwszy plan wysuwane było zaangażowanie filmowców w budowanie nowej rzeczywistości i ich oddanie sprawom państwa i partii. Talent

³¹ Alicja Helman, *Twórcza zdrada...*, s. 18.

³² Siergiej Eisenstein, *O budowie utworów*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, tłum. Mieczysław Kumorek, Warszawa 1959, s. 231. Zob. też: Ryszard Kluszczyński, *Autor w kręgu awangardy filmowej*, [w:] *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. Marek Hendrykowski, Poznań 1991, s. 59–60.

³³ Ryszard Kluszczyński, *Autor w kręgu...*, s. 60.

³⁴ Tamże, s. 59.

i pasja artystyczna szły w tych ocenach w jednej parze z dojrzałością ideologiczną. Nie można dawać światu arcydzieł, pisano, jeśli nie posiada się uformowanej świadomości rewolucyjnej i głębokiego zrozumienia dla nowych czasów.

Tymczasem, jak pisze Tadeusz Szczepański, poparcie Eisensteina i jego pokolenia dla tego, co działo się wówczas w Związku Radzieckim, nie ulega wątpliwości. Artystyczna tożsamość filmowców wynikała jednak z zupełnie innych powodów. Kino było dla nich rzeczywiście

„najważniejszą ze sztuk”, ale jego naczelne miejsce pojmowali w hierarchii kultury, a nie polityki. Postulowany przez Lenina i innych ideologów radzieckiego agitpropu tematyczny kanon rewolucyjnej romantyki stanowił dla młodych reżyserów przede wszystkim osnowę metodologicznych badań w zakresie estetyki filmowej, a dopiero potem interesowała ich jego agitacyjna funkcjonalność³⁵.

Siergiej Eisenstein nieustannie prowadził grę ze Stalinem. Ustępował po to, by móc robić filmy³⁶. Przykład twórcy *Iwana Groźnego* (*Iwan Groznyj*, 1944) jest bez wątpienia najbardziej znany, ponieważ z jednej strony Eisenstein był jednym z największych filmowców, którzy wdali się w grę z dyktatorem, z drugiej natomiast – jego kompromisy były największe.

W Eisensteinowskim dramacie – pisze Tadeusz Szczepański – odzwierciedla się opisany przez Tomasza Manna w *Doktorze Faustusie* XX-wieczny archetyp sytuacji artysty w obliczu totalitaryzmu. Eisenstein również podpisał diabelski pakt, w którym stawką była możliwość uprawiania sztuki w zamian za porażenie stalinowskim syndromem „złej wiary”³⁷.

Nader często przywoływane było też nazwisko Wsiewołoda Pudowkina. Autor *Gorączki szachowej* (*Szachmatnaja goriaczka*, 1925) cieszył się dużą popularnością, uznawany był za jednego z najwybitniejszych twórców filmowych. W jego cieniu pozostawali inni znakomici reżyserzy, w tym Siergiej Eisenstein. Warto jednak zauważyć różnice między autorską pozycją Pudowkina z lat 20.³⁸, kiedy kręcił *Matkę*, *Koniec Sankt Petersburga* (*Koniec Sankt-Pieterburga*, 1927) i *Burzę nad Azją* (*Potomok Czyngis-chana*, 1929) oraz pisał teoretyczne prace, a okresem socrealistycznym. Od końca lat 30., kiedy powstają takie filmy, jak *Minin i Pożarski* (1939), *Suworow* (1941) czy *Admirał Nachimow* (1947), Pudowkin jako autor nie istnieje. Dostosowuje się do socrealistycznej jednorodności, podporządkowując swój talent nie artystycznym

³⁵ Tadeusz Szczepański, *Stalin i filmowcy*, [w:] *Autor w filmie...*, s. 107.

³⁶ Tamże, s. 111–115.

³⁷ Tamże, s. 115.

³⁸ Trzeba pamiętać o związkach Pudowkina z działaniami awangardowymi. Por. Amy Seargent, *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*, London–New York 2000.

poszukiwaniom, ale zaspokajaniu potrzeb mecenasów, a więc władzy. Dopiero w ostatnim filmie, *Odzyskanym szczęściu*, Pudowkin powraca do swoich filmowych korzeni.

Sytuacja w polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 50. była o wiele bardziej czytelna niż ćwierć wieku wcześniej w Związku Radzieckim. Polska przyjmując po wojnie wzory radzieckie, wchodzi od razu w żdanowszczyznę, a więc socrealizm postwojenny, zaostrzający kurs, trwający aż do śmierci Stalina, odrzucający wszelkie tradycje awangardowe³⁹. W związku z tym dominowało inne rozumienie roli i sposobu istnienia autora. Autorstwo filmowe nie jest bowiem wartością bezwzględną, niezależną od kontekstu historycznego i kulturowego⁴⁰. Pisząc o autorstwie w kinie socrealistycznym należy zatem mieć stale na uwadze specyfikę kultury stalinowskiej. Konsekwencją niepostrzeżenia tych uwarunkowań może być nie tyle zubożenie analizy, co jej nieadekwatność.

W czasie Zjazdu w Wiśle o wolność artysty, o możliwość prezentowania swojej indywidualności, apelował Antoni Bohdziewicz, który mógł czuć się rozgoryczony tym, co spotykało go począwszy od odebrania mu Instytutu Filmowego w Krakowie i realizacji niedopuszczonego później do rozpowszechniania filmu *2x2=4*. Wystąpienie Bohdziewicza spotkało się z ostrym odzewem Jerzego Albrechta, który taką postawę określił mianem anachronicznej, w dodatku niemającej pokrycia w faktach. Wzmianki o nadzorze, którego filmowcy zdążyli już doświadczyć, szczególnie go rozżoły⁴¹. Jak Bohdziewicz śmiał mówić o nadzorze, kiedy to właśnie powojenna kinematografia wyzwoliła reżysera spod ograniczeń żadnych zysków przedwojennych producentów. Filmowiec mógł tworzyć dzieła, które zmieniały świat.

Plan [sześćdziesięcioletni] nie zostawia artysty na uboczu. Filmowcowi polskiemu powiada on: stwórzmy ci wszelkie warunki dla swobodnej twórczości, damy ci do ręki możliwości, o jakich nikomu się dotąd w Polsce nie śniło⁴².

Możliwości, pozornie, rzeczywiście prezentowały się wspaniale. To przecież te same świetlane perspektywy zwiody tak wielu pisarzy. Który artysta nie chciałby mieć wpływu na kształtowanie się ludzkiej świadomości? Okazało się jednak, że wpływ kina na publiczność był jeszcze mniejszy niż literatury, podobnie jak – do pewnego momentu – wpływ filmowców na kino.

³⁹ Początek drugiej połowy lat 40. to ostateczny koniec awangardowych poszukiwań kina radzieckiego. Mira i Antonin Liehmowie uważają, że symbolicznym momentem tego załamania stała się śmierć Eisensteina w lutym 1948 roku. Mira Liehm, Antonin J. Liehm, *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*, Berkeley–Los Angeles–London 1977, s. 50.

⁴⁰ Zob. Marek Hendrykowski, *Autor jako problem...*

⁴¹ Alina Madej, *Kulisy socrealizmu: Zjazd w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997, s. 213.

⁴² Jerzy Płażewski, *Perspektywy pasji twórczej*, [w:] tegoż, *Szkice filmowe*, Warszawa 1952, s. 23.

5.

Autorem dzieła w socrealizmie była w dużej mierze metoda, co *de facto* oznaczało odejście od klasycznej idei autorstwa⁴³. Realizm socjalistyczny uważany był za metodę naukową. Z założenia więc musiał spełniać warunki obiektywności poznania i pewności rezultatu w przypadku odpowiednio zastosowanych metod, czyli właśnie realizmu socjalistycznego. Dzieło sztuki było traktowane na podobieństwo dzieła naukowego, tworzonego na podstawie badań eksperymentalnych. Jeżeli w danych warunkach zastosujemy pewną metodę, to – ściśle się jej trzymając – musimy osiągnąć pożądane wyniki. „Estetyka naukowa – pisał Stefan Morawski – zakłada, że dzieło powinno spełniać taką samą wychowawczą, ideologiczną funkcję, jaką od innej strony pełni nauka”⁴⁴. Zasada obiektywności, związana z (naukową) pewnością poznania, dotyczyła zatem zarówno rzeczywistości wewnątrz-, jak i zewnątrztekstowej. Obiektywność praw występowała w ramach świata przedstawionego, dzięki czemu postępowanie bohaterów musiało być zgodne z prawami rozwoju społecznego. Jednak sprawdzalne i powtarzalne reguły postępowania dotyczyły także dzieła sztuki. Jakie wynikają z tego konsekwencje dla rozumienia autorstwa dzieła socrealistycznego?

Postać autora siłą rzeczy musi mieć znaczenie drugorzędne, skoro na pierwszym miejscu została postawiona metoda. Dla eksperymentu nie ma przecież żadnego znaczenia, kto go prowadzi – czy jest to naukowiec wysokiej klasy, uznany specjalista, czy też nikomu nieznanymi początkujący badacz. Jeśli tylko będzie wierny metodzie, wynik powinien być identyczny, co zresztą jest warunkiem dobrze przeprowadzonego eksperymentu. Podobnie rzecz wyglądała w przypadku dzieła sztuki. Zastosowanie metody realistycznej, w dodatku przy z góry znanym wyniku, musiało do tego wyniku doprowadzić. Kto tego dokona, to już pytanie wtórne⁴⁵. Czy w takim razie w tym systemie było jeszcze miejsce dla autora jako wybitnej osobowości twórczej? Otóż, w założeniu systemu, nie.

Konsekwencje przyjęcia założenia o obiektywności artystycznej metody realizmu socjalistycznego można dostrzec w reakcjach krytyki na powstałe dzieła. Wiadomo, że niewiele było takich utworów, literackich, filmowych itp., które spotykały się

⁴³ Zob. Wojciech Tomasiak, *Literatura bez literackości. O literaturze realizmu socjalistycznego i o jej badaniu*, [w:] tegoż, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 30 i n.

⁴⁴ Stefan Morawski, *O wychowawczej funkcji dzieła sztuki*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950 nr 3–4, s. 146.

⁴⁵ Warto przywołać znaną anegdotę o Majakowskim, opisaną przez Dymitra Szostakowicza i przypomnianą przez Michaiła Hellera. Otóż Majakowski regularnie publikował swoje wiersze na łamach „Komsomolskiej Prawdy”. „Kiedy raz wiersze przez kilka dni się nie ukazały, ktoś z kierownictwa zadzwonił w tej sprawie do redakcji. Odpowiedziano mu, że Majakowski wyjechał. Na to padł rozkaz: niech pisze zastępca.” Michaił [Michaił] Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Paryż 1988, s. 214. Pominęto odwołania do literatury.

z niemalże bezwarunkową akceptacją. Zazwyczaj recenzenci doszukiwali się różnych usterek, na poziomie ideowym, artystycznym czy po prostu warsztatowym (o co, jak się wydaje, było najłatwiej), chętnie wytykając błędy i wskazując sposób ich usunięcia. Co było – według krytyków – przyczyną tych problemów? Sama doktryna była niepodważalna, niemożliwe było zatem krytykowanie jej fundamentów. Natomiast omylni i niedoskonalni mogli być – i byli – realizatorzy. Mając do dyspozycji zawsze sprawdzającą się metodę, nie potrafili z niej we właściwy sposób korzystać.

W kulturze stalinowskiej („kulturze 2”) przyszłość nie stanowi nieprzeniknionej ciemności, której nie sposób przejrzeć. Przeciwnie, to, co dopiero ma nastąpić, jest doskonale przewidywalne. Dotyczy to zarówno kierunku rozwoju całego społeczeństwa, poszczególnych klas, państw, narodów, jak i losów pojedynczego człowieka czy też dzieła sztuki. Artystów tworzących wcześniej interesowały nie tylko rezultaty, ale także twórcza droga, którą należało przebyć. Ponieważ droga była odkrywaną dopiero tajemnicą, w związku z tym nieznanne były także rezultaty podróży. O ile w przybliżeniu można było określić cel, do którego się podążało, to nie było żadnej gwarancji, że zostanie on osiągnięty. Co ważne, wybór drogi należał do twórcy, on bowiem odpowiadał za swoje dzieło. Znajomość rezultatów działań narzuca sposób postępowania, zwłaszcza w sytuacji, kiedy istnieje tylko jedna możliwość, której skuteczność gwarantuje jej naukowy charakter.

Mimo że kultura stalinowska w samoopisach często odwoływała się do antydogmatyczności, cechowała ją niechęć do podejmowania problemów. Sam Stalin zabrał głos w tej sprawie w piśmie do czasopisma „Proletarskaja Rewolucja” (1931). Chodziło tam o odpowiedź na artykuł z roku 1930, w którym podjęto problem „bolszewizmu” Lenina. Wypowiedź Stalina ostatecznie zamykała tę kwestię,

ponieważ nie można prowadzić dyskusji kwestii *bolszewizmu* Lenina, kwestii, czy Lenin *prowadził* zasadniczą nieprzejednaną walkę z centryzmem jako z pewną odmianą oportunistów, czy też *nie prowadził* jej, czy Lenin *był* prawdziwym bolszewikiem, czy też nim *nie był*⁴⁶.

Redakcja, tak samo jak autor artykułu, naraziła się na zarzut trockizmu, usiłując podjąć zagadnienie, które według ówczesnej wykładni zagadnieniem już nie było. Stało się aksjomatem, niepodważalnym przez żadną instancję. Z jednym wszakże wyjątkiem – samego Stalina, który jak bóg zmieniać mógł nawet to, co sam ustanowił jako niezmiennie.

⁴⁶ Józef Stalin, *O pewnych zagadnieniach historii bolszewizmu. List do redakcji czasopisma „Proletarskaja Rewolucja”*, [w:] tegoż, *Zagadnienia leninizmu*, wyd. czwarte, Warszawa 1949, s. 356.

Znaczenie tego artykułu polegało na czymś o wiele ważniejszym niż tylko na wytknięciu drobnego w gruncie rzeczy „błędu” redaktorom, którzy ośmielili się poddać w wątpliwość którykolwiek epizod z życia Lenina. Kwintesencją słów Stalina było oznajmienie, że istnieją nienaruszalne zasady, które w żaden sposób nie mogą podlegać nie tylko zmianie, ale nawet zastanawianiu się nad jej możliwością. Niezależnie od tego, czy chodziło o działalność Lenina, kwestie światopoglądowe czy też zasady funkcjonowania ustroju, nie mogło być mowy o dyskusjach, o problematyzowaniu tego, co problemem według Stalina być nie mogło. Przecież opublikowana kilka lat później, w roku 1938, *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii [bolszewików]. Krótki kurs*, nie była niczym innym jak właśnie zbiorem aksjomatów, który w najdrobniejszych szczegółach podawał prawidłową interpretację całości świata.

Władimir Papiernyj wyciąga z powyższego pisma Stalina i jego konsekwencji jeszcze dalej idące wnioski. Pisze on, że w „kulturze 2” przyjęcie aksjomatów było całkowite, tzn. nie było w gruncie rzeczy takich zagadnień, które by im nie podlegały. Nie może zatem dziwić sytuacja chociażby radzieckich nauk humanistycznych, od filozofii poczynając. Musiały one polegać na roztrząsaniu ciągle tych samych problemów, z ciągle tym samym wynikiem, a o jakiegokolwiek oryginalności nie mogło być mowy. Oryginalność i nowatorstwo były zakazane, mogłyby bowiem doprowadzić do zanegowania fundamentów, na których opierała się stalinowska wizja świata. Najważniejszym czynnikiem nie była nawet treść owych podstaw, ale sam fakt ich występowania. Papiernyj zwraca uwagę, że taki stan rzeczy w znacznej mierze wynikał z tradycji rosyjskiego prawostawia, dawno już zarzucającego kościołom łacińskim stawianie ciągle nowych pytań zamiast trzymania się raz objawionych prawd i rozwiązań⁴⁷.

Dlatego też tak wielką wagę przywiązywano do „walki z rewizjonizmem”. Dopuszczenie świadomości prezentowania choćby nieznacznie różniących się od oficjalnych poglądów stawiało pod znakiem zapytania mityczny ład. Nienaruszalność teorii nie oznaczała bynajmniej, pisze Papiernyj, stałości logicznie sformalizowanych zasad, ale niezmienności stworzonych przez nie mitologicznych pól⁴⁸. W powyższym kontekście pojawia się problem możliwości funkcjonowania autora w jego podstawowym znaczeniu, a więc kogoś, kto oferuje własną wizję. Czy może istnieć autor w kulturze totalnej (oraz totalitarnej)⁴⁹ typu stalinowskiego? Jeżeli znany jest cel postawiony przed dziełem,

⁴⁷ Władimir Papiernyj, *Kultura „dwa”*, Ann Arbor 1985, s. 190.

⁴⁸ Tamże, s. 191.

⁴⁹ O rozróżnieniu tych dwóch pojęć w odniesieniu do kultury stalinowskiej zob. Wojciech Tomasiak, *Totalitarna czy totalna? Kultura stalinowska w świetle współczesnych opracowań*, [w:] tegoż, *Inżynieria dusz...*

sposób jego realizacji oraz rezultaty, które będą osiągnięte, czy w takim razie potrzebny jest ktoś, kto przedstawi własną wizję?

„Cała rzecz w tym – pisał Władimir Papiernyj – że kultura 2 nie zna idei autorstwa”⁵⁰. „Autora” w kulturze stalinowskiej można porównać do człowieka, który musi ułożyć puzzle. Ma wyznaczoną powierzchnię, na której musi zmieścić się obrazek, otrzymuje odpowiednie fragmenty całości, wie również, jaki będzie ostateczny efekt – jest on wcześniej podany jako wzór. Teoretycznie „autor” mógłby poukładać części układanki według własnego pomysłu, ale wówczas obrazek, niezależnie od jego wartości i oryginalności, nie będzie tym, czego oczekiwano. Układający zostaje zatem zmuszony do przypasowywania poszczególnych fragmentów, tak jak to zostało wcześniej przewidziane. Można zatem zapytać, kto jest autorem układanki, jej końcowego efektu? Ten, kto obrazek poskładał? Ale przecież jeżeli dać cały zestaw komuś innemu, wyjdzie dokładnie taki sam obrazek. Nie ma więc żadnych czynności twórczych, wystarczy przyporządkować odpowiednie części do siebie. Może w takim razie ten, kto przygotował puzzle? Na czym jednak polega to przygotowanie? Trzeba wybrać obrazek i pociąć go na kawałki. Co w takim razie z autorem samego obrazka?

Autor nie posiada możliwości wyboru tematu. W filmie jest to szczególnie widoczne, ponieważ aby doprowadzić do skierowania filmu do produkcji należało przejść przez szereg kontroli. To nie autor, ale inni, często anonimowi funkcjonariusze systemu (także ludzie filmu), podejmowali decyzję, czy warto zajmować się danym zagadnieniem, lub też, co należy poprawić i zmieniać, aby uzyskać zgodę na dopuszczenie filmu do produkcji. Zdarzało się zresztą niejednokrotnie, że interweniowały najwyższe władze⁵¹. Na niższych szczeblach kolejne czynniki decydowały o losach filmu. W Polsce zaczynało się to na poziomie scenariusza. Decyzja o skierowaniu filmu do produkcji nie zapadała łatwo. Komisja Ocen Scenariuszy, komisje kolaudacyjne, cenzura – formalna i nieformalna, stanowiły liczne progi i bariery, które trzeba było pokonać, aby uzyskać decyzję o skierowaniu filmu do produkcji. Powszechne było zjawisko ingerowania w kolejne wersje scenariusza. Podczas samej realizacji powstawały rozmaite dokrętki. Stanisław Różewicz wspominał sytuację z planu *Robinsona warszawskiego*, którego reżyserem był Jerzy Zarzycki, a na planie potrafiła pojawić się Wanda Jakubowska i reżyserować⁵². O dokrętkach na planie *Gromady* mówił także Kawalerowicz⁵³.

⁵⁰ Władimir Papiernyj, *Kultura...*, s. 194.

⁵¹ W Związku Radzieckim to przede wszystkim sam Stalin.

⁵² *Trudny debiut. Rozmowa ze Stanisławem Różewiczem*, rozmawiał Marek Hendrykowski, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski, Konin 1998, s. 47.

⁵³ *Przed wszystkim praktyka. Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem*, rozmawiał Marek Hendrykowski, [w:] *Debiuty polskiego kina...*, s. 35.

Wreszcie ostatnią fazę stanowiły uwagi komisji kolaudacyjnej i konieczność przerabiania gotowego już filmu. Rozpoczęcie ani nawet zakończenie zdjęć nie gwarantowało jeszcze, że film zostanie ukończony, albo wejdzie na ekrany.

Dzieło socrealistyczne charakteryzowało się tym, że jego rezultat (ideologiczny, a nie artystyczny) był z góry wiadomy. Nie mogło być inaczej w przypadku utworu realizowanego na zamówienie. Ryzyko, które podejmował zamawiający, czyli władza (bądź system), było w przypadku filmu głównie natury ekonomicznej, a więc podrzędnej w stosunku do politycznej i ideologicznej. Jeżeli film został na którymkolwiek etapie uznany za niespełniający wymogów, jego produkcja była wstrzymywana. Z kolei gotowy film nigdy nie trafiał do rozpowszechniania bądź dopiero po latach, kiedy nie miało to już żadnego znaczenia. Przykłady takiego postępowania występują już w drugiej połowie lat 40. Szeroko omawiany film *Dwie godziny* na podstawie scenariusza Ewy Szelburg-Zarembiny trafił do kin po roku 1957, a (nomen omen) *Ślepy tor* nigdy się w nich nie pojawił. Dlaczego filmy te trafiały w ogóle do produkcji, to jeszcze inna sprawa, związana m.in. z funkcjonowaniem gospodarki socjalistycznej oraz swoistą grą między decydentami politycznymi, kinematograficznymi a pisarzami, scenarzystami i filmowcami.

6.

Filmową adaptację dzieła literackiego można uznać za kolejny etap „przepisywania” (*rewriting*) tekstu, ponownego redagowania dzieł literackich⁵⁴. Film byłby wówczas postrzegany jako kolejna wersja książki, przełożona na język obrazu, choć należy w tym miejscu pamiętać o wszechobecnym werbocentryzmie kultury stalinowskiej. Proces „przepisywania” nie był w socrealizmie czymś niezwykłym. Wynikał z partyjności literatury i sztuki, czyli konieczności dostosowywania dzieła do coraz to nowej linii partii. Sztandarowym przykładem takiego postępowania w kulturze stalinowskiej jest *Cement* Fiodora Gładkowa, w Polsce np. kolejne wersje *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego z 1948 i 1954 oraz *Węzły życia* Zofii Natkowskiej. Socrealistyczna adaptacja miała być kolejną, poprawioną wersją dzieła literackiego⁵⁵.

⁵⁴ Zob. Jerzy Smulski, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, rozdziały „Wariantywność socrealistycznego tekstu literackiego jako problem badawczy (w refleksji rusycystycznej i polonistycznej)”; „Aneks: Trzy redakcje *Władzy* Tadeusza Konwickiego”. Tam też podana literatura. Zob. też Zbigniew Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, rozdział „Wersje poprawione”; Mariusz Zawodniak, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*, Warszawa 1998, rozdział „Wydanie drugie poprawione”.

⁵⁵ Poprawianie dzieła nie musiało jednak być adaptacją *sensu stricto*. Widać to na przykładzie *Piotra I* (*Piotr Pierwszy*, 1937–1939) Władimira Pietrowa, do którego scenariusz razem z Pietrowem napisał Aleksiej Tołstoj. Nie była to jednak adaptacja jego wcześniej wydanej powieści, ale niezależna od książki, uwzględniająca zmiany polityczne w Związku Radzieckim nowa wersja historii Piotra I. Por. Piotr Zwierzchowski, *Piotr I, czyli stalinowska baśń o mądrym i dobrym carze*, „Blok” nr 2, 2003, s. 55–57.

Pisano o tym wprost, traktując film jako kolejny etap udoskonalania dzieła. Zgodnie z ówczesną zasadą, przejętą z radzieckich wzorów, pisarz powinien uczestniczyć w kolejnym etapie ekranizacji swojej książki, a więc współpracować przy powstawaniu scenariusza – kolejnej korekcie jego dzieła. Według Czesława Petelskiego

adaptacja powinna usunąć i naprawić wszystkie dostrzeżone błędy utworu [literackiego], dać dzieło doskonalsze i wartościowsze. Scenarzysta i realizator są bogatsi od pisarza o nową sumę doświadczeń, o drukowaną i niedrukowaną krytykę pierwowzoru, z której mogą i powinni korzystać w swojej pracy⁵⁶.

Uwzględnienie tej krytyki Petelski uważał za punkt wyjścia w każdej adaptacji. Socrealistyczna adaptacja filmowa miała być kolejną, poprawioną wersją dzieła literackiego. Film stanowił przełożoną na język obrazu kolejną wersję książki. Przykładem jest *Piątka z ulicy Barskiej*, zrealizowana na podstawie książki Kazimierza Koźniewskiego pod tym samym tytułem. Zmiany dotyczące bohaterów, fabuły, rozłożenia akcentów, ale także innego sposobu prezentacji świata, wynikały nie tylko z odmiennego medium. Związane były z wyznaczeniem sobie przez autorów różnych celów, temperamentu twórczego Koźniewskiego i Forda, ale przede wszystkim stawianiem przez partię innych zadań w latach pisania książki i kręcenia filmu. Przykładem może być postać majstra Macisza. W wydanej w 1952 roku książce jest wrogiem, ponieważ należy do Polskiej Partii Socjalistycznej i przeciwstawia się pomysłom wychodzącym z inspiracji Polskiej Partii Robotniczej (chodzi m.in. o podjęcie socjalistycznego współzawodnictwa pracy). W filmie mamy do czynienia z wyraźnym zaakcentowaniem jego powiązań z poakowskim podziemiem. Zresztą już przed realizacją filmu Czesław Petelski domagał się, aby poprawił on błędy książki:

osamotnienie chłopców [...], „powierzchowne reportażowe, migawkowe” potraktowanie walki partii o młodzież, brak aktywności wychowawczej ZWM-u, zbyt pobieżne psychologicznie potraktowanie chłopięcego przełomu, czy wreszcie niesłuszne ustawienie wątku Marka i Hanki⁵⁷.

Inne przykłady znajdujemy w *Pod gwiazdą frygijską*. W kilku przynajmniej wyjątkach film zaostrza ideologiczne znaczenia pewnych scen. Znamiennym przykładem jest scena zabójstwa Gąbińskiego, gdzie nacisk położony został nie na dylematy Szczęsnego, jak w powieści, ale na samowolność tego czynu – działanie bez uzyskania zgody partii⁵⁸. Z drugiej strony, porównując powieść i kolejne wersje scenariusza widać złagodzenie wymowy niektórych scen. Wystarczy wspomnieć różnice

⁵⁶ Czesław Petelski, *Trzy powieści idą na ekran*, „Nowa Kultura” 1952 nr 48, s. 6.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Por. *O śmierci w filmie socrealistycznym*, w niniejszym tomie, s. 217–218.

w stosunku do religii i Kościoła katolickiego. Krzysztof Kornacki zauważa, że mogące wzbudzać kontrowersje przemówienie Staszka Rychlika, sugerującego, iż Chrystus założył związek zawodowy, prowadził walkę klasową i można go uznać za komunistę, zostało w filmie usunięte, mimo że występowało jeszcze w liście montażowej⁵⁹. Zmiany były zatem związane z aktualnym politycznym zamówieniem, a więc zasadą partyjności.

Partyjność była w realizmie socjalistycznym najważniejszą kategorią, służącą ocenie dzieła literackiego czy filmowego. Używano jej niejednokrotnie, dokonując wartościowania, a brak partyjności stanowił jeden z najpoważniejszych zarzutów, jaki mógł spotkać twórcę. W rzeczywistości „partyjność” była narzędziem umożliwiającym kontrolę nad działalnością artystów, treściami zawartymi w sztuce i sposobem ich prezentacji. Odnoszono ją również do innych tekstów kultury, np. filozofii, nauki, krytyki⁶⁰. Według samoopisów partyjność oznaczała postawę artysty, aktywnie i szczerze zaangażowanego w tworzenie i wychwalanie nowej rzeczywistości. Twórcy mieli zabierać głos na najbardziej aktualne tematy oraz jednoznacznie interpretować je w duchu ideologii marksistowskiej.

Pisarz partyjny – to znaczy pisarz stojący na pozycjach przodującej klasy społecznej, z nią uczuciowo związany, w jej walce biorący aktywny udział, uzbrojony w jej jedynie naukową metodę analizy rzeczywistości i dróg jej rozwoju⁶¹.

To jednak nie ideologiczne zaangażowanie literatów i zgodność z doktryną decydowały o uznaniu utworu za odpowiadający kryteriom dzieła partyjnego. Było to niemożliwe, ponieważ „partyjność” nie posiadała ostatecznie ustalonych desygnatów, ani też interpretacji semantycznej. Jej znaczenie i zakres ustalała partia w zależności od aktualnych potrzeb propagandowych. Co ważne,

Leninowska dyrektywa partyjności literatury zakładała przede wszystkim, że utwór literacki nie powinien stanowić dzieła „indywidualnego”, tj. takiego, dla którego punktem wyjścia byłyby indywidualne zainteresowania czy preferencje twórcy⁶².

Kryterium „partyjności”, które było precyzowane zgodnie z doraźnym zapotrzebowaniem, pozwalało na utrzymywanie pisarzy w stanie niepewności. Nigdy nie wiedzieli,

⁵⁹ Zob. Krzysztof Kornacki, *Polskie kino fabularne lat 1945–1956 wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego*, „Blok” nr 1, 2002, s. 184.

⁶⁰ Por. Adam Schaff, *Narodziny i rozwój filozofii marksistowskiej*, Warszawa 1950, s. 68–76; *Krótki słownik filozoficzny*, red. M[ark] Rozentel i P[awieł] Judin, tłum. z czwartego uzupełnionego i poprawionego wydania rosyjskiego, Warszawa 1955, hasło „Partyjność filozofii”.

⁶¹ Melania Kierczyńska, *O paru przesłankach realizmu socjalistycznego*, [w:] tejsze, *Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951, s. 158.

⁶² Dorota Tubielewicz Mattsson, *Partyjność*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 177.

czy ich dzieło zostanie zaakceptowane jako spełniające wymogi realizmu socjalistycznego. Partia stanowiła zatem ostateczną i nieodwołalną instancję, uprawnioną do oceny dzieła literackiego. „Partyjność” w tej sytuacji stała się skutecznym narzędziem wykorzystywanym w egzekwowaniu charakterystycznych dla socrealizmu cech praktyki literackiej: jednogłosowości oraz rezygnacji z autonomicznego poszukiwania ideowych i estetycznych wzorów. Oznaczała pozbawienie artystów prawa do wyboru tematu i sposobu jego przedstawienia. Nie inaczej działo się w przypadku filmowych adaptacji. Jak pisze Leonid Heller,

[d]ręczeni strachem przed rozbieżnościami między dziełem a jego „kopią ekranową”, realizatorzy i krytycy odrzucają wysunięty przez modernistów i awangardę postulat wolności adaptacji⁶³.

Tak ważna dla socrealizmu kategoria etapu powodowała, że razem ze zmieniającą się sytuacją polityczną, pisarze, filmowcy, malarze itd. otrzymywali od władz partyjnych kolejne „zadania do wykonania”. Krytycy, zwłaszcza piszący z perspektywy ideologicznej, zarzucali często filmowcom nieaktualność ich dzieł. Biorąc jednak pod uwagę tempo zachodzących wówczas zmian (chodzi m.in. o nowe cele i zadania, jakie stawiała partia) oraz cykl produkcyjny filmu, inaczej być nie mogło. Tak właśnie stało się m.in. z *Gromadą* (reż. Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Sumerski, 1952). Zauważył to w recenzji z filmu Piotr Borowy⁶⁴. Scenariusz *Gromady* powstał w roku 1950, a premiera filmu miała miejsce dwa lata później. Nie tylko zmienił się propagandowy wizerunek wsi i jej problemów, ale także spojrzenie na pewne problemy w sztuce. Twórcy podporządkowali się całkowicie oczekiwaniom wynikającym z porządku doktrynalnego. Nie mieli jednak szansy, aby się do niego dostosować. Oczekiwano filmu przedstawiającego wieś w sposób niezafatszowany. Pobrzmiewa tu pewna dwuznaczność, bo prawdziwego życia ówczesnej wsi nie można było przedstawić z pełnym realizmem.

Przyjrzyjmy się ponownie *Piątce z ulicy Barskiej*, której dramatyzm wynikał nie z walorów literackich, ale dramaturgii zbeletryzowanego reportażu, taką bowiem formę przybrała powieść. Autor uczynił z całej piątki pełnoprawnych bohaterów. Pisząc scenariusz, Koźniewski i Ford skoncentrowali się na dwóch postaciach, Marka i Kazka, pozostałe odsuwając w cień. To i tak niewielkie zmiany w porównaniu do niektórych propozycji pojawiających się w prasie. Czesław Petelski na łamach „Nowej Kultury” sugerował w przypadku *Piątki z ulicy Barskiej* pójście w zupełnie innym kierunku niż uczynił to ostatecznie Aleksander Ford:

⁶³ Leonid Heller, *Żniwa i Odzyskane szczęście...*, s. 147.

⁶⁴ Piotr Borowy, *Gromada*, „Kwartalnik Filmowy” 1952 nr 7, s. 28.

Książka Koźniewskiego jest bowiem raczej przeznaczona dla dorosłych – zbyt wiele w niej przytłaczających, przeraźliwie tragicznych przeżyć chłopięcych, zbyt wiele zła i podłości ludzkiej, zbyt mało pięknych, pozytywnych momentów w czynach bohaterów. *Piątka* winna być nie tylko filmem o młodziuży, ale i dla młodziuży. W tym celu trzeba losy chłopców pokazać z większym optymizmem, znaleźć w ich postępowaniu więcej czynów zdecydowanie szlachetnych, pozytywnych, a jednego z nich uczynić głównym pozytywnym bohaterem opowiadania⁶⁵.

Adaptacja miałaby zatem stać się kolejną wersją dzieła, przerabianego zgodnie z ideą kreowania świata pozytywnego, przez pryzmat takiego właśnie bohatera. Proponowane zmiany w konstrukcji opowiadania zakładały koncentrację na jednym bohaterze, z którego życiorysu miały być usunięte najbardziej dramatyczne wydarzenia, więc pójscie w kierunku wyznaczanym przez całe kino socrealistyczne, opierające się głównie na kreacji bohatera pozytywnego.

Zabiegiem proponowanym przez Petelskiego postużyli się Jan Rybkowski i Ludwik Starski, realizując w 1956 roku *Nikodema Dyzmę*⁶⁶, który podobnie jak dylogia Kawalerowicza miał postużyć negatywnej ocenie Polski międzywojennej. Film Rybkowskiego został oparty na wątkach fabularnych przedwojennej powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza *Kariera Nikodema Dyzmy*, a w roli głównej wystąpił Adolf Dymśa. Co prawda *Kariera...* jako świetna satyra powinna doskonale odpowiadać zamysłom socrealistycznych twórców, ale brakowało w niej pozytywnego bohatera. Nikodema uczyniono wobec tego sympatycznym warszawskim cwaniakiem, jakich zawsze grywał Dymśa, ale był on zbyt sympatyczny jak na ten film. W niczym nie przypominał Dyzmy, zarówno powieściowego, jak i tego z późniejszego filmu, w rewelacyjnej interpretacji Romana Wilhelmięgo. W *Nikodemie Dyzmie* realizatorzy poszli w stronę groteskowości, próbując w ten sposób ośmieszyć przedwojenny ustrój i władze, gdy tymczasem to realistyczna kreska przydawała złowrogiego tonu tej ponurej mimo wszystko satyrze. Film, w przeciwieństwie do książki, nie bawił: był zarówno nieudany, jak i po prostu spózniony.

„Przepisywanie” tekstu nie kończyło się bynajmniej w momencie, kiedy gotowy film, poddany wcześniej wszelkim rygorom, trafiał na ekran. Można go było zdjąć z ekranów i dalej dokonywać przeróbek, tak długo, aż odpowiadał aktualnej linii partii. Przykładami są chociażby *Zakazane piosenki* czy też – w nieco innej sytuacji

⁶⁵ Czesław Petelski, *Trzy powieści...*, s. 6.

⁶⁶ Premiera tego filmu miała miejsce 29 października 1956 roku. W symboliczny sposób miesiąc ten wszedł do polskiej historii. Ale data premiery *Nikodema Dyzmy* sprawiła, że październik kończy również pewien etap w dziejach kinematografii. Warto też wspomnieć, że Jan Rybkowski po ponad dwudziestu latach, razem z Markiem Nowickim, ponownie sięgnie po powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza i nakręci znakomity serial *Kariera Nikodema Dyzmy* (1980) z Romanem Wilhelmiem w roli głównej.

– *Robinson warszawski*⁶⁷. Zjawisko „przepisywania” ujawniało się też w inny sposób, związany z praktyką wydawania scenariuszy filmowych⁶⁸. Z jednej strony był to przypadek np. *Zatogi*. Po opublikowaniu scenariusza Jana Rojewskiego w „Twórczości” w 1950 roku, jeszcze przed powstaniem filmu, rozgorzała nad nim dyskusja, głównie na łamach „Sztandaru Młodych”. Pod jej wpływem autor zmodyfikował scenariusz, który ukazał się w 1951 roku w formie książkowej. Ponieważ jednak sam film był już w trakcie realizacji, nie wszystko można było w nim zmienić. Równie znaczące, może nawet bardziej, były korekty dokonywane w publikacji już po premierze filmu, czasem po kilku latach. Nie chodzi o przerabianie samego tekstu scenariusza. Dodawany był jednak wstęp, który tłumaczył, jak należy czytać po kilku latach nie tylko sam scenariusz, ale i film.

W 1951 roku w X tomie *Biblioteki scenariuszy filmowych* ukazał się scenariusz zrealizowanego trzy lata wcześniej *Skarbu*. Do książki dodana została przedmowa Jerzego Toeplitza⁶⁹, który od razu rozprawił się z komedią przedwojenną jako opartą na niewybrednym, wręcz wulgarnym humorze: „W Polsce Ludowej [...] nie sposób było nawiązywać do nieciekawych tradycji *Bolków i Lolków, Pani minister tańczy i Stu metrów miłości*”⁷⁰. Należy za to nawiązywać do komedii radzieckiej, mającej silną podstawę społeczną. Do takiej komedii miał się odwoływać Ludwik Starski, „wytrawny scenarzysta, posiadający przedwojenny staż”⁷¹. W ten sposób Toeplitz przechodzi do porządku dziennego nad faktem, że Starski był właśnie fachowcem z „branży”, który przedwojenne, ale także hollywoodzkie, wzory starał się, z nienajgorszym zresztą skutkiem, wprowadzać do filmu powojennego. Brał pod uwagę nie tylko to, co było konieczne z doktrynalnego – dość subtelnie wprowadzonego – punktu widzenia, ale również potrzeby publiczności⁷².

Nic więc dziwnego, że Toeplitz, nie negując całkowicie wartości filmu, mocno podkreślał:

Nie należy oczywiście zapominać, że scenariusz *Skarbu* czytany dziś, w 1951 roku, inne wywołuje wrażenie i ostrzej jest oceniany, niż sam film, oglądany przez nas trzy lata temu. Na ówczesnym

⁶⁷ Zob. Alina Madej, *Szkopskie lata na filmowym ekranie*, [w:] tejsze, *Kino...*; tejsze, *Film Andrzejewskiego i Mitosza*, „Kino” 1990 nr 9.

⁶⁸ Warto pamiętać, że w Związku Radzieckim w drugiej połowie lat 40. praktyka ta wynikała ze zjawiska zastępowania przez wzmożoną publikację scenariuszy w formie książkowej ograniczonej produkcji filmowej (*malokartinije*). Por. Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London–New York 2001, podrozdział „Film Hunger, 1945–1953”; Leonid Heller, *Żniwa i Odzyskane szczęście...*, s. 146–147.

⁶⁹ Jerzy Toeplitz, *Przedmowa*, [w:] *Skarb*, na podstawie filmu *Skarb* zrealizowanego wg scenariusza L. Starskiego i R. Niewiarowicza opracowała Halina Przeworska, Warszawa 1951.

⁷⁰ Tamże, s. 5.

⁷¹ Tamże.

⁷² Por. Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000, s. 60–61.

etapie film był odważną, można nawet powiedzieć pionierską próbą stworzenia realistycznej komedii, zrywającej z tradycjami burżuazyjnej przedwojennej farsy⁷³.

Widać w tym fragmencie dwie rzeczy. Po pierwsze, Toeplitz nie tylko pomija podobieństwa *Skarbu* z przedwojenną komedią, ale wręcz zdecydowanie im zaprzecza. Z drugiej strony wyraźnie wskazuje na konieczność innego czytania scenariusza, ale przecież tym samym filmu, niż miało to miejsce kilka lat temu. Przedmowa do scenariusza stanowi więc w pewnym sensie kolejny etap przepisania samego filmu, tym razem nie poprzez przeróbki dzieła, ale oficjalnie sankcjonowaną zmianę jego oceny i interpretacji. To samo zjawisko zauważalne jest też w prasie, która co jakiś czas wracała do filmów sprzed kilku lat i poddawała je bardziej lub mniej surowej ocenie.

7.

Dla kultury radzieckiej lat 20. („kultury 1” według określenia Władimira Papiernego) charakterystyczna była walka ze słowem. W malarstwie najbardziej przyczynili się do tego Wasilij Kandinsky i Kazimierz Malewicz, w teatrze Wsiewołod Meyerhold oraz Aleksandr Tairow. Przypadek filmu był dosyć specyficzny. Kino nieme święciło swoje tryumfy. Zastanawiano się jednak, czy kino przemówi⁷⁴. Jeszcze w latach 20. Jurij Tynianow pisał, że kino uwolniło się już od innych sztuk, np. malarstwa i teatru, teraz powinno uwolnić się od literatury. Może stworzyć analogię stylu literackiego, ale będzie to przecież coś innego. Chwyty literackie mogą być najwyżej czynnikiem pobudzającym filmowców do własnych poszukiwań⁷⁵. To przekonanie nie było zresztą niczym odosobnionym. Kino miało być sztuką autonomiczną, poszukiwać własnych form i rozwiązań, a nie szukać pomocy i inspiracji gdzie indziej. Owa autonomiczność sztuki była charakterystyczna dla „kultury 1”.

W „kulturze 2” tamte idee należały już do przeszłości. Kino nie tylko nie odcinało się od literatury, ale wręcz bezpośrednio się do niej odwoływało. Były to kontakty różnorodne, poczynając od adaptacji utworów literackich, przez współpracę z pisarzami, aż po – co wydaje się najważniejsze – podporządkowanie przekazu filmowego literaturze, a mówiąc bardziej precyzyjnie – słowu. Było to więc zaprzeczenie wspomnianych wcześniej idei. Nie wzięło się to wszakże z niczego. Autonomia sztuk zakłada ich odrębność i specyficzność. Nacisk położony jest więc na kwestie czysto estetyczne. W kulturze stalinowskiej przewagę miały te sztuki, które mogły być wyrażone

⁷³ Jerzy Toeplitz, *Przedmowa...*, s. 7.

⁷⁴ Zob. Władimir Papiernyj, *Kultura...*, s. 173.

⁷⁵ Jurij Tynianow, *O scenariuszu*, tłum. Marek Hendrykowski, [w:] *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa, wybór, przekłady i opracowanie Tadeusz Szczepański i Bogusław Żyłko*, Gdańsk 2001, s. 112.

przez słowo. Stąd naczelną rolę literatury i wysokie miejsce filmu. Idea musiała być możliwa do wyrażenia przez słowo, a największe znaczenie posiadała stosunkowo łatwa do kontrolowania treść.

Dzięki ponownemu wykonaniu to, co było przedmiotem adaptacji, nabiera jednak nowego wyrazu: wchodzi w dialog i na różne sposoby konfrontuje się ze swym pierwowzorem. Adaptacja jawi się w związku z tym nie jako statyczny układ zależności między utworem filmowym a utworem literackim, lecz jako proces reartykulacji – ponownego wykonania projektu dzieła literackiego w tworzywie i języku filmu⁷⁶.

Takie rozumienie adaptacji dla socrealizmu było nie do pomyślenia. Zakłada bowiem samodzielność adaptatora, podkreślając jego autorskość odbiera ją systemowi. Stusznie Leonid Heller zwraca uwagę na pewną paradoksalność pozycji kinematografii w systemie kultury stalinowskiej. Z jednej strony kino, uważane przecież za najważniejszą ze sztuk, było hołubione, z drugiej jednak poddane literaturyzacji, podporządkowane literaturze jako sztuce dominującej. Adaptacja w pewnym sensie podporządkowywała filmowca pisarzowi, jego wizji, a właściwie wizji, którą stworzyło słowo. Literatura była więc czymś nadrzędnym wobec filmu. Pozycja samego reżysera sytuowała się dosyć nisko. Heller podaje przykład „Studia scenariuszowego”, utworzonego w ZSRR w roku 1941, które miało dbać o adaptacje najważniejszych dzieł radzieckiej literatury. Wówczas

bardzo jasno określono granice współpracy pisarza z realizatorem: „Filmowiec nie występuje w roli współautora. Pozostaje jedynie konsultantem, specjalistą od produkcji filmowej”⁷⁷.

Jedną z silniej akcentowanych na łamach prasy dyskusji na temat autorstwa filmu był spór o to, czy wiodącą rolę odgrywa reżyser czy też scenarzysta. Jerzy Płażewski dobitnie akcentował: „Dzieło filmowe posiada dwóch równouprawnionych twórców: scenarzystę i reżysera”⁷⁸. Był to jednak spór drugorzędny, do najważniejszego pytania nie można było się nawet zbliżyć. Dzieło socrealistyczne było pewnym komunikatem. Kto zatem był jego nadawcą? Margarita Tupitsyn wskazuje na funkcję państwa jako autora⁷⁹. „Artyści socrealizmu [...] chcą zatrzeć swoją indywidualność. Stalinowska

⁷⁶ Marek Hendrykowski, *Film i literatura*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja, Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. Teresa Michałowska, Janusz Golinowski i Michał Głowiński, Warszawa 1996, s. 685.

⁷⁷ Leonid Heller, *Żniwa i Odzyskane szczęście...*, s. 145. Autor cytuje pracę *Un studio de scénario, „La littérature soviétique” 1950 nr 1*, s. 197–198.

⁷⁸ Jerzy Płażewski, *Perspektywy pasji twórczej*, [w:] tegoż, *Szkice filmowe*, Warszawa 1952, s. 23.

⁷⁹ Margarita Tupitsyn, *Socialist Realism: The State as the Author*, [w:] tejże, *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present*, Milan 1989.

sztuka nie zna nadawców w tradycyjnym sensie, nadawcą jest system”⁸⁰. Nieodrodną cechą kultury stalinowskiej stanowi zamazywanie autorstwa dzieła. Reżyser w tym rozumieniu nie staje się zatem nadawcą komunikatu, ale jedynie „przekaznikiem”. Czy ma jakikolwiek wpływ na ten komunikat? Zastanawiając się nad rolą filmowca (czy szerzej – artysty) w sztuce stalinowskiej, można wziąć pod uwagę rozróżnienie, które Pierre Bourdieu i Jean-Claude Passeron zastosowali w stosunku do nauczyciela. Ów podział jest o tyle adekwatny, że przecież „inżynierowie dusz ludzkich” na swoją skalę mieli być nauczycielami społeczeństwa, wychowując je przez swoje dzieła. Bourdieu i Passeron piszą o *auctorze*, który sam jest twórcą treści bądź twórcą komentarza do przekazywanych treści, oraz *lectorze*, który głosi nie swoje treści oraz nie swoje komentarze do tych treści⁸¹. Czy twórca socrealistyczny miał być *auctorem* czy też *lectorem*? Samoopisy kultury stalinowskiej stoją, co zrozumiałe, w opozycji do praktyki twórczej. Artysta był przede wszystkim zobowiązany do realizowania zadania reprodukcji kulturowej. Dzięki swoim dziełom miał utrwalać istniejący już porządek społeczny. Nie mógł samowolnie wprowadzać żadnych modyfikacji w wymowie dzieła, zarówno na poziomie kwestii fundamentalnych, jak i drobiazgów. Czy miał jednak szansę na własny głos w sposobie wypowiedzania tych treści?

Czy *Trudna miłość* była filmem Stanisława Różewicza, *Niedaleko Warszawy* Marii Kaniewskiej-Forbert, a *Pościg* Stanisława Urbanowicza (świadomie przywołuję tu dzieła, które uważane są za jedne z najstarszych w tamtym okresie)? Na ile twórcy ci byli autorami swoich filmów? Fakt wymienienia w tym towarzystwie Stanisława Różewicza, o którego „autorstwie” późniejszych filmów nikt nie wątpi, wzmacnia tylko siłę pytania. Sam reżyser zresztą, podkreślając po latach, że można w jego filmie dostrzec pewne walory warsztatowe, uważa, że jest on „pusty”, nieprawdziwy⁸². Patrząc na *Trudną miłość* z perspektywy lat, mając przed sobą całą twórczość reżysera, można by rzec, że nie ma w niej Różewicza. Czy gdyby reżyser zrealizował w tamtym czasie kolejny film, odciąłby się – pod względem artystycznym – od niego, tak jak Jerzy Kawalerowicz od *Gromady*? Śmiem twierdzić, że nie. To nie jest kwestia talentu, tylko pewnego twórczego temperamentu i osobowości. W pewnym sensie wyraźnie się już kształtujący styl Kawalerowicza lepiej do socrealizmu pasował. W adaptacji powieści Igora Newerlego do głosu dochodzi osobowość i temperament twórczy reżysera. Autorstwo systemu jest w dalszym ciągu niepodważalne, ale autorska samoświadomość Kawalerowicza w pewnym stopniu je równoważy.

⁸⁰ Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 93.

⁸¹ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. Elżbieta Neyman, wstęp i redakcja naukowa Antonina Kłoskowska, Warszawa 1990, s. 115 i n.

⁸² *Trudny debiut...*, s. 46.

8.

W polskim filmie socrealistycznym najciekawszymi adaptacjami były te, które opowiadały językiem innego medium. Socrealistyczna adaptacja koncentruje się na transferze (model Briana McFarlane'a⁸³), dotyczącym opowiadania. Adaptacja właściwa wymaga zmiany systemu semiotycznego, ponieważ związana jest ze sferą należącą do wypowiedzania. Spośród socrealistycznych adaptacji zaledwie kilka podejmuje próbę wyjścia poza przeniesienie opowiadania. Należą do nich *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską*. Jerzy Kawalerowicz nie tylko opowiada historię przejętą z powieści Igora Newerlego, ale przekłada ją na język filmu. Odsuwa słowo na dalszy plan i zwraca uwagę na filmowe środki wypowiedzi: kompozycję kadru, ruch kamery, inscenizację, grę aktorską, montaż itd., przedstawiając je jako autorską propozycję. W tym przypadku następuje zatem zmiana formy wypowiedzania, czyli adaptacja właściwa. Dobre efekty przyniosły bowiem te adaptacje, które powstały na podstawie wyróżniających się powieści, nie polegały na mechanicznym przenoszeniu na ekran dzieła literackiego, ale starały się przełożyć je na język filmu, a także były dziełami filmowców posiadających wyraźny styl i autorską wizję. Chodzi o *Celulozę* i *Pod gwiazdą frygijską*, *Piątkę z ulicy Barskiej*, *Pokolenie* i *Godziny nadziei*.

Gdyby przyjąć, że Kawalerowicz nakręcił „rewolucyjny film epicki”, jak pisano o *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską*, to pierwszy człon tego wyrażenia miał dla niego najmniejsze znaczenie. Dzięki temu pozostawał przede wszystkim na płaszczyźnie artystycznej, a nie ideologicznej. Kawalerowicz nigdy nie ogłosił, wzorem radzieckich awangardzistów, teoretycznych manifestów. Ani czasy temu nie sprzyjały, ani temperament reżysera, który – jak sam deklarował – nie lubi opowiadać o filmach, a spełnia się na planie filmowym. Bliskie mu było jednak już wtedy spoglądanie na kino przez pryzmat sztuki filmowej. Zaletą *Celulozy*, a chyba w jeszcze większym stopniu *Pod gwiazdą frygijską*, jest przynajmniej częściowa obrona przed literaturyzacją. W paradoksalny sposób, mimo wielu zastrzeżeń związanych z prymarną funkcją słowa i potencjalnym – według ówczesnych standardów – niebezpieczeństwem, jakim było skupienie się na obrazie, Kawalerowicz koncentrując się nie na zmianach w warstwie treściowej, ale na równouprawieniu, skoro więcej nie można było zrobić, warstwy wizualnej, podpierając się bardzo cenioną powieścią, przywraca filmowi jako takiemu należne miejsce w socrealistycznej hierarchii.

W momencie premiery *Celulozy* podejście do relacji powieść – film uległo już pewnej zmianie. O ile jeszcze kilka lat wcześniej krytyka przykładała duże znaczenie

⁸³ Zob. Brian McFarlane, *Novel to Film...*, s. 23 i n.

do adekwatności adaptacji do pierwowzoru⁸⁴, o tyle teraz Krzysztof Teodor Toeplitz pisał bardzo wyraźnie i zdecydowanie, że nie ma zamiaru porównywać filmu Kawalerowicza z książką Newerlego, bo „nie należy to do dobrych obyczajów”⁸⁵. Należy skoncentrować się na filmie. To stwierdzenie jasno wskazywało, że autor recenzji ma zamiar przyrzeć się autonomicznemu dziełu filmowemu. Trzeba przyznać, że stanowisko Toeplitza było jeszcze dosyć wyjątkowe, spotkało się zresztą z krytyką⁸⁶. Wielu recenzentów odwoływało się do powieści, doceniając, że Kawalerowicz i Newerly z konieczności dokonując skrótów, zachowali wysoki poziom pierwowzoru, a kreacja Józefa Nowaka była porównywana z powieściowym Szczęsnym. Nie sposób jednak nie dostrzec, iż choćby częściowe odejście od obowiązkowego jeszcze do niedawna porównywania filmu z pierwowzorem literackim, a więc poniekąd sprawdzania wierności i poprawności kolejnego „wydania” dzieła, było też sygnałem zmiany w rozumieniu relacji film – literatura. Większość krytyków pisząc o *Pokoleniu* czy *Godzinach nadziei*, już zdecydowanie będzie koncentrować się na samych filmach. Kolejnym zwrotem w historii polskiego kina będzie powstanie i odczytanie adaptacji popaździernikowych.

⁸⁴ Por. np. Wanda Wertenstein, *Jeszcze jedna adaptacja*, „Nowa Kultura” 1951 nr 47, s. 10.

⁸⁵ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Celuloza*, „Nowa Kultura” 1954 nr 18, s. 6.

⁸⁶ Stefan Stefański, *Celuloza*, „Trybuna Wolności” 1954 nr 20, s. 10.

■ |

Celuloza, neorealizm i kino radzieckie: inspiracja i legitymizacja

1.

Jednym z najważniejszych pytań, jakie zadają sobie badacze socrealizmu, jest kwestia sposobu potraktowania kultury tamtego okresu: czy należy przyjąć, iż była ona czymś absolutnie zewnętrznym, narzuconym twórcom odgórnie, czy też jednak wynikała z indywidualnych aktów wyboru, choć podejmowanych w konkretnych warunkach? Alicja Helman pisze o Jerzym Kawalerowiczu, że mimo narzuconych w pierwszej połowie lat 50. ograniczeń, potrafił zaakcentować swoją indywidualność. Badaczka określa *Celulozę* i *Pod gwiazdą frygijską* jako

jedno z najwybitniejszych dzieł tamtych lat i nadal jeden z najciekawszych filmów Kawalerowicza. [...] jest on w dziejach naszego kina jednym z nielicznych przykładów zrealizowania dzieła sztuki filmowej w ramach poetyki realizmu socjalistycznego. Kawalerowicz pozostał wierny obowiązującym wówczas wzorom, lecz umiał tchnąć w nie życie i autentyzm. [...] W *Celulozie* są niewątpliwie epizody, które się zestarzały i będą razić współczesnego widza schematycznością ujęcia. Zostało jednak dostatecznie wiele, by i dziś miłośnicy kina mogli obejrzeć ten film z satysfakcją¹.

Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że dylogia nie przestając być filmem socrealistycznym, jest zarazem dziełem Jerzego Kawalerowicza. Nie bez powodu Tadeusz Lubelski, wskazując na wyraźnie się już wtedy zaznaczającą samoświadomość artystyczną reżysera, pisze, iż Kawalerowicz w swoim zaledwie drugim i trzecim filmie pokazał się jako artysta pretendujący do europejskiej czołówki².

¹ Alicja Helman, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, [w:] *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Łódź 1996, s. 45–46.

² Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000, s. 94.

Celuloza i *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza miały dobre oceny nie tylko w momencie premiery, ale również po kilkunastu czy nawet kilkudziesięciu latach; są do dziś uważane za najwybitniejsze filmy pierwszej połowy lat 50. Czy *Celuloza*, której premiera miała miejsce w kwietniu 1954 roku, była szczytowym osiągnięciem polskiego filmu socrealistycznego, czy też może była, jak uważa np. Andrzej Wajda, początkiem zmian, zapowiadających wcześniej niż *Pokolenie* „polską szkołę filmową”³? Aczkolwiek dzieło Kawalerowicza wybijało się w sposób znaczący spośród polskiej socrealistycznej twórczości filmowej, zaliczenie go do „polskiej szkoły filmowej” wydaje się jednak zdecydowanie przesadzone. To pytanie nie świadczy wszakże o wątpliwościach związanych z zakwalifikowaniem filmu do określonego okresu, ponieważ „socrealistyczność” dzieła Kawalerowicza jest oczywista, ale podkreśla jego wartość dla ówczesnego polskiego kina.

Andrzej Kołodzyński pisał po latach o *Celulozie*, że to

pełen rozmachu epicki film, w którym ujawniło się drapieżne widzenie świata jak u włoskich neorealistów, w którym inscenizacja straciła teatralny charakter, a z ekranu przemówili ludzie zindywidualizowani i prawdziwi. Nie wymowa obciążona ideologicznym serwitutem, ale kształt artystyczny zadecydował o znaczeniu tego filmu⁴.

To lapidarne sformułowanie dobrze oddaje, jak sądzę, znaczenie dylogii. Należy jednak pamiętać, że *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* w swojej poetyce miały o wiele mniej wspólnego z neorealizmem niż usiłowano im przypisać. Ważne było jednak, że „[m]ożliwość wskazania na związki z neorealizmem (*Pokolenie*, *Celuloza*) zdejmowała z filmu piętno socrealizmu”⁵. Były też inne przyczyny. Brakowało narzędzi opisu w nowej sytuacji. Neorealizm wydawał się gotową formułą, dzięki której było możliwe opisanie filmów Kawalerowicza w innych kategoriach niż tylko kina „rewolucyjnego” i wpisanie ich w wysokiej klasy kino światowe.

Analiza ewentualnych koneksji *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* z włoskim neorealizmem wskazuje, że oprócz faktycznych inspiracji mieliśmy do czynienia z instrumentalnym wykorzystywaniem pojęcia „neorealizm”, służącym swoistej legitymizacji polskiego kina i wpisaniu go w szerszą tradycję filmową. Nie inaczej sytuacja wyglądała w odniesieniu do kina radzieckiego. Tylko częściowo teza o długi zaciągniętym przez Kawalerowicza wobec „przodującej kinematografii świata” związana była z praktyką

³ Zob. film dokumentalny *Lekcja polskiego kina* Andrzeja Wajdy (2002).

⁴ Andrzej Kołodzyński, 1954, [w:] *Historia kina. Wybrane lata*, red. Andrzej Kołodzyński i Konrad J. Zarębski, Warszawa 1998, s. 169.

⁵ Alicja Helman, 1957, [w:] *Historia kina...*, s. 185.

twórczą. W o wiele większym stopniu wynikała mimo wszystko z kwestii pozaarty-
stycznych. W mającym swoje źródło w pierwszej połowie lat 50. przekonaniu o usy-
tuowaniu dylogii Kawalerowicza między włoskim neorealizmem a realizmem radzie-
ckim lat 20. i 30.⁶ jest, oczywiście, sporo prawdy, ale z drugiej strony zniekształca
to trochę inwencję twórczą i artystyczną samodzielność samego Kawalerowicza.

2.

Przez długi czas niemal automatycznie pisano o neorealistycznych korzeniach
Celulozy. To proste, jednoznaczne stwierdzenie jest w gruncie rzeczy dosyć zwod-
nicze, dlatego że, po pierwsze, trudno mówić o neorealizmie jako jednolitym nurcie
artystycznym, po drugie, pozytywne i negatywne opinie dotyczące neorealizmu były
na przełomie lat 40. i 50. w Polsce wynikiem nie tylko artystycznych rozważań, ale
i ideologicznej walki, po trzecie wreszcie – pewne odniesienia do neorealizmu są
zaledwie jednym, choć niewątpliwie bardzo ważnym tropem w interpretacji i analizie
filmów Kawalerowicza. Próba znalezienia związków *Celulozy* z neorealizmem jest
ważna przede wszystkim dla zrozumienia pewnych dyskusji, toczących się w Polsce
w pierwszej połowie lat 50.⁷ Czy jednak dla samego odbioru dzieła ma to aż takie
wielkie znaczenie? Niewątpliwie zauważenie neorealistycznych wzorów uszlachetnia-
ło socrealistyczny film, ale też, nieco paradoksalnie, obniżało jego samoistną wartość.

Pisząc o „polskiej przygodzie neorealizmu”, wracam właściwie do tematu, który
nieraz był już poruszany, a kiedyś budził dość duże emocje. Nie sposób nie odwołać
się przede wszystkim do znanego, do dziś aktualnego szkicu Bolesława Michałka
pod takim właśnie tytułem⁸. Ta wnikliwa analiza poświęcona przyczynom zaistnienia
neorealizmu w Polsce stanowi znakomity punkt wyjścia do dalszych rozważań. Mi-
chałek pisał:

Wpływy? Mówmy raczej o recepcji pewnych form artystycznych. Ale nie o tym, że ktoś zrobił w Polsce
film pod wpływem neorealizmu czy „nowej fali”, lecz dlaczego: w jakiej sytuacji, w jakim momencie,
w jakim tle do tego doszło?⁹

⁶ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Dwunasta za godzinę*, „Nowa Kultura” 1954 nr 12. Zob. też Aleksander Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971, s. 363. Fragment ten został później zamieszczony w tegoż, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, zob. s. 128–131.

⁷ Nie chcę tu wchodzić w dyskusje na temat polskiego „sporu o realizm”, który został już niejeden raz omówio-
ny. Zob. Danuta Palczewska, *Współczesna polska myśl filmowa*, Warszawa 1981, rozdział „Dyskusja o realizmie
filmowym”.

⁸ Bolesław Michałek, *Polska przygoda neorealizmu*, [w:] tegoż, *Ćwiczenia z anatomii kina*, Warszawa 1976.

⁹ Tamże, s. 227.

Trudno odmówić słuszności temu stwierdzeniu. W pierwszej połowie lat 50. rzeczywiste inspiracje były w pewnym momencie mniej istotne od samego faktu, że zaczęto o nich w ogóle mówić. Michałek, tak jak większość autorów piszących o przyczynach zafascynowania neorealizmem w Polsce w połowie lat 50., zwraca uwagę na swoistą recepcję negatywną, polegającą na wyborze czegoś po to, by odrzucić coś innego.

Przyjmuję całkowicie tezę Bolesława Michałka, który nie uważał,

by film polski w swych głównych orientacjach, a szczególnie w kierunku, który wykrystalizował się w latach 1954–1956, był konsekwencją sztuki i myśli neorealistycznej¹⁰.

Nie oznacza to, że nie było jakichkolwiek odwołań. Powstało kilka filmów, w których inspiracja włoskim kinem jest zauważalna, ale miało to znaczenie w gruncie rzeczy drugorzędne dla fundamentów ówczesnego polskiego filmu. Michałek podkreśla jednak bardzo stanowczo, że mimo wszystko zaistniało coś, co nazywa „polską przygodą neorealizmu”. Chodzi przede wszystkim o to, że doktryna i filmy neorealizmu

stały się w pewnym momencie przedmiotem gwałtownych sporów, które w mniejszym stopniu dotyczyły samej istoty dorobku neorealistycznego, a przede wszystkim były elementem sporu o film własny, o krystalizację jego imponderabiliów estetycznych i społecznych¹¹.

W innym miejscu Michałek dodaje, że na początku lat 50. „recepcja neorealizmu, jego negatywna interpretacja stała się [...] instrumentem sterowania filmem własnym”¹². Nie tyle zastanawiano się nad możliwymi znaczeniami filmów Giuseppe De Santisa i Roberto Rosselliniego, ale tworzone „poprawne” interpretacje i wykorzystywano włoskie kino do własnych celów, do pewnego momentu je atakując, później traktując jako pozytywny punkt odniesienia.

W 1947 roku Jerzy Toeplitz opisywał kinematografię włoską, w której po latach faszyzmu i konieczności kłamania, nadszedł czas prawdomówności. Wynikiem tego były filmy, w których dominował realizm, „często przybierający odcień naturalistyczny” (określenie „naturalistyczny”, które już niedługo stanie się wybitnie pejoratywne, tutaj jest jeszcze neutralne). Autor dodawał jednak, że w wielu włoskich filmach realizm jest jedynie pretekstem do ukazania „brutalnego ekshibicjonizmu”, gdzie nie chodzi o ukazanie prawdziwej sytuacji społecznej i politycznej Włoch, ale

¹⁰ Tamże, s. 228.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

o przyciągnięcie do kin widza nastawionego na sensację i mocne przeżycia¹³. Z kolei Leon Bukowiecki podkreślał, że chociaż włoskie filmy poświęcone tematyce wojennej są nienagannie skonstruowane pod względem formalnym, a ich realizm nie budzi zastrzeżeń, to pod względem ideowym są zdecydowanie zbyt pesymistyczne, nie pokazują drogi, którą należy kroczyć, celu, o który trzeba walczyć¹⁴. W tym samym duchu została utrzymana napisana przez Leona Dagmara recenzja *Pucybutów*, czyli *Dzieci ulicy* (*Sciuscià*, 1946, reż. Vittorio De Sica). Recenzent uznał film za jedno z największych osiągnięć powojennej kinematografii europejskiej, zaznaczając przy tym, że film posiada ze społecznego punktu widzenia jedną wadę: jest pesymistyczny i nie pokazuje pozytywnych rozwiązań¹⁵. Od tej pory taka właśnie ocena włoskiego kina neorealistycznego pojawia się coraz częściej: nawet tacy twórcy jak Roberto Rossellini czy Vittorio De Sica niebezpiecznie zbaczają ku pesymizmowi i naturalizmowi (to dwa najważniejsze zarzuty pojawiające się w ówczesnych recenzjach¹⁶), ponieważ nie starają się rozwiązywać problemów; nie prezentują zatem właściwej postawy ideologicznej.

Neorealizm traktowano w sposób niezwykle zunifikowany i uproszczony, nie tyle rekonstruując jego prawdziwe, wielobarwne oblicze, ile dostosowując do własnych potrzeb – opisując jako sztukę postępową. Więcej nawet, neorealizm był postrzegany jako zapowiedź prawdziwych i fundamentalnych zmian we włoskim filmie:

Postępowy film włoski lat 1945–1953 nie da się w całości zamknąć w wąskich ramach realizmu krytycznego. Szeregiem swych pozycji wychodzi poza jego granice, niewątpliwie przygotowując sztukę realizmu socjalistycznego podobnie jak w okresie międzywojennym w Polsce przygotowywała go twórczość Broniewskiego, Wasilewskiej czy Kruczkowskiego¹⁷.

Nieustannie, niezależnie od tego, czy był to rok 1948, czy 1955, krytyka podkreślała, że sukcesy filmów włoskich, opartych na realizmie, wynikały z czerpania inspiracji przez twórców z Półwyspu Apenińskiego z radzieckiego realizmu, z osiągnięć radzieckiego kina rewolucyjnego. Z czasem coraz silniej zaznaczała się teza, że realizm radziecki jest niedościgłym wzorem i neorealizm, choćby ze względu na społeczno-polityczne warunki, w jakich powstaje, nie jest w stanie mu dorównać¹⁸.

¹³ Jerzy Toeplitz, *Dziś i jutro filmu*, „Film” 1947 nr 31–32, s. 7.

¹⁴ Leon Bukowiecki, *3 aspekty filmów wojennych*, „Film” 1948 nr 16, s. 3.

¹⁵ Leon Dagmar, *Sciuscia. Smutni, ale prawdziwi*, „Film” 1948 nr 18, s. 13.

¹⁶ Bolesław Michalek, *Polska...*, s. 236–237.

¹⁷ Władysław Leszczyński, *Realizm, ale jaki?*, „Film” 1954 nr 14, s. 7.

¹⁸ Leon Dagmar, *Sciuscia...*; Jerzy Toeplitz, *Realizm włoski*, „Film” 1948 nr 23/24, s. 5; Wacław Świeradowski, *Rzym – miasto otwarte*, „Film” 1949 nr 7, s. 12–13; Stefan Morawski, *Jak patrzeć na film*, Warszawa 1955, s. 88. Por. też wypowiedź Aleksandra Forda na Naradzie Filmowej SPATiF-u. *Narada Filmowa SPATiF-u (dokumentacja obrad)*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 3–4, s. 69.

Pod koniec lat 40., już po zainicjowaniu „ofensywy kulturalnej”, Włodzimierz Sokorski postawił neorealizmowi zarzut, z którym nie sposób było polemizować, mianowicie brak wiary w możliwość zmiany losu i dziejów przez człowieka, który tego pragnie. Sokorski nie odwoływał się wprost do włoskich filmów, nadawał zresztą pojęciu „neorealizm” znaczenie znacznie szersze, utożsamiając go ze swoiście pojmowanym naturalizmem filmów zachodnich¹⁹. Pisał, że

neorealizm, głoszony we Włoszech i we Francji, czy tzw. weryzm i surrealizm amerykański nie mają nic wspólnego z jakąkolwiek naukową analizą prawd życia. Jest to stosowanie – co zresztą obserwowaliśmy już w sztuce faszystowskiej – metody naturalistycznej do propagowania kłamliwych, bezczelnych tez, i rzecz prosta, że taka metoda „twórcza” w istocie rzeczy wymyka się spod kryteriów jakiegokolwiek analizy naukowej²⁰.

Udzielał też od razu odpowiedzi na ten zarzut:

Dlaczego? Dlatego że u podstaw tego neorealizmu czy weryzmu leży również „ideologia” niepoznawalności prawd rozwojowych życia i niezdolności człowieka do jego przebudowy, podobnie jak to cechuje wszystkie szkoły formalistyczne²¹.

Choćby z tych krótkich cytatów jednoznacznie wynika, że atak na utożsamiany z naturalizmem neorealizm był zabiegiem ideologiczno-retorycznym, służącym potępieniu kultury zachodniej, a przez nią niepożądanych elementów kina polskiego (główne ostrze ataku skierowane było na Antoniego Bohdziewicza)²². Nie zmienia to w niczym faktu, że kino włoskie, w uogólnieniu, znalazło się na cenzurowanym.

Ale oceny kina włoskiego zmieniały się. O ile w roku 1950 o filmach włoskich pisało mało, w dodatku cały czas zastanawiając się nad ich poprawnością polityczną, to np. lata 1953 i 1954 przynoszą już spojrzenie dużo bardziej pozytywne. Pisząc o neorealizmie krytycy potrafili się przebić przez sztywną doktrynę, zwracając uwagę na wielość rozwiązań artystycznych i warsztatowych. Przykładowo, Stanisław Grzelecki podkreślał, że Vittorio De Sica w *Cudzie w Mediolanie* (*Miracolo a Milano*, 1950) ukazuje w sposób realistyczny problemy społeczne, lecz nie pokazuje sposobów ich rozwiązania, lub raczej – że korzystając z konwencji bajki, znajduje je w postaci cudu. W recenzji Grzeleckiego widać jednak zgodę na tego rodzaju konwencję. Podobnie

¹⁹ Włodzimierz Sokorski, *Przeciw formalizmowi i naturalizmowi w filmie*, [w:] tegoż, *Sztuka w walce o socjalizm*, 1950 b.m.w., s. 203.

²⁰ Włodzimierz Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, [w:] tegoż, *Sztuka...*, s. 239.

²¹ Tamże, s. 240.

²² Zob. Włodzimierz Sokorski, *Przeciw formalizmowi...*, s. 203–205.

Bohdan Węsierski akceptował konwencję baśni, uważał wszakże, że w takim przypadku o pełni prawdy mówić nie można²³.

W pierwszej połowie 1954 roku Jerzy Piórkowski przypominał na łamach „Nowej Kultury”, że na ostatniej Radzie Kultury o włoskim filmie z uniesieniem mówił minister, a filmowcy milczeli. Piórkowski wzywał do przybliżania neorealizmu polskiemu odbiorcy, nie wahał się także nazwać neorealizmu znakomitą realizacją realizmu socjalistycznego²⁴. Historyk filmu uzna taką wypowiedź za nieporozumienie. Te dwa nurty zbyt wiele dzieli. Jednak w połowie 1954 roku taką określną nieco drogą usiłowano mówić, jak wiele nowych inspiracji może przynieść neorealizm polskiemu kinu. Tekst Piórkowskiego wskazuje również na fakt zaakceptowania przez czynniki polityczne neorealizmu jako nurtu, do którego nie tylko można było, ale wręcz wypadało się odwołać. Podejście do neorealizmu zmieniało się zatem coraz bardziej. Wydana w roku 1955 książkę *O filmie włoskim* Halina Laskowska i Stanisław Grzelecki poświęcili właśnie neorealizmowi, uważając ten nurt za jeden z najważniejszych w ówczesnej kinematografii światowej²⁵.

3.

Według Marka Hendrykowskiego charakterystyczne dla poetyki neorealizmu są:

1. kryterium prawdziwości jako podstawa ekranowej wizji świata, o którym film opowiada;
2. kryterium wrażliwości moralnej czytelne poprzez sposób prezentacji ludzkich działań;
3. zainteresowanie sprawami współczesnego życia społecznego i środowiskiem zwykłych ludzi, poparte prezentacją losu ludzkiego na bazie bogatego materiału obserwacyjnego jako czynnika autentyzującego ekranowe zdarzenia dzięki zanurzeniu ich w codzienności;
4. łączenie dramaturgii typu dokumentalnego ze swoiście przetworzoną dramaturgią kina fabularnego;
5. rezygnacja z tradycyjnych schematów fabularnych na rzecz wielowątkowego opowiadania i kompozycji otwartej;
6. ograniczenie do niezbędnego minimum udziału inscenizacji filmowej i „zewnętrzna” pozycja narratora wobec świata przedstawionego;
7. odmienna od tradycyjnych kanonów kinowych koncepcja piękna ekranowego oparta na audiowizualnym oglądzie realności in crudo, ujmowanej w bogactwie jej najróżniejszych fizycznych przejawów: sylwetki i zachowania aktorów pozbawione profesjonalnego „szlif”, autentyczne kostiumy, scenerie, rekwiizyty itp.²⁶

²³ Stanisław Grzelecki, Bohdan Węsierski, *Dwugłos o filmie* Cud w Mediolanie, „Film” 1953 nr 14, s. 10–11.

²⁴ Jerzy Piórkowski, *O kilku Rzymach – i jednej idei*, „Nowa Kultura” 1954 nr 20, s. 8.

²⁵ Halina Laskowska, Stanisław Grzelecki, *O filmie włoskim*, Warszawa 1955.

²⁶ Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, hasło „neorealizm”.

Przyglądając się powyższym kryteriom, należy zwrócić uwagę na dwie zasadnicze rzeczy. Pierwsza z nich dotyczy niemożliwości zastosowania zestawu wymienionych cech do całej, bardzo różnorodnej i niejednoznacznej, twórczości neorealistycznej. Chodzi przecież o twórców o tak różnym temperamencie i sposobie patrzenia na świat jak np. Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Luigi Zampa czy Giuseppe De Santis. Trudno zatem traktować neorealizm jako stanowiącą punkt odniesienia całkowicie jednorodną całość. Tymczasem w polskim piśmiennictwie filmowym przetomu lat 40. i 50. był postrzegany jako coś jednolitego, określanego ogólnie jako włoskie kino postępowe. Dopiero później zaczęto dostrzegać różnicowanie filmów i reżyserkich wizji, ale też wtedy polska recepcja neorealizmu miała przed sobą inne cele²⁷.

Druga kwestia ma znaczenie dla porównania filmów neorealistycznych z twórczością wywodzącą się spod znaku realizmu socjalistycznego. Czy można w ogóle przeprowadzać jakąkolwiek analogię między tymi dwoma nurtami? Już na pierwszy rzut oka są one czymś innym, należą do innego porządku. Większości wymienionych kryteriów nie sposób zastosować nawet do tych filmów, o których wprost pisano, że korzystają z neorealistycznego dorobku, czyli *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* Kawalerowicza, *Piątki z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda, *Godzin nadziei* Jana Rybkowskiego i *Pokolenia* Andrzeja Wajdy. O ile neorealizm jest dla polskiej kultury filmowej czymś niezwykle istotnym, o tyle w praktyce twórczej jego wpływy, co nie może dziwić, są o wiele mniej widoczne. Nawet zaproszenie do współpracy przy *Czarcim Żlebie* (1949) Aldo Vergano nie spowodowało, że film ten automatycznie stał się neorealistyczny. Skąd w takim razie brała się tak silna ochota do porównywania dzieł realizowanych nad Wisłą do filmów z Półwyspu Apenińskiego?

Gdyby przyrzeć się tym filmom, w których widać najsilniejszą inspirację neorealizmem, to przed *Końcem nocy* byłoby to *Pokolenie* oraz dwa filmy Jana Rybkowskiego. O ile przypadek *Godzin nadziei* przytaczany jest dosyć często, to *Autobus odjeżdża 6.20* (1954) znacznie rzadziej. Film ten nie miał dobrych recenzji, ale w początkowych fragmentach filmu bardzo dobrze udało mu się uchwycić „neorealistyczną kamerą” senną atmosferę małego miasteczka. Czy *Autobus...* miałby szansę stać się filmowym *Poematem dla dorosłych*? To, rzecz jasna, niewłaściwie postawione pytanie, niemniej można dostrzec pewne zapowiedzi, w jakim kierunku ten film mógłby pójść. Wystarczyłoby, żeby historia Krystyny i Wiktora zakończyła się inaczej, bardziej tragicznie. Gdyby mniejszą rolę przypisać sekretarzowi Partii, gdyby... Taki film oczywiście nie mógł wówczas powstać, *Autobus...* był realizowany w roku 1953.

²⁷ Por. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Pochwała nieuctwa*, „Nowa Kultura” 1954 nr 46, s. 4.

Pierwsze sceny filmu, rozgrywające się w sennym miasteczku, zdają się opowiadać nieco inną historię. W tę stronę poszły później *Zagubione uczucia* Jerzego Zarzyckiego (1957) czy *Miasteczko* Juliana Dziedziny i Janusza Łęskiego (1958, premiera 1960)²⁸.

Ostra krytyka społeczna, która przecież stanowiła o sile neorealizmu, była możliwa w *Celulozie*, ponieważ jej akcja rozgrywa się w przedwojennej Polsce. Trudno sobie wyobrazić, aby ciemne strony rzeczywistości pokazywały filmy współczesne. Liczne problemy społeczne nie miały szans, aby w tym czasie mogło dostrzec je kino. Oddziaływanie neorealizmu na kino polskie najsilniejsze staje się na początku drugiej połowy lat 50., kiedy w zasadzie włoski neorealizm już nie istniał. Nawet jednak wtedy bezpośrednie korzystanie z włoskich wzorów nie było do końca możliwe. Widać to na przykładzie *Końca nocy* Juliana Dziedziny, Pawła Komorowskiego i Walentyny Uszyckiej (1956)²⁹. Film miał problemy z realizacją, a następnie, po zbyt dobrym przyjęciu, szybko zniknął z ekranów.

Czy neorealizm miał w ogóle szansę oddziaływać w sposób istotny na doktrynę i formułę artystyczną socrealizmu? Odpowiedź na to pytanie z kilku powodów musi być negatywna. Socrealizm (szczególnie doktryna) nie tylko miał poparcie władz, ale powstawał wręcz na ich zamówienie. U źródeł neorealizmu leżała konkretna sytuacja społeczna – doświadczenie wojenne i powojenne realia Włoch. Jego prawdziwe i pełne znaczenie można było odczytać jedynie w konfrontacji z rzeczywistością pozatekstową. Był niezwykle mocno związany z włoską rzeczywistością społeczno-polityczno-ekonomiczno-kulturową drugiej połowy lat 40. i pierwszej lat 50. Z tego też powodu nie można ograniczać się do wskazania na estetyczne nowatorstwo kina z Półwyspu Apenińskiego. W konsekwencji mówienie o próbach bezpośredniego przeniesienia idei neorealistycznych musi zostać potraktowane z pewnym dystansem. Wykorzystanie podobnych środków realizacji (np. wyjścia w plener czy wykorzystania aktorów niezawodowych) to jeszcze nie wszystko.

W neorealizmie mamy do czynienia z krytyką świata zastanego, w socrealizmie – świata nieistniejącego. Socrealiści mogli ewentualnie poddawać krytyce warunki życia ludzi spoza krajów socjalistycznych lub – jak uczynił to Kawalerowicz – zwrócić się ku historii: zawarty w dylogii obraz Polski przedwojennej pozornie stwarzał podobne szanse krytyce społecznej jak neorealizm, ale ponieważ punkt wyjścia był zupełnie inny (włoska krytyka terażniejszości!), stosowanie prostych analogii jest w oczywisty sposób bezzasadne. Twórcy neorealistyczni starali się reagować na najbardziej

²⁸ Zob. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, „Czarny realizm”. O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego, [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Bronisława Stolarska, Łódź 1998.

²⁹ Zob. Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 120–121.

bolesne problemy społeczne Włoch, polscy filmowcy nie mieli nawet takiej szansy³⁰. Położenie nacisku tylko na sprawy estetyczne, to znowu zignorowanie większości kontekstów ówczesnego kina włoskiego. Warto zwrócić uwagę, że neorealizm był sprzeciwem wobec pewnej tradycji kinematograficznej, czego najpełniejszym wyrazem był film Luchino Viscontiego *Ziemia drży* (*La terra trema*) z roku 1948³¹. Jedną z przyczyn narodzin neorealizmu był także sprzeciw części włoskich twórców wobec amerykańskiej produkcji filmowej (czytaj: produkcji hollywoodzkiej).

Czy jednak polska krytyka i twórcy wypowiadający się w połowie lat 50. o neorealizycznych inspiracjach nie zdawali sobie z tego wszystkiego sprawy? Według Tadeusza Lubelskiego,

twórcy pierwszych polskich dzieł niby-neorealizycznych nawiązywali do klasyków prądu, Rosselliniego czy Vergano, podczas gdy w sezonie 1954/1955 faworytami naszej młodej publiczności były nowe filmy Włochów, takie jak *Rzym, godzina jedenasta* [*Roma, ore 11*, 1951] De Santisa, *Nadziei za dwa grosze* [*Due soldi di speranza*, 1952] Castellaniego czy *Sierpniowa niedziela* [*Domenica d'agosto*, 1950] Emmera³².

Lubelski zwraca uwagę, że nie chodziło tu o dostrzeżenie arcydzieł sztuki filmowej, ponieważ pod tym względem nie dorównywały swoim poprzednikom. Rzecz jednak w tym, że

na tle ówczesnego repertuaru naszych kin nie tylko wyróżniały się autentyzmem, było w nich coś jeszcze: pokazywały młodych ludzi poszukujących siebie, zagubionych w gąszczu współczesnego wielkiego miasta, w dodatku czyniły to i wiarygodnie i ujmująco, ciepło, z nutą optymizmu³³.

Lapidarnie acz sugestywnie określił istotę neorealizmu włoski reżyser Ermanno Olmi, opowiadając o swoich wrażeniach po zobaczeniu filmu Roberto Rosselliniego *Rzym – miasto otwarte* (*Roma città aperta*, 1945):

Wyszedłem z kina, a film dalej toczył się przed moimi oczyma. To było zadziwiające – między kinem Rosselliniego a rzeczywistością nie było żadnego pęknięcia³⁴.

³⁰ Ciekawie brzmi w tym kontekście spostrzeżenie Leopolda Tyrmanda, zanotowane po obejrzeniu filmu Giuseppe De Santisa *Rzym, godzina 11*: „[...] cała artystyczność lewicowości jest w negacji, buncie, oskarżeniu. De Santis to »postępowy« filmowiec, członek włoskiej kompartii oraz Ruchu Obrońców Pokoju, ale spróbowałby coś zrobić dziś w Polsce, Czechosłowacji czy w Rosji. Póki była marża na bunt, póty i tutaj byli Eisensteiny i Pudowkiny. A dziś?”. Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954*, piąte wydanie polskie, Londyn 1993, s. 150.

³¹ Zob. Tadeusz Miczka, *10 000 kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1986 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992, s. 217–219.

³² Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 117. Na ten trop wskazywali twórcy *Końca nocy: Sierpniową niedzielę* wyświetla kino, będące jednym z miejsc akcji.

³³ Tamże.

³⁴ *Raj nieutracony. Wywiad z wybitnym włoskim reżyserem Ermanno Olmim*, rozmawiał Tadeusz Sobolewski, tłum. Paweł Bravo, „Gazeta Wyborcza”, 22 lipca 2002, s. 12.

Włoscy widzowie nie pokochali neorealizmu, zbyt boleśnie opowiadał o nich samych. Woleli filmy, w których to „pęknięcie” istniało, umożliwiało bezpieczną podróż w świat filmu, nie przypominało o problemach codziennego życia. Niezależnie jednak od wszystkiego, odczucie prawdy, chcianej bądź niechcianej, odciskało się bardzo mocno. To samo wrażenie musiało towarzyszyć polskim widzom (wśród nich filmowcom) w latach 50. Nagle okazało się, że można robić filmy, których świat przedstawiony zgodny jest nie tylko z propagandowym wyobrażeniem.

I to właśnie kryterium prawdy wydaje się decydujące. Podsumowując recepcję neorealistycznych idei w połowie lat 50., zwłaszcza w kontekście słynnych artykułów Aleksandra Jackiewicza³⁵ i Antoniego Bohdziewicza³⁶, inspirowanych *Pokoleniem Wajdy*, Michałek konkludował:

[...] neorealizm w uwikłaniach między schematyzmem, „stylizacją” i tradycyjnością stał się instrumentem formułowania programu o film niosący prawdę, zrywający ze schematami myślowymi, normatywną estetyką, z szarością, banałem, fałszywymi miarami „stylu”³⁷.

Warto w tym miejscu wspomnieć np. głos Stanisława Dygata, dotyczący *Godzin nadziei*:

Od pierwszych scen filmu Rybkowski z pomocą czujnych i wrażliwych oczu operatora Forberta, każe nam wierzyć w realną rzeczywistość oglądanych zdarzeń. Rzecz w naszych filmach dosyć rzadka³⁸.

Wiarygodność *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* wynikała właśnie z „prawdziwości” obrazu. W przypadku zdecydowanej większości filmów socrealistycznych owo pęknięcie między kinem a rzeczywistością było widoczne nie tylko przy porównaniu świata rzeczywistego z przedstawionym, ale także w samym obrazie. Oczywiście, jakkolwiek wysoko oceniać *Celulozę*, trzeba pamiętać, że neorealizm opierał się na współczesności, a nie historii. Jeżeli w jakimkolwiek sensie trudno mówić o „prawdziwości” *Celulozy*, to właśnie z powodu przeniesienia obrazu rzeczywistości w przeszłość i w ten sposób poniekąd ucieczki od rzeczywistości. Pamięć przeszłości, tamtej rzeczywistości, należy już do innej kategorii (choć, co ciekawe, robotnicy „pamiętali” właśnie taką przeszłość, jaką pokazywali Kawalerowicz i Igor Newerly). Liczyło się wszakże opowiadanie o rzeczywistości przy pomocy fotografii i Kawalerowicz oferował widzom to, czego do tej pory nie mieli: wiarygodność obrazu.

³⁵ Aleksander Jackiewicz, *Z ziemi włoskiej do polskiej*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 39.

³⁶ Antoni Bohdziewicz, *Czyżby cyprysy i pinie na Powiślu?*, „Łódź Literacka” luty–marzec 1955.

³⁷ Bolesław Michałek, *Polska...*, s. 247. Zob. też s. 240. Zob. też. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Groch o ekran*, Warszawa 1956, s. 59.

³⁸ Stanisław Dygat, *Prawda sprzed lat dziesięciu*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 19, s. 3.

Celuloza to film opisujący ponury świat przedwojennego kapitalizmu, stanowi zatem pewien opis sytuacji. Tak właśnie postępowali neorealiści i to w socrealizmie miano im za złe. W przypadku *Celulozy* sytuacja była nieco inna, miała bowiem nastąpić jeszcze logiczna kontynuacja, nie tylko w sensie dramaturgicznym, ale i ideologicznym – *Pod gwiazdą frygijską*. Szczęsny odnalazł już swoją drogę w życiu. *Pod gwiazdą frygijską* to film bardziej pasujący do wyobrażenia o kinie rewolucyjnym, ale z pewnością – jeśli już mówimy o powinowactwach z neorealizmem – bliższa temu ostatniemu była *Celuloza*.

Nie było to jednak proste przeniesienie jego zasad w polską rzeczywistość. Kawalerowicz wykorzystywał „naturałszczyków”, starał się o realizm obrazu, poruszał w ostry, niemalże drapieżny sposób problematykę społeczną, potrafił znakomicie wygrywać dramaturgicznie pejzaż, ale z kolei przywiązywał dużą wagę do montażu, co było zaprzeczeniem jednej z podstawowych neorealistycznych idei. Reżyser, przywiązujący wielką wagę do kamery, dbający o staranną kompozycję kadru, nie pozwoliłby sobie np. na „niedbałość” zdjęć, tak jak czynił to Roberto Rossellini. Z drugiej strony, jakże bliska *Celulozie* jest narracja *Złodziei rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948), w których „brak dramatycznego napięcia zastąpił De Sica gęstym »opisem« drobnych sytuacji, które wyznaczały rozwój akcji”³⁹. Autor *Prawdziwego końca wielkiej wojny* z osiągnięć neorealizmu korzystał przede wszystkim w ukazywaniu kolejnych środowisk, do których w swojej wędrówce trafia Szczęsny. Mała wioska, prowincjonalne miasteczko, fabryka celulozy, Warszawa: Kawalerowicz wychwytywał drobne szczegóły, detale, ludzkie zachowania, które budowały realizm jego wypowiedzi. Do jakiego stopnia było to jednak przyjęcie neorealistycznych zasad i wyborów?

Kiedy Stanisław Zawiśliński w rozmowie z Jerzym Kawalerowiczem mówi: „W Polsce, ale już po zrealizowaniu *Celulozy* właśnie pan zaczął uchodzić za pierwszego »neorealiste«”, reżyser odpowiada:

Jak na ironię, nie widziałem wcześniej włoskich filmów neorealistycznych. Potem dowiedziałem się, że de Sica [De Sica] i Rossellini też angażowali do swoich filmów amatorów i pracowali w podobnych do naszych warunkach⁴⁰.

Właściwie można by powiedzieć, że ta wypowiedź definitywnie kończy dyskusję o neorealistycznych inspiracjach Jerzego Kawalerowicza. Rodzą się jednak liczne

³⁹ Tadeusz Miczka, *10 000 kilometrów...*, s. 209

⁴⁰ *Pociągająca uroda X Muzy*, rozmawiają Jerzy Kawalerowicz i Stanisław Zawiśliński, [w:] Małgorzata Dipont, Stanisław Zawiśliński, *Faraon kina*, Warszawa 1997, s. 46–47.

wątpliwości. Reżyser zaprzecza innym swoim wypowiedziom, w których koneksji z neorealizmem nie ukrywał.

Interesował mnie – wspominał później – i poniekąd inspirował neorealizm włoski z De Sicą, De Santisem i Rossellinim. Ich filmy po prostu mi się podobały. Nie lubię jednak powtarzać ani siebie ani innych, toteż zawsze szukałem czegoś co wyrastało z polskiej gleby, z moich własnych przeżyć i doświadczeń⁴¹.

Celuloza – pisze dalej – była już pod wyraźnym wpływem włoskiego neorealizmu⁴².

Dosyć trudno uwierzyć, że do 1954 roku Jerzy Kawalerowicz nie widział ani jednego filmu neorealistycznego, zwłaszcza że były one licznie reprezentowane na polskich ekranach. Niejednokrotnie pisała o nich również prasa. Kawalerowicz jakby podkreślał swoją indywidualność, zwłaszcza że podobnie odnosił się do kina radzieckiego, raz eksponując swoje z nim związki w czasie realizowania dylogii i potwierdzając, że bliska była mu twórczość Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina i Aleksandra Dowżenki⁴³, innym razem mówiąc, że nie znał tego kina zbyt dobrze⁴⁴.

Neorealizm stanowił zjawisko zróżnicowane pod względem tematycznym i realizacyjnym. Filmy Rosselliniego, Giuseppe De Santisa czy Pietro Germiego różnią się zdecydowanie. Polska socrealistyczna krytyka filmowa różnie też oceniała tych twórców, nie zawsze zwracając największą uwagę na artystyczną wartość filmów. O ile oceny Viscontiego czy De Siki zmieniały się w zależności od realizowanych przez nich filmów i aktualnej w danym momencie pozycji neorealizmu w Polsce, to byli też reżyserzy niezmiennie popularni. Dobrą opinią cieszył się w Polsce np. Giuseppe De Santis, u którego doceniane było zaangażowanie i wrażliwość społeczna. Warto jednak dodać, że był on jednym z najbardziej zaangażowanych politycznie włoskich reżyserów, należał do Włoskiej Partii Komunistycznej. Tendencyjność i ideologiczność swoich utworów równoważył atrakcyjnością rozwiązań fabularnych i sprawnością opowiadania, ale pisząc o filmach krytycy nie zapominali o podkreśleniu jego postawy politycznej. Kiedy więc Kawalerowicz mówi dziś, że najbliższy był mu De Santis⁴⁵, niekoniecznie świadczy to o jakimkolwiek wpływie autora *Gorzkiego ryżu* (*Riso amaro*, 1949) na artystyczne wybory polskiego reżysera.

⁴¹ Jerzy Kawalerowicz, *Więcej niż kino*, opracowali Seweryn Kuśmierczyk, Stanisław Zawiśliński, Warszawa 2001, s. 19.

⁴² Tamże, s. 28.

⁴³ Tamże, s. 14.

⁴⁴ Por. *Ja byłem Szczęsnym. Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem*; w niniejszym tomie, s. 105.

⁴⁵ Tamże, s. 107.

Trudno też uznać za wpływ neorealizmu zaangażowanie do filmu aktorów nieprofesjonalnych, aczkolwiek wydawało się to być jedno z najbardziej oczywistych odniesień do neorealizmu. Gdyby przyjąć takie kryteria, to zdecydowanie bardziej „neorealistyczna” byłaby wcześniejsza *Gromada*. Udział aktorów nieprofesjonalnych w tym filmie traktowany był właśnie jako świadectwo inspiracji neorealistycznych, takie zresztą zdanie prezentuje sam Kawalerowicz⁴⁶. Być może rzeczywiście tak było. Myślę jednak, że nie będzie nadużyciem próba przyjrzenia się temu zjawisku przez pryzmat swoistego nawiązania do kultury ludowej. Autorstwo w kulturze ludowej jest w znacznym stopniu rozmyte. W takim filmie jak *Gromada* udział mieszkańców wsi, którzy z aktorstwem zetknęli się pierwszy i ostatni raz w życiu, był ich współuczestnictwem w realizacji filmu. Lud został tym samym zaproszony do współtworzenia filmu, stał się więc w pewnym stopniu jego współautorem. Ów ciąg kreowania autorstwa nie został przerwany w momencie powstania filmu i dopuszczenia go na ekrany. *Gromada* była pokazywana w wielu wsiach. Uroczysty pokaz odbył się także w Skawinie, wsi, w której była realizowana, gdzie doszło do dyskusji⁴⁷. Udział mieszkańców i zarazem aktorów w dyskusji był jednocześnie dalszym tworzeniem filmu. Warto przy tym pamiętać, że już przed premierą *Celulozy* zaczęto podawać w wątpliwość aktorstwo niezawodowe jako ważny składnik dzieła nawet neorealistycznego. Krzysztof Teodor Toeplitz pisał o tym przy okazji pojawienia się na polskich ekranach filmu Giuseppe De Santisa *Rzym, godzina 11*⁴⁸.

4.

Na przełomie lat 40. i 50., ale także w późniejszych opracowaniach i komentarzach, wielokrotnie opisywany był wpływ, jaki na polską kinematografię wywarło kino radzieckie. Nawiązywanie to było nie tylko oczywiste, ale i konieczne, wynikało bowiem z politycznych oraz ideologicznych zobowiązań. Czym innym było jednak przyjęcie ogólnych i w gruncie rzeczy pod względem poetyki niczego niewyjaśniających

⁴⁶ Z rozmowy, którą przeprowadziłem z Jerzym Kawalerowiczem, wyraźnie wynika, że reżyser neorealizm utożsamia z naturszczykami i pracą poza studiem. Tamże, s. 106.

⁴⁷ Alina Madej pisze, że stawiane przez mieszkańców wsi zarzuty wobec filmu były i tak o wiele bardziej sensowne niż te formułowane przez krytykę i decydentów. Por. Alina Madej, *100 lat kina w Polsce. 1949–1954*, „Kino” 1998 nr 6, s. 47–48.

⁴⁸ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Dwunasta...* Warto zresztą pamiętać, że ta metoda, dzięki której neorealistom udało się ukazać swoistą „świeżość”, sprawdziła się doskonale w *Złodziejach rowerów*, *Dzieciach ulicy* Vittoria De Siki, *Gorkim ryżu* Giuseppe De Santisa, albo też *Rzymie – miście otwartym* Roberto Rosselliniego, ale już później zaczęto się zastanawiać nad sensownością wykorzystywania „naturszczyków”. Nie oznacza to, że całkowicie zrezygnowano z tej idei, ale nie była ona zdecydowanym wyróżnikiem stylu. Zmiany polegały m.in. na tym, że do aktorów nieprofesjonalnych zaczęto dodawać aktorów zawodowych. Wybierano też aktorów spośród przyjaciół, znajomych, a oni później nie wracali do swoich podstawowych zajęć, jak uczynił robotnik Lamberto Maggiorani, bohater *Złodziei...*, ale robili karierę aktorską, czego przykładem może być Raf Vallone. Por. Mira Liehm, *Pasion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*, Berkeley–Los Angeles–London 1984, s. 100.

zasad lub też przedrukowywanie różnych manifestów i wypowiedzi znanych postaci radzieckiego kina, czym innym rzeczywiście odwoływanie się do tradycji filmowej kina ZSRR. Na ile znajomość tej kinematografii, z czasem coraz większa, miała wpływ na podejmowane przez polskich filmowców zabiegi twórcze? Jeżeli chodzi o składane deklaracje, bez wątplenia były one częste, natomiast gorzej było z ich realizacją. Nie ulega przy tym wątpliwości, że odwołania te były bądź pozorowane, bądź bardzo wybiórcze.

Peter Kenez dzieli socrealistyczne filmy radzieckie, zrealizowane przed II wojną światową (1933–1941), na trzy kategorie: spektakle historyczne (np. *Piotr I* Władimira Pietrowa [*Piotr Pierwyj*, 1937–1939] czy *Aleksander Newski* Siergieja Eisensteina [*Aleksandr Niewskij*, 1938]), historie rewolucyjne (np. *Czapajew* Braci Wasiliewów [1934], *My z Kronsztadu* Jefima Dzigana [*My iz Kronsztada*, 1936] czy *Trylogia o Maksymie: Młodość Maksyma* [*Junost' Maksima*], *Powrót Maksyma* [*Wozwraszczenije Maksima*] i *Maksym* [*Wyborgskaja storona*] Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga [1935–1939]) i filmy o tematyce współczesnej (np. *Turbina 50 000* Fridricha Ermlera i Siergieja Jutkiewicza [*Wstriechnyj*, 1932] czy *Górnicy* Jutkiewicza [*Szach-tiory*, 1937])⁴⁹. Inaczej kino radzieckie wygląda w okresie powojennym, zakończonym śmiercią Józefa Stalina w 1953 roku. Filmy wyprodukowane w tamtym czasie Kenez określa jako: „artystyczne dokumenty” (np. *Bitwa stalingradzka* Pietrowa [*Stalingradskaja bitwa*, 1949] czy *Trzeci szturm* Igora Sawczenki [*Tretij udar*, 1948]), filmy publicystyczne (*Spisek bankrutów* Michaiła Kałatozowa [*Zagowor obrieczonych*, 1950] czy *Harry Smith odkrywa Amerykę* Michaiła Romma [*Russkij wopros*, 1948]) i biografie (np. *Życie dla nauki* [*Akadiemik Iwan Pawłow*, 1949] czy *Musorgski* [1950] Grigorija Roszala)⁵⁰. Piszę o tych podziałach, aby pokazać, że niekoniecznie muszą one znaleźć odzwierciedlenie w polskim filmie. Oczywiście, kiedy przyglądamy się produkcji filmowej w pierwszej połowie lat 50., bez trudu zauważymy nawiązania wybranych filmów do poszczególnych grup (*Celuloza*, rzecz jasna, byłaby w tym kontekście kinem rewolucyjnym), ale na pewno nie na zasadzie prostego odwzorowania całego układu. Rzecz też nie w tym, by doszukiwać się oczywistych odniesień, zwłaszcza do filmów w najprostszym sposobie podporządkowanych doktrynie, do filmów z okresu żdanowszczyzny. Warto przypatrzeć się ciekawszym koneksjom.

Wszystko, co przychodziło z ZSRR było najlepsze, nic więc dziwnego, że nazwiska Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina, Aleksandra Dowżenki, Michaiła

⁴⁹ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London–New York 2001, s. 147.

⁵⁰ Tamże, s. 206.

Romma, Marka Donskoja, Fridricha Ermlera, Michaiła Czajurelego, Iwana Pyrjewa, Grigorija Roszala i wielu innych radzieckich twórców pojawiały się w niezliczonych tekstach jako przykłady twórczej doskonałości kina Kraju Zwycięskiego Socjalizmu. Mimo ogólnego zachwytu, można jednak dostrzec „rysy”, spowodowane określoną recepcją pewnych twórców w Związku Radzieckim, a co za tym idzie, również w Polsce. *Strajk* (*Staczka*, 1924), *Pancernik Potiomkin* (*Bronienosiec Potiomkin*, 1925) czy *Październik* (*Oktiabr'*, 1927) cieszyły się w Polsce wielkim uznaniem. Wielokrotnie podkreślane było mistrzostwo Siergieja Eisensteina, mówiło się też o jego niezaprzeczalnym wpływie na rozwój sztuki filmowej. Nikt jednak nie oczekiwał, że filmowcy będą pracować, biorąc za przykład jego filmy. Podobna dyskusja musiałaby postawić w centralnym miejscu problemy estetyczne i teoretycznofilmowe, a nie kwestię ideologicznej przydatności filmu, jego zgodność z preferowanym światem przedstawionym. Inna rzecz, że język Eisensteina z czasów *Pancernika Potiomkina* nie należał już do ówczesnego kina, a realizacja dzieła zbliżonego choćby do *Iwana Groźnego* (*Iwan Groznyj*, 1944) z wielu względów była niemożliwa.

O ile więc w tekstach teoretyczno-, historyczno- i krytycznofilmowych przykład Związku Radzieckiego jest czymś oczywistym i niezmiennie przywoływanym (zabieg taki pozwalał film zganić, jako niedorównujący niedoścignionym zresztą ideałom, bądź też dowartościować, jako nawiązujący do najlepszych wzorów), o tyle na poziomie praktyki twórczej sytuacja była bardziej skomplikowana. Marek Hendrykowski, koncentrując się na estetyce polskiego filmu socrealistycznego jeszcze sprzed okresu „dojrzałego”, tzn. sprzed *Celulozy*, *Pod gwiazdą frygijską* i *Piątki z ulicy Barskiej*, zastanawiał się nad rzeczywistymi wpływami kina radzieckiego na polską twórczość socrealistyczną:

Rodzi się intrygujące pytanie, czy rzeczywiście nasz rodzimy socrealizm na ekranie aż tyle zawdzięcza dylogii o Leninie (1937–1939) M. Romma, *Wielkiemu obywatelowi* ([*Wielikij grażdaniin*] 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*, *Zalogę* czy *Pierwsze dni*, widać, że nie są to mechanicznie wykonane kalkomanie, i że najwięcej wysiłku poświęcono w nich ekranowej adaptacji doktryny, czyli mozołnemu p r z y s w o j e n i u tutejszej masowej wyobraźni obiegowych szablonów spod znaku kina socrealistycznego⁵¹.

⁵¹ Marek Hendrykowski, *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*, „Blok” nr 1, 2002, s. 121.

Tym bardziej można słowa te odnieść do socrealizmu dojrzałego. Kawalerowicz przy realizacji *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* nie przenosił bezmyślnie wzorów radzieckich. Korzystał z nich, rzecz jasna, ale – o ile można tak powiedzieć – na własnych warunkach. Podobnie zresztą, jak czynił w przypadku neorealizmu: po swoim, tworząc kino własne, aczkolwiek cały czas pozostające w ramach doktryny.

Fakt, iż Kawalerowicz czerpał inspirację z kina radzieckiego nie budzi wątpliwości, zwłaszcza że nie wypiera się tego sam autor. Nie tak ostentacyjnie jak Aleksander Ford (którego styl nazywany był „cziaurealizmem”), ale Kawalerowicz także odwoływał się do wzorów radzieckich, w mistrzowski sposób korzystając z ich postulatów stylistycznych. Czynił tak jednak ze względów artystycznych, poszukując własnych zasad organizacji estetycznej dzieła filmowego. W wydanym w 1954 roku wyborze tekstów radzieckich *Warsztat filmowego twórcy* można przeczytać o plusach inscenizacji wewnątrzkadrowej, znaleźć uwagi Michaiła Romma o szczególnej roli najazdów i odjazdów, z kolei Leonid Kosmatow podkreślał wartości dużego planu i zwracał uwagę na głębinowy system narracji⁵². Te m.in. filmowe środki wyrazu wykorzystał Kawalerowicz w *Celulozie*⁵³. Ich użycie było uzasadnione przemyślaną koncepcją reżysera, której konsekwentnie się trzymał. Sięgnięcie do dorobku kina ZSRR nie było w przypadku autora *Cienia* koniunkturalnym spełnieniem ideowych zobowiązań, ale przemyślanym twórczym działaniem.

Warto jednak podkreślić, iż inspiracja kinem radzieckim wyptywała z filmów nie tylko w ścisłym tego słowa znaczeniu socrealistycznych. A raczej – z nich właśnie korzystała najmniej. Gdyby poszukiwać w dylogii tropów prowadzących w kierunku filmu radzieckiego, trafilibyśmy do przetomu lat 20. i 30. Nie chodzi tylko o filmy *stricte* polityczne, takie jak *Pancernik Potiomkin* i *Strajk*. Lata 20., jak również początek kolejnej dekady, to dla kina radzieckiego okres artystycznych poszukiwań i tryumfów. Warto pamiętać, że ówczesne kino, podobnie jak malarstwo czy architektura, było dziekiem awangardy. Działalność ta charakteryzowała się także, co ma olbrzymie znaczenie, swoją różnorodnością. Dotyczyła ona zarówno podejmowanych tematów, jak i stylów realizacji. To wszystko zanika w znacznym stopniu w drugiej połowie lat 30., choć i wówczas powstają filmy, które z różnych względów (artystycznych, realizacyjnych) bronią się do dziś.

⁵² Zob. Michaił Romm, *O budowie ruchu scenicznego*, tłum. M. Machwic, [w:] *Warsztat filmowego twórcy. Wybór prac radzieckich*, red. Regina Dreyer, Warszawa 1954; Leonid Kosmatow, *Sztuka portretu filmowego*, tłum. M. Machwic, [w:] *Warsztat...*

⁵³ Jerzy Kawalerowicz, *Więcej...*, s. 39–43.

Piszący o koneksjach *Celulozy* z kinem radzieckim przywoływali przede wszystkim tradycję epickich filmów rewolucyjnych z lat 30. Bolestaw Michatek nie bez racji pisał:

Można utrzymywać, że Kawalerowicz odwołał się także do określonej tradycji filmowej: do tradycji radzieckiego eposu filmowego lat 30-tych w rodzaju *Młodości Maksyma* Kozincewa i Trauberga. Ale i tu wybór jego był prawidłowy. Odwołał się do najlepszej tradycji filmowej Związku Radzieckiego, a nie do powierzchownych, pustych filmów lat 50-tych, tak jak uczynili to autorzy polskich filmów schematycznych⁵⁴.

Tak chętnie przywoływane podobieństwo do chociażby *Trylogii o Maksymie* istniały. W gruncie rzeczy prawie identyczny był przecież punkt wyjścia, jakże charakterystyczny dla socrealistycznych fabuł: historia młodego człowieka, który dzięki rewolucyjnej walce dojrzewa ideowo. Analizując filmy Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga, Siergiej Jutkiewicz pisał o widocznym w scenach liryzmie bohaterów, trafiającym do serca widzów, jakże różnym od „liryzmu szansonistki”⁵⁵. Nie będzie przesadą dopatrywanie się podobieństwa między uczuciem Maksyma i Nataszy a Szczęsnego i Madzi. Tak samo zresztą rzecz wygląda z „miękkim” fotografowaniem Nataszy i porównywalnym w jakimś stopniu sposobem pokazywania Borzęckiej⁵⁶. Nie można jednak doszukiwać się między *Trylogią...* a *Celulozą* i *Pod gwiazdą frygijską* zbyt wielu analogii. U Kawalerowicza nie ma choćby charakterystycznego dla tamtych filmów zmieszania humoru, patosu i liryzmu. Mimo że ówczesna krytyka doszukiwała się w Szczęsnym „bohatera ludowego”, takiego jak Maksym⁵⁷, raczej nim nie był.

Gdyby jednak sięgnąć nieco głębiej, szczególną uwagę należałoby zwrócić na przykład na Fridricha Ermlera. Filmowcy radzieccy w okresie NEP-u przejawiali spory zmysł krytyczny w sprawach społecznych. Do takich utworów należeli *Wykolejeni* (*Kat'ka – Bumaznyj Raniet*, 1926) Ermlera. Według Denise Youngblood, „z wyjątkiem schematycznego zakończenia film ten stanowił oryginalne spojrzenia na społeczeństwo epoki NEP-u”⁵⁸. Twórcy radzieccy: Ermler, Abram Room, Boris Barnet, wykazywali wówczas sporą wrażliwość społeczną, niestępią przez oficjalne dyrektywy. Warto jednak zauważyć, że jest to spojrzenie na film radziecki, co oczywiste, inne

⁵⁴ Bolestaw Michatek, *Film się zmienia*, Warszawa 1967, s. 55.

⁵⁵ Siergiej Jutkiewicz, *Radostnaja wstriečia*, „Kino” 1937 nr 21.

⁵⁶ Por. M[ichait] Kaplan, *Andriej Moskwin*, „Iskusstwo Kino” 1940 nr 6.

⁵⁷ Zob. Bogdan Wojdowski, *Pod gwiazdą frygijską*. „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 46, s. 1.

⁵⁸ Denise J. Youngblood, *Cinema as Social Criticism. The Early Films of Fridrikh Ermler*, [w:] *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, ed. by Anna Lawton, London–New York 1992, s. 67. Zob. również Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge 1992, rozdział „Fridrikh Ermler and the social problem film”.

niż krytyków i historyków ze Związku Radzieckiego. Rostisław Jurieniew wspomina *Wykolejonych* jako jeden z etapów kształtowania się osobowości twórczej Fridricha Ermlera. Twierdzi, że po pierwszych dwóch nieudanych, chociażby z powodu zbyt- niego formalizmu, filmach reżyser w *Wykolejonych* przedstawił „realistyczny nastrój”: „[...] Ermler trzeźwo patrzy na życie, bezlitośnie wydobywając na jaw wynaturzenia tego świata. Przystępczej romantyce przeciwstawia pracę”⁵⁹.

Analizując kolejne filmy Ermlera, zrealizowane w latach 20. (*Dom w zaspach* [*Dom w sugrobach*], *Paryski szewc* [*Parizskij sapożnik*] – obydwie 1928, *Człowiek, który stracił pamięć* [*Szczątek imperium; Obłomok imperii*] – 1929), Jurieniew zwraca uwagę przede wszystkim na wartość poszukiwań formalnych tych dzieł, podkreślając jednakże, że są one, niezależnie od ich rangi samych w sobie, zawsze podporządkowane „myśli przewodniej samego dzieła oraz formowaniu ludzkich charakterów”⁶⁰. Ta zmiana perspektywy spojrzenia na ówczesne kino radzieckie, która dokonała się w kolejnej dekadzie i przetrwała przez następnych kilkadziesiąt lat, zafaszowuje kierunek poszukiwań prowadzonych przez filmowców w latach 20. Wczesne filmy Ermlera, sprzed zrealizowanej w 1932 roku razem z Siergiejem Jutkiewiczem *Turbinny 50 000*, charakteryzują się nieistniejącą właściwie w socrealizmie delikatnością i wiarygodnością. Adam Garbicz i Jacek Klinowski pisząc o *Szczątku imperium* podkreślają, że oprócz licznych obserwacji socjologicznych, film ten był przede wszystkim dziełem bardzo kameralnym, pełnym ciepła i subtelności⁶¹. Dałoby się więc znaleźć jakieś powinowactwa wczesnych filmów Ermlera i *Pod gwiazdą frygijską* (trudno dziś orzec, na ile świadome), ale nie sposób było o tym przeczytać.

Liczne odwołania do filmu radzieckiego miały, jak sądzę, jeszcze jedną przyczynę. Dla socrealizmu, nie tylko filmowego, charakterystyczne były próby nawiązywania do tradycji. Widać to wyraźnie na przykładzie literatury. W przypadku filmu pojawił się problem. Nie bardzo było się do czego odwoływać, przynajmniej biorąc pod uwagę ówczesne potrzeby. Chętnie podkreślano, że walką Szczęsnego przejmujemy się jak Baryką i Ślimakiem⁶². Oprócz jednoznacznie wyrażonej w ten sposób pozytywnej oceny dzieł Newerlego i Kawalerowicza mamy tu do czynienia z czymś o wiele ważniejszym. Ten głos, podobnie jak wiele innych, wpisywał tym samym powieść i film w tradycję nie tylko literacką, ale i narodową. Artystyczne tradycje polskiego kina były nikłe, w dodatku to, co rzeczywiście stanowiło jego wartość, było zbyt mało przydatne

⁵⁹ Rostisław Jurieniew, *Historia filmu radzieckiego*, tłum. Irena Nomańczuk, Warszawa 1977, s. 63.

⁶⁰ Tamże, s. 64.

⁶¹ Adam Garbicz, Jacek Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 1981, s. 159.

⁶² Zbigniew Żabicki, *Celuloza w powieści i w filmie*, „Trybuna Mazowiecka” 1954 nr 109, z 8–9 maja 1954.

według ówczesnych standardów. W polskim piśmiennictwie filmowym rzadko można było znaleźć odwołania do działalności np. Franciszka i Stefanii Themersonów czy Wiktora Biegańskiego. Z kolei od przedwojennej „branży” starano się odcinać, przynajmniej formalnie, traktując ją jako przykład kina prymitywnego oraz złego zarządzania kinematografią, którą nowa Polska miała przecież radykalnie zmienić. Co innego w praktyce twórczej, która do wzorów kina popularnego chętnie nawiązywała, choć najczęściej z mizernym skutkiem. W ten sposób pozostawali tylko „startowcy”. I tu jednak sprawa nie była oczywista, choćby ze względu na niewielką liczbę filmów zrealizowanych przez nich przed wojną. Co innego powoływać się na idee, teksty teoretyczne, co innego możliwość rzeczywistych nawiązań do twórczości Wandy Jakubowskiej, Aleksandra Forda czy Jerzego Zarzyckiego. W związku z tym jako tradycję kina postępowego przyjęto kinematografię Związku Radzieckiego.

5.

Bez trudu można w *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską* dopatrzeć się rzeczywistych nawiązań do filmów neorealistycznych i kina radzieckiego. Potwierdza to zresztą zauważalną już wówczas wysoką kulturę filmową późniejszego autora *Faraona*. Z drugiej strony, opisujący te inspiracje krytycy, nie tylko ówczesni, legitymizowali niejako dzieło Kawalerowicza, sytuując je w historycznofilmowej tradycji i w ważnym nurcie kina współczesnego. Nie chodziło zresztą tylko o *Celulozę*, ponieważ zabieg ten w gruncie rzeczy, na zasadzie *pars pro toto*, rozszerzany był na całą kinematografię. Paradoksalnie, mimo że film Kawalerowicza był dzięki tym zabiegom dowartościowywany, zawężyło to poniekąd interpretacyjne możliwości. Rzecz bowiem w tym, że w przypadku dylogii Kawalerowicz osiąga mistrzostwo nie tyle przez umiejętne nawiązanie do poprzedników, ale dzięki własnym twórczym poszukiwaniom i artystycznym możliwościom, których pełnię poznamy w kolejnych filmach.

■ |

Celuloza i Pod gwiazdą frygijską: socrealistyczne filmy Jerzego Kawalerowicza

1.

Gdyby filmy Jerzego Kawalerowicza zrealizowane po *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską* można było sprowadzić do jednego wspólnego mianownika, odnajdując w nich jedność formy czy podejmowanych tematów, wówczas należałoby zapewne uznać, że ekranizacja powieści Igora Newerlego stanowiła wyraz całkowitego podporządkowania artystycznej wizji reżysera ideologicznym (i nie tylko) wymogom epoki, a jego twórcza indywidualność objawiła się dopiero później. Kiedy jednak spojrzeć na tę twórczość z perspektywy widza znającego wszystkie utwory autora *Austerii*, widać wyraźnie, co zresztą podkreślało wielu krytyków, że siłą Kawalerowicza jest właśnie różnorodność poszukiwań, a adaptacja *Pamiętki z Celulozy* wyraźnie się w nią wpisuje.

Celnie zauważył to już w roku 1967 Bolesław Michatek, dla którego nie ulegało wątpliwości, że Kawalerowicz jest jedną z najsilniejszych indywidualności polskiego kina, obok Andrzeja Wajdy, Wojciecha Jerzego Hasa, Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Munka i Jerzego Skolimowskiego. O ile jednak w filmach tych reżyserów udaje się wyraźnie określić ich świat, o tyle Kawalerowicz pozostaje twórcą niejednoznacznym, a jego dzieła są niejednorodne, niepoddające się próbom unifikacji. Michatek pisze o zmienności tematyki, stylu, postania, nazywa reżysera kameleonem. Zadaje pytanie fundamentalne:

Czy istnieje więc w ogóle świat Kawalerowicza? Czy nie stoimy tu przed jednym z owych zjawisk filmowych, które mają wszelkie cechy zręczności i dojrzałości: kultury, dobrego smaku i umiejętności

przyswojenia każdej estetyki, ale nie mają cechy autorstwa? To pytanie zawsze powraca, ilekroć spogląda się na całość dorobku Kawalerowicza¹.

Odpowiedź krytyka jest jednoznaczna:

Kawalerowicz jest autorem i ma swój świat. Tylko dramat, który go pasjonuje, który rodzi kolejne jego utwory nie jest dramatem idei, ludzi, postaw; dramatem zewnętrznego świata. Jego światem jest walka z oporami języka konwencji, gatunku, dramat uchwytowania tego, co najbardziej nieuchwytnie; dramat wypowiedzenia się – a więc dramat sztuki².

Czy podobnie było w przypadku *Celulozy*? Odpowiedź na to pytanie ma podstawowe znaczenie, ponieważ podkreśla nie tyle ideowe podporządkowanie oficjalnym wymogom, ale twórcze poszukiwanie możliwości pokazania własnego filmowego świata. Co wyróżnia Kawalerowicza spośród innych twórców socrealistycznych? Otóż mimo obowiązującego, chociaż nieskodyfikowanego werbocentryzmu kultury stalinowskiej, temperament twórczy reżysera każe mu opowiadać przede wszystkim – chociaż nie zawsze było to możliwe – obrazem. Alicja Helman pisała, iż Kawalerowicz przeżywa i interpretuje świat kamerą³. Stwierdzenie to można odnieść już do pierwszych filmów, choć, oczywiście, *Gromady* dotyczy to w najmniejszym stopniu. Rzecz jasna, nie można zapominać, że Kawalerowicz konstruuje socrealistyczną bez wątpienia wypowiedź, jego filmy wpisane są w tekst nadrzędny, jaki stanowi ówczesny intertekst doktrynalny. W warstwie ideologicznej film idzie niekiedy dalej niż powieść Newerlego. Kawalerowicz zмага się jednak nie z socrealistycznym światem, ten bowiem w tym momencie akceptuje, ale z jego opisaniem. Nadaje filmowi socrealistycznemu osobisty wymiar przez sposób wypowiedzenia, starając się go, na ile to wtedy możliwe, rozszerzyć. Dopiero – lub już – w *Cieniu* pójdzie o krok dalej, rozliczając się z socrealistyczną konwencją i otwierając szerzej drogę ku swojemu własnemu filmowemu światu.

¹ Bolesław Michalek, *Czy istnieje świat Kawalerowicza. Rys do portretu*, „Kino” 1967 nr 6. Przedruk w: *Bolesław Michalek – ambasador polskiego kina. Wspomnienia i artykuły*, red. naukowa i wybór tekstów Alicja Helman, Kraków 2002, s. 162.

² Tamże, s. 167.

³ Alicja Helman, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, [w:] *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Łódź 1996, s. 54. Warto tu wspomnieć interesujące osobiste wyznanie Piotra Szulkinia, który wypowiadając się w ankiecie „20 najlepszych”, przeprowadzonej z okazji stulecia kinematografii przez „Kwartalnik Filmowy”, może nieco przekornie wymienia pośród polskich filmów, w jakiś sposób ważnych dla niego, czy też – być może – zachowanych gdzieś w strzępach pamięci, *Celulozę*: „I co śmieszne – pamiętam nie klasowy przekaz ideowy filmu, lecz kadry wypełnione pniami okorowanych drzew, kadry, które zostały we mnie, pewnie dlatego, że byty uwiarygodnione nie tylko plastyką, lecz także Steinbeckowską relacją między tymi pniami i ludźmi. *Matka Joanna* – plastyka, *Pociąg* – prawdy o naszych neurastenjach także, lecz te pnie najsilniejsze.” Piotr Szulkin, *Metalowy robot goni mojego misia*, „Kwartalnik Filmowy” 1993 nr 2, s. 153.

Można określić dylogię jako arcydzieło polskiego socrealizmu, ale to stwierdzenie będzie zarówno prawdziwe, jak i krzywdzące. Podkreślając wyjątkowość obydwóch filmów, sugeruje jednocześnie, że są one arcydziełami ideologicznymi, które Eugenia Basara-Lipiec nazywa

tworem artystycznym, których sens ideowy równoważy lub przewyższa wartości estetyczne i artystyczne, spełniając funkcję służebną wobec aktualnej ideologii. Są one także rodzajem szczególnej manipulacji. Pokazując pozytywne postaci w pozytywnym otoczeniu, manipulują doбором skojarzeń i bohaterów. Pojawiają się jako efemerydy i w ten sposób znikają, a ulega im pewna część odbiorców i oni decydują, często jako awangarda, o uznaniu dla jakości, której wartość polegać może tylko na głoszeniu preferowanych przez ideologów treści, które najczęściej wyznacza polityka⁴.

Czy oznacza to zatem, że *Celuloza* jest dziełem znaczącym (pojęcia arcydzieło lepiej mimo wszystko używać ostrożnie) tylko jako utwór socrealistyczny i w porównaniu do innych przejawów tego zjawiska? W takim razie nie byłoby o czym pisać, ponieważ rzecz nie polega na udowodnieniu, że *Celuloza* w pozytywny sposób wyróżnia się spośród innych polskich filmów socrealistycznych. Jej przewaga nad *Żołnierzem zwycięstwa*, *Trudną miłością* czy *Niedaleko Warszawy* widoczna jest na pierwszy rzut oka i właściwie nie podlega dyskusji. Tymczasem *Celuloza* może zostać uznana za dzieło co najmniej interesujące nie tylko w kontekście socrealizmu, ale po prostu sztuki filmowej⁵.

Zgoda na jednoznaczność odczytania *Celulozy* oznacza przyjęcie perspektywy socrealistycznej. Tak właśnie czyniła ówczesna krytyka, o czym łatwo można się przekonać, sięgając do licznych opublikowanych wówczas recenzji. Czy wynika z tego zatem, że należy poddać ten film całkowitej reinterpretacji? Z całą pewnością zabieg ten również byłby chybiony. Konsekwencją byłaby ahistoryczność lektury, co zwłaszcza przy dziele socrealistycznym jest zabiegiem co najmniej wątpliwym. Można jednak dostrzec nie wybitny film zrealizowany w ramach oderwanego od historii polskiego kina nurtu, ale dzieło, które można wpisać w pewną ciągłość tego kina, w twórczość Kawalerowicza, podejmowane przez niego wątki, ale także – bardziej ogólnie – w sposób przedstawiania świata, formę filmowego wyrazu, umiejętność tworzenia obrazu, tworzenia kina. Pisał o tym choćby Aleksander Jackiewicz:

⁴ Eugenia Basara-Lipiec, *Arcydzieło: teoria i rzeczywistość*, Warszawa 1997, s. 92.

⁵ Takiego zdania była np. niedawno krytyka francuska, która spośród wszystkich dzieł Jerzego Kawalerowicza wybrała właśnie *Celulozę* i jeszcze *Austerię*, jako dwa jego najwybitniejsze dzieła. Zatem z innej perspektywy, spoza polskiego punktu widzenia, nie *Faraon*, nie *Matka Joanna od Aniołów* muszą wydać się najważniejsze. Podają za: Kawalerowicz w *Cinéma-thique Française...*, „Kino” 2002 nr 5, s. 68.

Reżyser, jak rzadko wówczas, a zwłaszcza jak rzadko wówczas w filmie polskim, panował nad formą wypowiedzi obrazowej. [...] Myślę, że niektóre z jego manipulacji [materiałem powieściowym] zapowiadały dzisiejsze formy narracji: gdy z rytmów epickich niespodziewanie przechodził do dramatu, do metafory – mieszając gatunki; lub gdy traktował rzeczywistość przed kamerą jako świat, który kamera ma dopiero odkryć, a nie jako surowiec zainscenizowany dla potrzeb opowieści⁶.

Zawarta w tytule rozdziału amfibolia została użyta celowo. Z jednej strony chodzi o wskazanie na realizm socjalistyczny jako podstawowy kontekst, w jakim należy odczytywać te filmy. Chcę jednak także pokazać, że dylogia stanowi dzieło wpisujące się w całość twórczości reżysera i jest już dosyć wyraźną próbą autorskiej wypowiedzi. Wyrwanie tych filmów z ich historycznego określenia spowoduje niepełność i nieadekwatność tego oglądu. Będzie w równej mierze zafaszowaniem odbioru, jak z drugiej strony skoncentrowanie się jedynie na udowodnianiu, że *Celuloza* stanowi przykład filmu socrealistycznego. Tego przecież czynić nie trzeba⁷. *Celuloza i Pod gwiazdą frygijską* są dla mnie ciekawe nie tyle jako dzieła wyłamujące się z poetyki socrealistycznej, ile realizujące ją w zaskakująco oryginalny, ciekawy sposób.

2.

Spośród czterech filmów Jerzego Kawalerowicza zrealizowanych do roku 1956 *Gromada* była utworem jednoznacznie najstarszym, choć niepozbawionym jaśniejszych punktów, np. momentami niebanalnej inscenizacji. Nie zmienia to oceny całości. Fabuła i postaci były schematyczne do granic możliwości. Warto jednak podkreślić, że Kawalerowicz nie był *de facto* autorem *Gromady*, tak samo jak nie był nim Kazimierz Sumerski. Autorem w tym przypadku była metoda lub – w innej perspektywie – system, zwracający uwagę przede wszystkim na cele pozafilmowe. Dopiero później, przy *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską*, do głosu dochodzi osobowość i temperament twórcy Kawalerowicza. Autorstwo systemu jest w dalszym ciągu niepodważalne, ale autorstwo reżysera przynajmniej częściowo je równoważy. Kawalerowiczowi udaje się to osiągnąć dzięki temu, że kwestie ideologiczne nie przestaniają mu formy.

Nieco w „cieniu” pozostaje natomiast *Cień*, a jest to film godny uwagi ze względu na zarówno interesujący przykład poszukiwań formalnych, jak i fakt, iż jest to dzieło tworzące kolejną część kontekstu socrealistycznej twórczości Kawalerowicza.

⁶ Aleksander Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971, s. 364.

⁷ Por. Jan Rek, *W cieniu socrealizmu: wczesne filmy Jerzego Kawalerowicza*, [w:] *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska, Kraków 2005.

Kawalerowicz stworzył film tylko pozornie realizujący socrealistyczne założenia. Jan Rek analizując *Cień* jako film niedoceniony podkreśla, że

[j]ego osobliwość polega na tym, że choć na poziomie fabuły został zbudowany z elementów typowych dla kina socrealistycznego zarówno pod względem konstrukcji postaci, jak budowy świata ekranowego, to sfera stylu jest swego rodzaju „wartością dodatkową”, która zmienia oblicze całości, dokładniej, nasze widzenie tego oblicza. Mówiąc inaczej, sposób, w jaki te elementy zostały użyte, sprawia, że *Cień* tylko pozornie realizuje schemat i socrealistyczną konwencję. Faktem jest, że ją realizuje – ale jednocześnie bawi się nią i wyśmiewa, rozsadzając od wewnątrz i kompromitując. Żeby ten chytry zabieg reżysera odczytać, należało zmienić strategię odbioru, dokładniej, zostawić za sobą praktyki czytelnicze stosowane w okresie kina socrealistycznego. Dopiero dystansując się wobec nich, można dostrzec drzemiącą w tekście drwinę i usłyszeć autoironiczny chichot⁸.

Według Jana Reka należący do kina przełomu *Cień* rozprawia się w przewrotny sposób z socrealistyczną poetyką. Tak przewrotnie, że zostało to – i przekonanie takie funkcjonuje w historii polskiego kina właściwie do dzisiaj – niedostrzeżone i niezrozumiane. *Cień* został odebrany tak, jak gdyby Kawalerowicz nie zdawał sobie sprawy z dokonujących się już przemian politycznych, społecznych i artystycznych, czego filmowym dowodem były *Pokolenie* i „czarny dokument”.

Ale – jak pisze Rek – żeby takie sądy zgłaszać, trzeba nie dostrzegać tego uwikłania filmu Kawalerowicza w konteksty czasów, z których się wywodził, tych wszystkich wiążących go z nimi nici, i tego wewnętrznego, zawołowanego dialogu, jaki autor prowadził z konwencją, co wcześniej była hegemonem. Nie mijają się z prawdą stwierdzenie, iż *Cień* wydaje się być przykładem dywersji także w tym sensie, że Kawalerowicz konwencję kina socrealistycznego realizuje – jednocześnie się do niej ironicznie dystansując. On ją rozsadza od wewnątrz i ośmiesza, niemal kpiąc sobie zarówno ze schematów, jakie polskie kino w tamtym okresie stosowało, jak i przyzwyczajień, do jakich widownia – przez fakt natrętnego postugiwania się nimi przez lata całe – była przywiązana. [...] tradycja kina socrealistycznego obecna w *Cieniu* nie była dla Kawalerowicza bolesnym ciężarem. Kiedy przypatrzeć się jego filmowi baczniej, widać, że on to jarzmo z siebie zrzucił, z niego właśnie się wyzwalał. Dlatego regułami tej poetyki żongluje, dlatego przedrzeźnia je i wywraca na nice. W perspektywie psychoanalitycznej można tego rodzaju gry i zabawy uznać za dowód rewanżu i zemsty za to, że wcześniej sam ją realizował, że dał się do niej przekonać. Oto teraz przeprowadza lekcję martwego języka, aby przedstawiając go w krzywym zwierciadle i kompromitując z miną Bustera Keatona, odebrać mu ostatecznie zdolność występownia na prawach „normy” z jednej strony, zaś z drugiej, aby dać świadectwo uwolnienia się od niego⁹.

⁸ Jan Rek, *O utracie twarzy albo o upadku autorytetu, czyli Cień Jerzego Kawalerowicza w nowym świetle*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*. (w druku)

⁹ Tamże.

Cień, wbrew obiegowym opiniom, był już dziełem „niesocrealistycznego” Kawalerowicza. W filmie tym wyraźnie widoczna jest zatem, jak pisał przywoływany wcześniej Bolesław Michalek, „walka z oporami języka konwencji, gatunku, dramatu uchwytywania tego, co najbardziej nieuchwytnie; dramat wypowiedzenia się – a więc dramat sztuki.” Kino dla Kawalerowicza już wówczas miało z pewnością większe znaczenie niż rzeczywistość społeczna. Identyczna sytuacja na przełomie lat 40. i 50. musiałaby zaowocować oskarżeniem o formalizm.

Co do *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* wątpliwości być nie może – to przede wszystkim kino socrealistyczne. Rek stwierdza, że „»[w]łasne« kino Jerzego Kawalerowicza miało pojawić się później”¹⁰, sądzę jednak, że początki poszukiwania własnego filmowego uniwersum widać już przy *Celulozie*. Alicja Helman pisała o Kawalerowiczu, iż

pomijając pierwszą fazę swej twórczości, z czasem coraz mniej pasował do szkół, trendów i mód aktualnych w danym sezonie. Zajmował miejsce odrębne i narzucał jego respektowanie. Widziano w nim mistrza stylu, wirtuoza kamery, analityka zainteresowanego zgłębianiem moralnych i politycznych aspektów historii, adaptatora literatury, wreszcie wnikliwego psychologa, znawcę kobiecej duszy, o co innych polskich twórców – mizogyników z powołania – nie można było posądzać¹¹.

Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że to odrębne miejsce reżyser zaczyna zajmować już po zrealizowaniu dylogii, choć nie sposób uniknąć pytania, na ile te filmy były podporządkowane ówczesnym wymogom, na ile – biorąc oczywiście pod uwagę możliwości „bycia autorem” w kulturze stalinowskiej – były dziełami samodzielnego twórcy, w pełni świadomego własnego warsztatu? *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* mieszczą się przecież bardzo dobrze w doktrynie realizmu socjalistycznego, jak również w jego poetyce. Czy w tym układzie jest miejsce dla zaprezentowania własnej, nienarzuconej z góry postawy autorskiej? Na czym też miałyby to polegać, skoro twórca akceptował doktrynę i istniejącą rzeczywistość? Czy w ogóle możliwe jest wytyczenie wyraźnej granicy między tymi dwoma sferami?

3.

W czasie premiery na pierwszy plan wysuwana była informacja, że *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* stanowią ekranizację powieści Igora Newerlego *Pamiętka z Celulozy*. Co dla dzisiejszego widza wynika z tej wiedzy? Jan Rek uważa, że fakt ten z badawczego punktu widzenia jest zdecydowanie drugorzędny¹². Gdyby przyjąć

¹⁰ Jan Rek, *W cieniu socrealizmu...*, s. 284.

¹¹ Alicja Helman, *Mistrz psychologicznej gry*, „Kino” 1997 nr 3, s. 21.

¹² Jan Rek, *W cieniu socrealizmu...*, s. 274.

jedynie perspektywę potencjalnej złożoności i oryginalności filmowej adaptacji dzieła literackiego, należałoby zapewne z nim się zgodzić. W socrealizmie adaptacja oparta była na fundamentalnej zasadzie werbocentryzmu – przypisywaniu pierwszoplanowej roli słowu i w związku z tym podporządkowaniu obrazu słowu. Wizualność tekstu filmowego nie była samoistną wartością. Konsekwencją takiego założenia była ilustracyjność przekładu. Trzeba to uznać za najprostszy, najbliższy socrealistycznemu ideałowi model adaptacji – „transpozycję”¹³. Jeżeli *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* rezygnują z niego na rzecz bardziej już skomplikowanego „komentarza” (o „analogii” w socrealizmie nie mogło być mowy), to w bardzo niewielkim stopniu, choć niewątpliwie idą dalej niż większość ówczesnych filmów. Reżyser przyjął postawę kopisty. Jak pisał Marek Hendrykowski,

[s]ama idea adaptacji przypomina w tej formule malarski zabieg reprodukcji – sporządzenia kopii, tyle że z literackiego lub scenicznego pierwowzoru. Adaptator-kopista wchodzi w rolę drugiego autora, dążąc do możliwie najpełniejszego odtworzenia indywidualnych wartości oryginału. Stawia się w sytuacji „drugiego”, co wcale nie znaczy, że zamierza pozostać gorszym¹⁴.

Czy warto zatem w kontekście filmu socrealistycznego rozważać pozycję Kawalerowicza jako adaptatora? Odpowiedź na to pytanie musi wykraczać poza sam fakt przeniesienia na ekran dzieła literackiego.

W socrealizmie fundamentalne znaczenie przypisywano wierności przekładu. W zasadzie Kawalerowicz i Newerly pisząc scenariusz, nie odeszli od tej reguły. Co prawda wiele scen i wątków musiało zostać usuniętych, choćby przedrzekuckie losy Tomasza i jego rodziny czy też kończące książkę chłopskie manifestacje, ale pod względem treści film nie odchodzi daleko od powieści. Wprowadzone zmiany były raczej motywowane chęcią zamknięcia w miarę możliwości całego materiału powieściowego w ramach dwóch filmów. Kolejne wersje scenariusza były coraz krótsze, co wychodziło filmowi na dobre. Odrzucanie i kondensowanie kolejnych scen zwiększało płynność i zwartość dzieła, a w ogólnej wizji świata i losów Szczęsnego niewiele zmieniało, co z punktu widzenia doktryny liczyło się najbardziej. Kawalerowicz zresztą, mimo wskazówek udzielanych mu przez różne gremia, trzymał się konsekwentnie – na ile mógł – swojej koncepcji wyboru i układu scen¹⁵. Jak twierdzi sam reżyser, pomagała mu w tym silna pozycja Newerlego¹⁶.

¹³ Zob. Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, New York 1975, s. 219–231.

¹⁴ Marek Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 150.

¹⁵ Por. Igor Newerly i Jerzy Kawalerowicz, *Scenariusz Droga do Grenady. Ocena scenariusza I. Newerlego i J. Kawalerowicza, cz. I Narodziny człowieka, cz. II Droga do Grenady*, z 24 lutego 1953, podpisana przez Dział Programowy WFF, Archiwum FilMOTEKI Narodowej, sygn. S-39.

¹⁶ Zob. *Ja byłem Szczęsnym. Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem*, w niniejszym tomie, s. 108, 114.

Z drugiej strony, zmiany w stosunku do powieści były związane z opisanym wcześniej zjawiskiem przepisywania (*rewriting*) tekstu. Gdyby porównać konstrukcję i wymowę poszczególnych scen, które zostały zachowane w filmie lub do niego dopisane, okazałoby się, że wiele z nich poszło w kierunku jeszcze większej „sorealistyczności” – realizacji doktryny. Pytania o poszczególne sceny, o literalną wierność powieści, są zatem w przypadku tekstu socrealistycznego drugorzędne, chyba że będziemy rozpatrywać problem dostosowywania dzieła do zmieniających się potrzeb politycznych i doktrynalnych. Jeśli chodzi o dylogię, to o wiele ciekawszym zagadnieniem, związanym z adaptacją w szerszym rozumieniu, jest kryterium wyboru przenieszonego na ekran pierwowzoru czy też funkcjonowania filmu w kontekście istnienia dzieła literackiego. Dochodzi tu bowiem jeszcze jedna kwestia. Neorealizm i kino radzieckie nie były jedynymi kontekstami legitymizującymi filmy Kawalerowicza w warstwie pozatekstowej. Należała do nich również *Pamiętka z Celulozy*. Dla znających popularną i cenioną powieść widzów i krytyków stanowiła wyraźną wskazówkę interpretacyjną. Dzisiaj pozwala zidentyfikować pewne pole odniesienia.

W kulturze socrealistycznej literatura w pewnym sensie uwiarygodniała film. Sięgano po powieści, które cieszyły się popularnością i uznaniem krytyki, były także nagradzane przez władze oraz – co równie ważne – nie budziły żadnych wątpliwości z punktu widzenia doktryny. Według Maryli Hopfinger, literatura polska w pierwszej połowie lat 50. „nie mogła pełnić funkcji ani szyldu, ani parawanu”¹⁷, nie mówiąc już o wzbogacaniu filmu. Zasada ta nie była jednak regułą. W perspektywie odbioru istnienie literackiego pierwowzoru nie było faktem bez znaczenia. Na pewno dla ówczesnego widza, zarówno wyspecjalizowanego w odbiorze tekstów kultury, jak i przeciętnego, kontekst literacki był niezwykle istotny. Nie sposób było pominąć faktu, że dylogia Jerzego Kawalerowicza to adaptacja *Pamiętki z Celulozy*. Powieść Igora Newerlego została uznana za dzieło znakomite, czego wyrazem były liczne pochlebne lub wręcz entuzjastyczne recenzje (ukazało się ich ponad 50¹⁸). Pisarz otrzymał za nią Państwową Nagrodę Artystyczną I stopnia w dziedzinie literatury (w tym samym roku otrzymali ją również: Jarosław Iwaszkiewicz za wybitne zasługi twórcze i Julian Strykowski za *Bieg do Fragalà*). Dzisiejsi badacze także uważają *Pamiętkę...* za dzieło bardzo udane.

Newerly przed wojną był współpracownikiem Janusza Korczaka. Ta znajomość nie pozostała bez wpływu na późniejsze poglądy pisarza. Warto spojrzeć na *Pamiętkę*

¹⁷ Maryla Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 124.

¹⁸ Podaję za Jerzy Smulski, *Pęknięcie lodów. Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954–1955*, Toruń 1995, s. 29.

z *Celulozy* w kontekście nie tylko tamtego okresu, ale i całego dorobku powieściopisarskiego Igora Newerlego. Wartość *Pamiętki...* przekracza wymiar literackiego dzieła odzwierciedlającego potrzeby doktryny. Pozwala to dostrzec motywy, którymi kierował się Newerly, tworząc powieść uznaną za sztandarowy przykład literatury socrealistycznej. Czy weźmiemy pod uwagę *Chłopca z Salskich stepów*, *Archipelag Ludzi Odzyskanych* czy też *Zostało z uczyty bogów*, by wymienić najbardziej znane utwory, widać w nich uczciwość własnych wyborów. Według Agnieszki Czyżak Newerly jest

autorem jednej książki, pełnej wiary w literaturę, sprowadzoną głównie do roli skutecznego środka dydaktycznego. Przez prezentowanie pozytywnych i negatywnych wariantów polskiego życiorysu, ujętego w rozpoznawalne stereotypy Newerly chce wychowywać. Poprzestaje więc na ukazywaniu rozwoju młodych ludzi wplątanych w historię swego czasu i odczuwających jej skutki na własnej skórze¹⁹.

Pamiętka z Celulozy wyróżniała się na tle innych książek. Zbigniew Jarosiński pisał o niej:

Sugerując swój związek z jakimś rzeczywistym pamiętnikiem, uwypuklała nie to, co klasowo typowe, lecz to, co składa się na niepowtarzalność, więc i przypadkowość ludzkiego życia. Prowadziła swego bohatera [...] przez środowiska robotnicze nader zróżnicowane, które charakteryzowała z rzetelną wiedzą o warunkach jej egzystencji i panujących w nich wzorcach życiowej kariery²⁰.

Spełniała zatem wszelkie postulaty dotyczące konstrukcji bohatera przechodzącego przemianę w czasie dojrzewania ideologicznego, ale też, koncentrując się na jednostkowości Szczęsnego, dawała szansę na rehabilitację indywidualnych bohaterów²¹. Ale różnica między powieścią i filmem widoczna jest na pierwszy rzut oka. Mamy m.in. do czynienia z inaczej rozłożonymi akcentami i odwołaniami. Zarówno ówczesna krytyka, jak i późniejsi komentatorzy, podkreślali odwołanie pisarza do tradycji *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego. Szczęsny był porównywany z Cezarym Baryką. Według Zbigniewa Jarosińskiego

[r]ozdział pierwszy, o drodze do Polski, zawierał dyskretne odwołanie do *Przedwiośnia* i cała *Pamiętka* daje się odczytać jako powieść należąca do „szkoły Żeromskiego”, ostatnia już może. Losy proletariusza-społecznika Szczęsnego częścią powtarzały, częścią przynosiły odpowiedź na dylematy przeżywane przez inteligentów-społeczników Żeromskiego²².

¹⁹ Agnieszka Czyżak, *Igor Newerly – zawsze nauczyciel*, [w:] tejsze, *Życiorysy polskie 1944–1989*, Poznań 1997, s. 115.

²⁰ Zbigniew Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 93–94.

²¹ Zob. Marta Fik, *Kultura polska 1944–1956*, [w:] *Polacy wobec przemocy 1944–1956*, red. Barbara Otwinowska i Jan Żaryn, Warszawa 1996, s. 261.

²² Zbigniew Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm...*, s. 94.

Nie tylko ten fragment powieści stanowił odwołanie zarówno do całej twórczości Żeromskiego, jak i – w szczególności – do *Przedwiośnia*. Wojciech Tomasik zwraca uwagę na podobieństwo tego momentu w życiorysie Szczęsnego, który można potraktować analogicznie do pobytu Cezarego Baryki w Nawłoci. Chodzi tu o namiętny romans bohatera z Zochą Czerwiaczkową²³. Tomasik zauważa jednak, że w tym miejscu losy Cezarego i Szczęsnego rozchodzą się.

Do Żeromskiego, a trop ten podaje w książce sam Newerly, chętnie odwoływała się już krytyka socrealistyczna. Szukając tradycji literackiej, do której można by porównać *Pamiętkę z Celulozy*, Helena Zaworska wymieniała nie tylko Żeromskiego²⁴, wskazując na fakt, iż wyjazd Szczęsnego do Hiszpanii, aby tam walczyć o wolność, nawiązuje do tradycji polskich bojów na wszystkich frontach świata. Temat ten był poruszany niejednemu raz w literaturze polskiej, twierdzi Zaworska, i jako przykład podaje Rafała Olbromskiego i Krzysztofa Cedrę, bohaterów *Popiołów*, którzy w tym samym celu wstąpili do wojsk napoleońskich. Oczywiście autorka zauważa wszelkie różnice między nimi a Szczęsnym:

Nowy bohater historii, chłopski syn z zabitego deskami Rzekucia, wyrusza bić się o wolność nie dla przygód i nie dla bliżej nie znanych wartości, ale w imię sprawiedliwości dla tych, którym jej w jaśnie-pańskiej ojczyźnie odmówiono²⁵.

Tego rodzaju poszukiwanie tradycji odnosiło się jednak w znacznie mniejszym stopniu do kwestii czysto literackich, a bardziej służyło legitymizowaniu socrealistycznego dzieła przez usytuowanie go w kanonie narodowej tradycji.

W filmie rzecz wygląda nieco inaczej.

Ojciec mój – napisał [Szczęsny] w pamiętniku – *cieśla wsiowy, miał siedmioro dzieci, dwie morgi i chałupę, w której mieszkaliśmy do wybuchu pierwszej wojny światowej. Wojska carskie, odchodząc, pognały nas przed siebie do Mińska. Potem z transportem innych bieżęćców przybyliśmy do Symbirsk nad Wołgą, gdzie mieszkaliśmy u Tatara jednego, a ja z bratem czas jakiś byłem w ochronce*²⁶.

Autor wyraźnie zaznacza, że „z tego, co Szczęsny opowiedział, wynika niezbitcie, że przeżycia sibirskie zaważyły na dalszych jego losach i że wtedy właśnie przezwano

²³ Wojciech Tomasik, *Harmonia ludzi i maszyn. O socrealistycznych obrazach „nowego” człowieka*, [w:] tegoż, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 147.

²⁴ Helena Zaworska, *Twórczość Igora Newerlego*, Warszawa 1955, s. 42 i n.

²⁵ Tamże, s. 35.

²⁶ Igor Newerly, *Pamiętka z Celulozy*, wydanie VIII, Warszawa 1955, s. 7.

go *Bidą*²⁷. Kawalerowicz, ale przecież i Newerly jako współautor scenariusza, rezygnują z tych tropów (choć drobne odwołania do Żeromskiego w filmie można znaleźć). Film rozpoczyna się od scen w Rzekuciu, a właściwie od poprzedzającego chronologiczne wydarzenia z życia Szczęsnego spotkania z Nieznajomą. Nie ma mowy o przedwojennych losach Tomasza i jego rodziny. Później również nie napotkamy na żadne wskazówki, które by pomogły widzowi usytuować *Celulozę* w bardziej odległej tradycji literackiej. Ewentualną wiedzę na ten temat widz mógł wynieść z lektury powieści i tak też czynili niektórzy krytycy piszący o filmie. Natomiast dzieło Kawalerowicza zostało umiejscowione w tradycji dopiero co powstałej, przez odniesienie do powieści już w tym momencie uważanej za klasyczną, czyli właśnie do *Pamiętki z Celulozy*.

Wybór powieści Newerlego jako podstawy realizowanego filmu miał poważne konsekwencje zarówno jeśli chodzi o jego społeczny odbiór, jak i artystyczny potencjał przyszłej adaptacji. Jerzy Kawalerowicz przystępując do prac nad filmem, miał więc już jeden atut: porządny materiał powieściowy. Należało teraz przełożyć go na dzieło filmowe.

Nie kwestionuję – pisał Bolesław Michałek – walorów czysto filmowych, które Kawalerowicz wniósł – ale sądzę, że jego zasługa polegała na tym, że nie zaadaptował tej powieści, niwelując w niej wszystko, co sprzeczne było z aktualną poetyką filmową; tylko przeciwnie: starał się nasycić swój film wszystkimi walorami, które w tym utworze tkwiły²⁸.

Michałek postrzega wartość wyboru Kawalerowicza w oderwaniu od publicystycznej zgrzebności materiału literackiego oferowanego przez większość pisarzy i w zainteresowaniu się literaturą dojrzałą, oferującą kinu „powieściową tkanę obyczajową”. To m.in. dzięki umiejętnemu przeniesieniu owej „tkanki” na ekran, powstał film wybitny. Krytyk nie neguje, a wręcz podkreśla zauważalne w *Celulozie* odwołanie do tradycji filmowej: przede wszystkim do radzieckiego eposu lat 30., do takich filmów jak *Młodość Maksyma* (*Junost' Maksima*, 1934) Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga. Niemniej uważa, że to właśnie odpowiednio dobrana podstawa literacka umożliwiła reżyserowi stworzenie dzieła. Z przyjętą przez Michałka tezę można polemizować, zauważając znacznie większy autorski wkład reżysera, ale nie ulega wątpliwości, że do sukcesu filmu przyczynił się wartościowy materiał literacki.

Kiedy jednak zabrakło literackiej opoki, na której w socrealizmie został zbudowany pewien kontekst społecznego odbioru filmów Kawalerowicza, musiały zacząć

²⁷ Tamże, s. 9.

²⁸ Bolesław Michałek, *Film i literatura, filmowcy i pisarze*, „Kino 1966 nr 3. Przedruk w: *Bolesław Michałek – ambasador...*, s. 140.

bronić się same. *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* były socrealistycznymi adaptacjami, ale Kawalerowicz stworzył mimo wszystko filmy, a nie tylko ilustrację powieści, choć całkowicie od niej nie uciekł. Jego zaletą jako adaptatora była umiejętność stworzenia filmowej kopii powieści w taki sposób, żeby nie tracąc z pola widzenia wartości oryginału, zrównoważyć jego literackość wizualnością kina, na tyle, na ile było to wtedy możliwe. Sam reżyser nie uznaje zresztą *Celulozy* za dzieło, w którym udało mu się zrealizować postulat filmowości. Pojawia się ona dopiero w *Cieniu*, natomiast pierwszym dziełem, które Kawalerowicz uważał za w pełni udane i odpowiadające dokładnie jego zamierzeniom, była *Matka Joanna od Aniołów* (1960).

4.

Sam pomysł zrealizowania *Celulozy* spotkał się z bardzo przychylnymi reakcjami. Ciągłe brakowało dzieła poświęconego historii polskiego ruchu robotniczego. W literaturze takim utworem stała się powieść Newerlego, nic więc dziwnego, że naturalną kolejną rzeczą wydawała się jej ekranizacja. Jerzemu Kawalerowiczowi sprzyjało szczęście. *Gromada* nie miała zbyt dobrego przyjęcia. Uważano ponadto, jak pisze Edward Zajiček, że w duecie twórców tego filmu to Kazimierz Sumerski był lepszy. Wahano się więc, czy powierzyć Kawalerowiczowi, uważanemu właściwie za debiutanta, pracę nad dużą produkcją, o której od razu było wiadomo, że pochłonie sporo kosztów. Nie bez znaczenia był też fakt, iż, biorąc pod uwagę wysoką rangę powieści, jak również jej problematykę, ekranizacja *Pamiętki z Celulozy* była realizacją niezwykle prestiżową. Można było więc oczekiwać, że chętnie sięgną po nią inni filmowcy. Jak zwykle w podobnych sytuacjach pojawiło się nazwisko Aleksandra Forda. Po licznych rozmowach i pertraktacjach (za Kawalerowiczem byli m.in. Dora Gromb i Tadeusz Karpowski) w maju 1953 roku Kawalerowicz otrzymał wreszcie „zielone światło” – Stanisław Albrecht podjął decyzję²⁹. Reżyserowi pomogło bez wątpienia poparcie, które uzyskał ze strony Igora Newerlego, jak również Wandy Jakubowskiej³⁰.

Kawalerowicza trudno było zresztą nazwać debiutantem, niezależnie od opinii dotyczących *Gromady*. Zaraz po wojnie studiował w Krakowie w ramach Kursu Przyniesienia Filmowego, ale uczęszczał także na zajęcia do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Brał udział w zajęciach Wojciecha Weissa i Czesława Rzepińskiego. Przygotowanie plastyczne, czyli umiejętność zwrócenia szczególnej uwagi na obraz (z pełną w tym przypadku dwuznacznością tego słowa), nie mogło pozostać bez wpływu na oparcie dzieła filmowego właśnie na stronie wizualnej. Przy pięciu pełnometrażowych

²⁹ Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 137–138.

³⁰ Zob. *Ja byłem Szczęsnym...*, s. 108.

filmach fabularnych Kawalerowicz był asystentem reżysera: Jerzego Zarzyckiego przy *Jutro premiera* (film ostatecznie nie powstał, dopiero w 1962 roku zrealizował go Janusz Morgenstern), Leonarda Buczkowskiego przy *Zakazanych piosenkach*, Wandy Jakubowskiej przy *Ostatnim etapie*, Stanisława Urbanowicza przy *Stalowych sercach* oraz Tadeusza Kańskiego i Aldo Vergano przy *Czarcim Żlebie*. Do tego dochodziła współpraca przy krótkim i średnim metrażu, jak choćby *W chłopskie ręce* Leonarda Buczkowskiego. Doświadczenia były to różne, ale – jak wspomina sam Kawalerowicz – dość intensywne. Przy *Czarcim Żlebie* późniejszy autor *Austerii* sam nakręcił bardzo wiele scen. Przystępując do kręcenia *Gromady*, nie był więc całkowitym debiutantem. Natomiast nie ulega wątpliwości, że różnica między jednym a drugim filmem (między premierą *Gromady* [29 kwietnia 1952] a *Celulozy* [27 kwietnia 1954] minęły dwa lata) jest wielce znaczącym świadectwem zarówno błyskawicznego rozwoju reżysera, jak i, co wówczas nie było bez znaczenia, zmianą możliwości wypowiedzania się przez teksty kultury.

Kiedy na ekranach pojawiły się *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską*, krytyka powitała je entuzjastycznie. Od czasu Zjazdu w Wiśle minęło już kilka lat. Przekonanie, że dzieło powinno sprostać wymaganiom i potrzebom „nowych czasów” nie budziło wątpliwości, stanowiąc przecież fundament socrealistycznej doktryny. Tak samo oczywisty był postulat stworzenia utworu wyjątkowego pod względem artystycznym. Niejednokrotnie wszak zapowiadano, że filmy realizmu socjalistycznego przyniosą dzieła nie tylko wartościowe pod względem ideowym, ale także estetycznym. Film na miarę swoich czasów miał się bronić samoistnymi wartościami, tymczasem okazywało się, że żaden z nich nie potrafił udowodnić, iż realizm socjalistyczny podniósł poziom polskiej sztuki filmowej. Nic więc dziwnego, że *Celuloza* została powitana jako pierwszy film po Zjeździe w Wiśle, w stosunku do którego jakiegokolwiek zarzuty były mało istotne.

Oczywiście, krytykom i widzom nie wszystko się podobało, m.in. „odchodzenie od realizmu”. Sceny ataku policji na robotniczą barykadę spotkały się z licznymi, choć jednako brzmiącymi zarzutami. „Za wiele w tej scenie symboliki, za mało pewnego spojrzenia realisty przenikającego cały film”, pisał recenzent³¹. Z powszechną krytyką spotkało się także zakończenie drugiego filmu³². Różnie była oceniana sama robota realizacyjna:

Pomimo to wydaje się, że pozorna niedbałość przechodzi czasem w niedbałość prawdziwą, komponowanie kadru staje się zbyt surowe, kanciaste. Obok ujęć bardzo dobrych mógłbym w każdej

³¹ Bohdan Węsierski, *Pod gwiazdą frygijską*, „Express Poznański” 1954 nr 266.

³² Zob. np. Stanisław Ozimek, *Dalsza droga Szczęsnego*, „Żołnierz Polski” 1954 nr 24, s. 18.

sekwencji wskazać wyraźnie puszczono. Nie przekreśla to zresztą generalnej pozytywnej oceny strony plastycznej *Celulozy*³³.

O ile jednak krytycy mogli mieć zastrzeżenia do pojedynczych elementów filmu, poszczególnych scen czy rozwiązań, to efekt całości ich satysfakcjonował. Wskazywali na drobne błędy, nie szczędząc wielkich pochwał³⁴.

Celuloza i *Pod gwiazdą frygijską* były bez wątpienia dziełami spełniającymi oczekiwania doktrynalne. Nie tylko sam film, ale także jego realizacja była wpisana w budowanie socjalistycznego ustroju i społeczeństwa. Realizatorzy zobowiązali się przygotować I część filmu przed terminem jako zobowiązanie z okazji zjazdu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej³⁵. Kolejne zobowiązania skrócenia czasu pracy pojawiły się przed świętem 22 lipca. Dla prasy symboliczne znaczenie miało nawet to, że dawna ulica Królewiecka w momencie realizacji filmu nosiła miano Obrońców Stalingradu. Podobnie rzecz wyglądała w przypadku samego filmu: w opinii ówczesnych odbiorców, zwłaszcza oficjalnych, sens ideowy miał oczywiście przewagę nad dokonaniem artystycznymi. Mówiąc bardziej precyzyjnie – artyzm filmów wynika bezpośrednio z właściwej postawy ideowej twórcy. Irena Merz pozorując analizę stylu filmu, w gruncie rzeczy w dalszym ciągu dokonuje jego ideologicznego opisanie:

Jest też *Celuloza* filmem o wysoce szlachetnym stylu i rysunku. Cechuje go wielka prostota, w której nie ma nic z taniego efekciarstwa. Jest w nim subtelność i taktowny umiar, który zostawia widzowi pole do wysnuwania wniosków, odkrywania podtekstów, samodzielnego rozwijania problemów czasem ledwie sugerowanych³⁶.

W innym miejscu czytamy:

Podobnie jak *Celuloza* jest film *Pod gwiazdą frygijską* utworem głęboko partyjnym, w którym ideowa żarliwość, bogactwo ludzkiej treści i dojrzały kształt artystyczny splatają się w wybitne dzieło sztuki³⁷.

Jeszcze lepiej widać to w sytuacji, kiedy Merz ocenia grę aktorską:

Wielkie kreacje aktorskie stworzył w dwu rolach St. Miłski, mogąc służyć pięknym przykładem, jak mistrzostwo gry potrafi uwielokrotnić siłę ideowego, politycznego wyrazu sztuki ekranu³⁸.

³³ Stanisław Kokesz, *Smutno mi, Boże... czyli o polskiej fotografii filmowej*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 36, s. 6.

³⁴ Por. np. Janusz Budzyński, *Szczęśny – postać żywa*, „Sztandar Młodych” 1954 nr 117, s. 2.

³⁵ Zob. Czesław Petelski, *Pamiętka czasów, które przeminęły*, „Świat Filmu” 1954 nr 2 (dodatek do tygodnika „Świat” 1954 nr 4), s. 20.

³⁶ Irena Merz, *Uniwersytety Szczęsnego*, „Trybuna Ludu” 1954 nr 125.

³⁷ Taż, *Pod gwiazdą walki i miłości*, „Trybuna Ludu” 1954 nr 302.

³⁸ Taż, *Uniwersytety Szczęsnego...*

Nie tylko Irena Merz w „Trybunie Ludu” doceniała walory ideowe historii młodego proletariusza. W dziesiątkach wypowiedzi co rusz pojawiały się argumenty odnajdujące wielkość filmów w ich zgodności z doktryną, a same filmy doceniane były jako dzieła realizujące zasadę partyjności: „Wielkim zwycięstwem realizmu jest więc w *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską* to, że losy człowieka określone konkretnymi przyczynami klasowymi ukazane są w całej złożoności”³⁹. Ale w recenzjach można zauważyć coraz bardziej wyraźne rozdzielanie kwestii ideologicznych i artystycznych. Pominięcie tych pierwszych nie jest, oczywiście, jeszcze możliwe. Postulat partyjności w wielu wypowiedziach cały czas znajduje się na pierwszym miejscu, nawet jeśli chwilami może się wydawać, iż koncentruje się na wychwalaniu rozwiązań czysto filmowych, związanych z językiem filmu, nie z doktryną. Przyjrzyjmy się choćby takiej wypowiedzi:

Jakże znakomitą, rdzennie filmową postacią przekazania widzowi sensu sojuszu robotniczo-rolniczego jest przerzucanie z rąk do rąk bochenków chleba w filmie *Pod gwiazdą frygijską*⁴⁰.

Nieporozumieniem byłoby stwierdzenie, że po roku 1956 ideowe przesłanie *Celulozy* zniknęło z oczu krytykom. Niektórzy z nich zwracali uwagę przede wszystkim na to, co w filmie było świeże i oryginalne. Były jednak i takie głosy, które cały czas wartość *Celulozy* dostrzegały właśnie w atrakcyjnym pokazaniu ruchu robotniczego. W 1969 roku Jerzy Toeplitz pisał:

[...] myśl polityczna filmu jest klarowna i bezkompromisowa, ukazanie rewolucyjnych perspektyw walki o nową, sprawiedliwą Polskę jest logiczną konsekwencją indywidualnych losów bohaterów. Realizm i siła oddziaływania *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* są wykładnikami świadomej postawy myślącego i dojrzałego artysty, wroga frazeologii i łatwizn w traktowaniu tematu⁴¹.

Kiedy po 20 latach od premiery, w III tomie *Historii filmu polskiego* Barbara Mruklik pisała o *Celulozie*, argumentacja właściwie nie uległa większym zmianom:

W części drugiej filmu Kawalerowicza pojawiają się nowe elementy stylistyczne. W sekwencjach poświęconych walkom robotników brzmią akordy patetyczne, w scenach kameralnych, mówiących o miłości – dźwięczą nuty liryczne. Patos i lirykę łączy cecha typowa dla polskiej sztuki filmowej – romantyzm. Romantyczni są bohaterowie w swej konspiracyjnej działalności i romantyczni

³⁹ Stefan Morawski, *Jak patrzeć na film*, Warszawa 1955, s. 106.

⁴⁰ *Narada Filmowa SPATiF-u (dokumentacja obrad)*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 3–4, s. 14.

⁴¹ Jerzy Toeplitz, *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*, Warszawa 1969, s. 57–58.

w najbardziej prywatnych chwilach życia. Ich romantyzm nie jest ani manierą, ani przeżytkiem minionych epok, ale wynikiem specyficznych warunków, w których żyją, działają i marzą o jutrze⁴².

Podobne podejście widać w opublikowanej w 1991 roku książce Jadwigi Łużyńskiej-Doroby *Portret czy karykatura? Filmowy obraz świadomości społeczno-narodowej chłopów od końca XVIII w. do II wojny światowej*⁴³. Dodatkowo autorka całkowicie pomija kontekst powstania filmu, kwitując go w kilku miejscach wzmiankami o jego „socrealistyczności”.

5.

Pod względem strukturalnym filmy Kawalerowicza, podobnie jak powieść Nerwerlego, nie różnią się od zasadniczego modelu socrealistycznego opowiadania. Całe życie Szczęsnego, młodego, pochodzącego ze wsi chłopaka, dojrzewającego ideowo, pokazane w *Celulozie*, od biedowania i dorywczych robót w Rzekuciu, przez zatrudnienie w fabryce, później warsztacie stolarskim, służbę w wojsku, pracę w Kasie Chorych, stanowiło przygotowanie do przełomu, jaki nastąpił w nim podczas będącej klamrą filmu rozmowy z Nieznajomą. Wówczas Szczęsny orientuje się, że jego miejsce jest w partii komunistycznej. W drugiej części *Celulozy, Pod gwiazdą frygijską*, widzimy już go jako świadomego członka ruchu robotniczego.

Struktura fabuły jest zatem wręcz wzorcowa, oparta na charakterystycznym dla realizmu socjalistycznego motywie *rites de passages*⁴⁴. W realizmie socjalistycznym „[p]oszukiwania bohatera są poszukiwaniami pewności, a przejście od nieuświadomości do prawdy przybiera formę »scenariusza inicjacyjnego«”⁴⁵. *Celuloza i Pod gwiazdą frygijską* nie pokazują nadejścia Nowego Czasu, świat nie przybiera nowej dziejowej formy. Zmieniał się za to Szczęsny. Przechodząc przez różne miejsca tego świata, dojrzewał, z chłopca stając się mężczyzną, z młodzieńca dorosłym, a z nieuświadomionego klasowo człowieka pełnoprawnym i wartościowym członkiem klasy robotniczej. Jak przyznawał Kawalerowicz, sposób podziału materiału, moment, w którym kończy się *Celuloza*, a zaczyna *Pod gwiazdą frygijską*, miał przede wszystkim uzasadnienie ideologiczne, nie zaś dramaturgiczne. Czy raczej – to drugie wynikało z pierwszego. Między *Celulozą* a *Pod gwiazdą frygijską* nastąpiła inicjacja.

⁴² Barbara Mruklik, *W kręgu recept i schematów 1950–1954. Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 3, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1974, s. 256.

⁴³ Jadwiga Łużyńska-Doroba, *Portret czy karykatura? Filmowy obraz świadomości społeczno-narodowej chłopów od końca XVIII w. do II wojny światowej*, Łódź 1991, s. 222–236.

⁴⁴ Katerina Clark, *The Soviet Novel. History As Ritual*, 3rd ed., Bloomington 2000, s. 167–176.

⁴⁵ Régine Robin, *Socialist Realism. An Impossible Aesthetic*, trans. by Catherine Porter, Stanford 1992, s. 251. Warto dodać, że przemiana bohatera miała być efektem poszukiwań, a nie celem. Tamże, s. 260.

Przetłomem w życiu Szczęsnego jest wstąpienie do partii komunistycznej. To wydarzenie zmienia go jako człowieka. Dlatego też w dwóch filmach oglądamy niejako dwie postacie Szczęsnego: najpierw biernego, przyglądającego się światu, później aktywnego i działającego⁴⁶.

Epizodyczność *Celulozy* spowodowana była chęcią jak najbogatszego, najbardziej rozbudowanego przedstawienia różnych środowisk, w których znalazł się Szczęsny. Chodziło też o to, by jak najwięcej skorzystać z bogactwa materiału oferowanego przez książkę. Konsekwencją próby zamknięcia całej wędrówki Szczęsnego, od Rzekucia do powrotu do Włocławka, była jednak swego rodzaju fragmentaryczność opisu tych środowisk, czasem zbyt duża zdawkowość, wykorzystywanie skrótów, który zdawał się niekiedy iść za daleko. Z drugiej jednak strony, tego rodzaju opis odzwierciedlał wędrówkę Szczęsnego, niemogącego nigdzie zostać dłużej, błąkającego się bez wyraźnego celu. Szeroko nakreślony, krytyczny wizerunek przedwojennej Polski tworzył wiarygodne tło dla buntu Szczęsnego.

Newerlemu, a następnie Kawalerowiczowi, doskonale udało się spełnić jeden z postulatów socrealistycznej doktryny. Pokazać bohatera zmieniającego się, dochodzącego do świadomości politycznej, zaczynającego rozumieć, jak jest skonstruowany świat społeczny i ekonomiczny, oraz dlaczego należy prowadzić walkę w imię jego zmiany. Szczęsny dojrzewa, z niewydarzonego, zawziętego, zadziornego, ale mającego niewielkie pojęcie o świecie wiejskiego chłopaka wyrasta świadomy swojej przynależności klasowej działacz ruchu robotniczego. Szczęsny był niemalże wymarzoną wzorem pozytywnego, ale nie mdłego i niewiarygodnego bohatera. Fakt, iż coś takiego się udało, nie wynikał jednak z doskonałości doktryny, ale raczej z umiejętności pisarza i reżysera, potrafiących opowiedzieć zajmującą historię. Szczęsnego przyjęto dobrze, ponieważ filmy były o nim. Realizowały, co prawda, zamówienie na dzieło poświęcone historii polskiego ruchu robotniczego, nawet jeśli z dzisiejszego punktu widzenia była to historia wątpliwa. Ale nieczęsto się zdarzało, by bohater wyszedł przed ideę.

Według Alicji Helman, Kawalerowicz „koncentruje swoje zainteresowania na jednostkowym wymiarze ludzkiego losu”⁴⁷. „Kawalerowicz opowiada w swoich filmach o człowieku, który usiłuje zrozumieć samego siebie”, piszą Seweryn Kuśmierczyk i Stanisław Zawiśliński⁴⁸. Czy te zdania, doskonale przecież charakteryzujące twórczą

⁴⁶ Jerzy Kawalerowicz, *Uwagi o warsztacie realizatorskim Celulozy i Pod gwiazdą frygijską*, rozmowę przeprowadził Leon Bukowiecki, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 1, s. 43.

⁴⁷ Alicja Helman, *Mistrz...*, s. 21.

⁴⁸ Seweryn Kuśmierczyk, Stanisław Zawiśliński, *Perfekcjonista*, [w:] Jerzy Kawalerowicz, *Więcej niż kino*, opracowali Seweryn Kuśmierczyk, Stanisław Zawiśliński, Warszawa 2001, s. 6.

drogę reżysera, można odnieść bez żadnych zastrzeżeń także do dylogii? Bohaterowie socrealizmu na dobrą sprawę nie musieli zastanawiać się nad sobą, ponieważ albo czynili to za nich inni, albo o ich życiu decydowały obiektywne prawa rozwoju. Zbytne myślenie prowadziło do samodzielności, która nie była zbyt dobrze widziana (oprócz oczywiście tej „prowadzącej w dobrym, wyznaczonym wcześniej przez odpowiednie czynniki kierunku”). Siłą Szczęsnego jest właśnie niepewność własnego losu, a najbliższą mu pod tym względem postacią był Kazek z *Piątki z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda. Bohater *Celulozy* jest w gruncie rzeczy postacią skomplikowaną, choć w kontekście obowiązującej w „socrealizmie” oczywistości dość jednoznacznej. Dzieła socrealistyczne miały być w pierwszym rzędzie dramatami idei i postaw. Punkt widzenia jednostki, wbrew pewnym ogólnym sformułowaniom, znajdował się na dalszym planie. Była to niewątpliwie jedna z przyczyn słabości socrealizmu: brak bohaterów, którzy byłiby dla odbiorcy przekonujący nie dzięki reprezentowanym przez siebie poglądom, ale dzięki samym sobie, własnym problemom, w których pojawiać się może wątek światopoglądowy, nie przestaniając jednak człowieka.

W pierwszym ujęciu *Celulozy* widzimy człowieka, idącego powoli, jakby przygniecionego jakimś ciężarem. Kamera pokazuje go z tyłu, góruje nad nim. Szczęsny zlewa się z nocą, zaledwie jedna plama światła pozwala wyróżnić go z mrocznego tła. Jak w wielu socrealistycznych filmach słyszymy na początku gwizd. Nie jest to jednak sygnał budzącej się rano fabryki, ale odgłos przejeżdżającego obok Szczęsnego pociągu. Bohater, jak się dowiemy z jego opowieści, znajduje się w tym momencie w swoistym zawieszeniu, nawet nie w pół drogi, ale gdzieś na jej poboczu, nie wiedząc, dokąd dalej powinien pójść. Rama narracyjna, którą zastosował Kawalerowicz, rozmowa z Nieznajomą oczekującą na pociąg, nie jest jedynie zabiegiem formalnym. Rozmowa może mieć status aktu inicjacyjnego⁴⁹. Wstuchując się we własną opowieść dawny Szczęsny, jak sam mówi – „ni pies, ni wydra”, „umiera”, pod wpływem Nieznajomej „rodzi się” nowy Szczęsny, należący do partii komunistycznej członek klasy robotniczej. Rodzi się jego nowa świadomość, pozwalająca mu inaczej postrzegać świat i mówić o nim innym językiem⁵⁰. W *Pod gwiazdą frygijską* kolejnym aktem inicjacji, przenoszącym Szczęsnego na jeszcze wyższy poziom świadomości, jest rozmowa z Olejniczakiem, tłumaczącym mu, jak powinny układać się jego relacje z partią, dlaczego nie można istnieć poza tą jedyną uprawnioną do podejmowania decyzji wspólnotą.

⁴⁹ Katerina Clark, *The Soviet Novel...*, s. 173.

⁵⁰ Tamże, s. 174.

W kulturze stalinowskiej nader bogata jest również symbolika kolei⁵¹. Najbardziej znana kwestia z *Celulozy*: „Są pociągi, na które spóźnić się nie wolno”, odnosi się zarówno do rozumienia rewolucji jako lokomotywy dziejów, ale przecież w jeszcze bardziej bezpośredni i oczywisty sposób do bohatera. Pociąg to również wyobrażenie podróży, w którą musi udać się Szczęśny, aby dotrzeć do swojej rewolucyjnej świadomości. Na końcu pierwszego filmu dźwięk jadącego pociągu brzmi już radośnie. Kiedy Szczęśny żegna się już z Nieznajomą, dziewczyna wręcza mu „Czerwony Sztandar”, pismo Komunistycznej Partii Polski (co ciekawe, w powieści nie ma żadnej wzmianki o piśmie; w filmie słowo ma wzmocnić tę scenę i dodać jej jednoznaczności). To swoisty „bilet” na pociąg, który zawiezie Szczęśnego we właściwym kierunku. Przygnębiająca ciasnota parku z początku rozmowy zamienia się w szeroki pejzaż Powiśla.

Pociąg w *Celulozie* nie umożliwia jeszcze podróży po opanowanym kraju, jak dzieje się to w kinie radzieckim, ale Szczęśnego zawiezie z powrotem do Włocławka. Pierwsze, długie ujęcie w *Pod gwiazdą frygijską* ukazuje widok z pociągu wiozącego surowiec dla fabryki celulozy. Po zakreśleniu pewnej przestrzeni, kamera nagle przenosi nas na plac ciesielski, swobodnie porusza się po znajomym terenie. Szczęśny znajduje się „u siebie” – fabryka celulozy to „jego” miejsce. Podróż zresztą, choć w mniej zauważalny sposób, jest klamrą również drugiej części. Co prawda pociąg z początku filmu wiezie drewno do fabryki, ale oznacza przecież powrót Szczęśnego do Włocławka, do swoich. Zakończenie, kiedy Szczęśny po aresztowaniu Magdy i porażce na barykadach Włocławka, płynie z flisakami, myśląc o wyjeździe na toczącą się w Hiszpanii wojnę domową, to kolejny etap podróży, która skończy się dopiero w powojennej Polsce. W dylogii wiedza pozatekstowa, związana nie tylko z powieścią, ale znajomością właściwości socrealistycznych fabuł, pozwala nam przewidzieć dalszą drogę Szczęśnego.

Kawalerowicz zawarł w postaci Szczęśnego swoje ówczesne doświadczenia i poglądy. W *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską* można bez trudu odnaleźć te motywy, które będą ważne dla późniejszych filmów reżysera. Szczęśny, jak sądzę, jest w jakiś sposób podobny do bohatera *Faraona* (1965). Szczęśny i Ramzes to młodzieńcy, którym wydaje się w pewnym momencie, że są w stanie zmienić świat. Walczą o zmianę struktury społecznej, każdy w swoim wymiarze. Alicja Helman pisała o *Faraonie*, że jest

filmem o młodości, gwałtownej, zachłannej i nierozumnej, pełnej pasji przebudowy świata, zgodnie z własną wizją ładu i sprawiedliwości, na przekór temu światu, na przekór racjom doświadczenia⁵².

⁵¹ Zob. Emma Widdis, *Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven–London 2003, rozdział „Travelling”; Wojciech Tomasik, *The Railway in Communist symbolism (Some observations on Soviet and Polish Art)*, „Blok” nr 1, 2002.

⁵² Alicja Helman, *Jerzy Kawalerowicz...*, s. 51.

Szczęśny i Ramzes różnią się tak jak różni się Kawalerowicz z roku 1954 od tego z roku 1966. Ten pierwszy wierzy jeszcze w sprawstwo pełnej ideałów jednostki. Czyni tak, paradoksalnie, w tej epoce, która – jak Majakowski – okrzyknęła jednostkę „zerem, niczym”. Doświadczenie ponad 10 lat, które minęły między jednym a drugim filmem, przyniosło rozczarowanie możliwością zmiany świata przez romantyków gotowych rzucić wyzwanie całemu światu i obowiązującemu porządkowi społecznemu. *Celuloza i Pod gwiazdą frygijską* niosły wiarę w zwycięstwo młodości. Gwarantowały to lata 50., powojenna Polska, będąca spełnieniem marzeń Szczęsnego i Madzi. Kawalerowicz jako twórca *Faraona* już takich złudzeń nie ma. Historia Ramzesa to opowieść o klęsce młodości, jak pisze Alicja Helman. Ramzes zostaje zamordowany. W przypadku Szczęsnego sytuacja nie jest jednoznaczna. Po aresztowaniach płynie on do Hiszpanii. Pozornie przegrał, poniósł porażkę w bitwie, ale wojna musi zakończyć się jego sukcesem. Wzrok utkwiony w dalekiej (jak miało się okazać – nie tak bardzo) przyszłości sugeruje, że zwycięstwo jest tylko kwestią czasu.

Krytycy narzekali, że Józef Nowak w roli Szczęsnego nie wypada najlepiej. Jego grę doceniono dopiero w *Pod gwiazdą frygijską*. Tyle że Nowak z drugiej części filmu i ten z kłamry spinającej *Celulozę* tworzy tę samą postać. Najmniej wiarygodnie wypada w scenach, w których gra młodego chłopaka. Dwudziestoośmioletni aktor ukształtowany na niespełna osiemnastolatka nie przekonuje. Paradoksalnie więc, do pewnego momentu Szczęśny jako postać jest najmniej wiarygodny. Weźmy wszakże pod uwagę, że przynajmniej przez pierwszą godzinę dominują na ekranie Stanisław Milski jako Tomasz, ojciec Szczęsnego, oraz Zbigniew Skowroński w roli Korbała. Nowak ma tu niewiele do pokazania. Ogrywa jedynie pochmurną twarz, filmowaną często w zbliżeniu. Warto zresztą zauważyć, że często pojawiające się ujęcie młodego Szczęsnego z pobladłą twarzą, mocno zarysowanymi ustami, na białym tle, przypomina swoją ekspresją ujęcia z *Pancernika Potiomkina*. Tu jednak, w filmie realizowanym w zupełnie innej konwencji, razi sztucznością. Kiedy Szczęśny staje się bardziej dojrzały, a jego gniew podbudowany życiowym doświadczeniem, kreacja Nowaka staje się pełniejsza. Z doktrynalnego punktu widzenia należałoby powiedzieć, że Szczęśny po wstąpieniu do partii zyskuje bogatszą osobowość.

Trudno jednoznacznie wyrokować, kim byłby Szczęśny, gdyby opowiadać o jego późniejszych losach. Igor Newerly planował, co prawda, napisanie kolejnych części *Pamiętki...*, ale nigdy do tego nie doszło. Drugi tom powieści miał opowiadać o latach 1936–1946 w Hiszpanii oraz Polsce w czasie wojny i po wyzwoleniu. Można się zastanawiać, co by się stało z bohaterem w czasie wojny i jak by to zostało pokazane po roku 1956. Kiedy jednak przyglądam się dokładnie bohaterom „polskiej szkoły”,

jeden z nich wydaje się trochę podobny do Szczęsnego: to porucznik Kurzawa z *Eroiki* (1957) Andrzeja Munka. Nie chodzi, oczywiście, tylko o to, że w jednej i drugiej roli wystąpił Józef Nowak, chociaż to również ma swoje znaczenie. Skojarzenie to być może dalekie, ale jedna scena odwołuje się poniekąd do *Celulozy*. Szczęśny był słuchaczem szkoły dla podchorążych, prześladowanym przez sanacyjnych oficerów. Kiedy Kurzawa po raz pierwszy trafia do baraku, w jednym z przebywających tam oficerów, granym przez Mariusza Dmochowskiego poruczniku Korwin-Makowskim, rozpoznaje przełożonego ze szkoły podchorążych. Czy Szczęśny w czasie II wojny światowej spotkałby na froncie bądź w obozie jenieckim porucznika Gedrońca? Być może, aczkolwiek przedwojenni oficerowie byliby przedstawieni w jeszcze gorszym świetle. Czy przypominałby porucznika Kurzawę? Momentami rola Nowaka wydaje się wręcz ciekawym rozwinięciem postaci Szczęsnego.

O ile bohaterem *Celulozy* jest sam Szczęśny, to w *Pod gwiazdą frygijską* równoprawną postacią staje się Magda Borzęcka. Miłość i dramaty ludzkich wyborów to tematy, które dobrze znamy z kolejnych filmów Kawalerowicza, podobnie jak wnikliwe portrety kobiet. Według Alicji Helman w *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską*

[p]ostaci kobiece (Madzia – Lucyna Winnicka i Czerwiaczkowa – Teresa Szmigielówna) zarysowane są znakomicie, z tą subtelnością i przenikliwością, która w pełni dojdzie do głosu w filmach późniejszych⁵³.

Choć w dylogii decydujący okazuje się kontekst socrealistyczny, reżyserowi oraz Józefowi Nowakowi i Lucynie Winnickiej udało się przedstawić „trudną miłość” kobiety i mężczyzny również przez pryzmat samej miłości, a nie tylko ograniczających ją z powodu ustroju kapitalistycznego społecznych warunków. Warto zauważyć, że w pewnym sensie przypadek bohaterów *Pod gwiazdą frygijską* nie odbiega daleko od sytuacji opisanej w *Matce Joannie od Aniołów*. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z opowieścią o trudnym styku miłości i wiary, choć inna to miłość i inna wiara.

Kawalerowicz składa, rzecz jasna, trybut socrealistycznemu wizerunkowi kobiety (choć przecież nie współczesnej). Przykładem może być relacja między kobietą i maszyną. Madzia z *Pamiętki z Celulozy*, jak pisał Wojciech Tomasiak, przypominała „czułą kolejarke” z *Widokówki z miasta socjalistycznego* Adama Ważyka⁵⁴, podobnie Madzia z filmu. W czasie rozmowy ze Szczęśnym, kiedy na jaw wychodzi prawda o „towarzyszu Julianie”, a obawy Szczęsnego zostają rozproszone, nie przestaje gładzić drukarni. Wzrok dziewczyny mówiącej o miłości do maszyny staje się jakby

⁵³ Alicja Helman, *Mistrz...*, s. 21.

⁵⁴ Wojciech Tomasiak, *Harmonia ludzi i maszyn...*, s. 148.

nieobecny, zamglony, Madzia patrzy w niewidoczną przestrzeń, czas, być może myśląc o Julianie Marchlewskim, na cześć którego drukarnia otrzymała swoje imię. Kiedy prosi Szczęsnego, aby zostawił ją samą z „towarzyszem Julianem”, jest w tej scenie niestychana intymność. Szczęsny odchodzi cicho, na palcach, aby nie zburzyć tego nastroju, jaki wytworzył się między kobietą i obsługiwaną/kochaną przez nią maszyną.

Ale w *Pod gwiazdą frygijską* liczy się przede wszystkim nakreślone delikatną kreską, poddane wielu próbom (oczywiście, także „rewolucyjnym”) uczucie Szczęsnego i Magdy. Zaraz po odesłaniu transportu ulotek wydrukowanych przez Madzię, dziewczyna, opasana fartuszkami, wygląda przez okno, jak żona czekająca na powrót męża z pracy. Zauważywszy, że Szczęsny wraca, podchodzi do ognia, na którym przygotowuje mu kolację. Migotliwe światło paleniska, rozjaśniające panujący w pomieszczeniu półmrok i igrające na twarzy Madzi, tworzą ciepłą atmosferę domu. Nastrój rozbijają słowa, dotyczące działalności partyjnej: konieczności wyjazdu Borzęckiej razem z drukarnią. Co jeszcze, pyta Magda, Szczęsny ma jej do powiedzenia? Czy tylko w taki sposób można rozmawiać z kobietą, która czekała na jego powrót do domu? Zakłopotany Szczęsny odpowiada, że nigdy nie wiedział, co naprawdę oznacza dom, w którym ktoś na niego czeka.

Szczęsny, poddając się czarowi chwili, proponuje Madzi małżeństwo. Obydwoje są zmieszani. Można o tym marzyć, ale nie wolno mówić:

I co potem? Jak ty to sobie wyobrażasz? Firaneczki w oknie, kwiatki w doniczce, ja i ty, Szczęsny i Madzia i wszystko szczęsne. My krótko żyjemy, Szczęsny, przeciętnie do roku. Potem sprawa, wyrok i już tylko skrawek nieba w okienku. Siedziałam raz z towarzyszką, która miała męża i dziecko. Boże, jak ona się męczyła, jak tęskniła. Jeszcze teraz czasem widzę jej ręce na kracie. Nie, nie wolno nam.

Kawalerowicz rozgrywa tę scenę niezwykle kameralnie. Tło jest wyciemnione, liczą się tylko postaci. Zbliżenie na Madzię wprowadza pewną dwuznaczność. Dziewczyna wie, że ich działalność jest najważniejsza. Doświadczenie nie pozwala przystać jej na propozycję Szczęsnego. Ale Lucynie Winnickiej w spojrzeniu, w głosie, udało się zawrzeć smutek, żal za życiem, którego nie może mieć. W jej słowach słychać gorzkość. Nie tyle świadomość toczonych walki, która wszystko inne przestania, o której przypomina Szczęsnemu, ale właśnie tajone pragnienie życia niemożliwego.

W powieści po wyznaniu Szczęsnego i odpowiedzi Madzi, oboje zaczynają rozmawiać na tematy związane z pracą partyjną, dopiero później atmosfera robi się zbyt napięta. W filmie ta scena jest skrócona. Szczęsny od razu wychodzi, mówiąc jeszcze, aby Madzia położyła się i przespała. Potem widzimy spojrzenie Madzi, która została sama, i znowu jej żal i tęsknota. Relacje między bohaterami Kawalerowicz buduje

najczęściej właśnie przez spojrzenia. Żegnając się na statku, Szczęśny i Madzia podają sobie tylko rękę. Kiedy w filmie socrealistycznym młodzi w ten sposób witali się bądź żegnali, bardziej przypominało to uścisk dwojga przedstawicieli klasy robotniczej, a nie zauroczonych sobą kobiety i mężczyzny (przykładem mogą być Hanka Ruczajówna i Janek Szarliński w *Przygodzie na Mariensztacie*). W *Pod gwiazdą frygijską* widzimy Szczęśnego i Madzię trzymających się za rękę, potem chwila bliskości, jakby chęć pocałunku, którego nie ma, „męskie” podanie dłoni. Szczęśny wysiada, po czym następuje długie, melodramatyczne ujęcie Madzi na odpływającym statku, spojrzenie stojącego na brzegu Szczęśnego, rozumiejącego ten wybór, ale niepotrafiącego go zaakceptować. Po czym znów kamera pokazuje nam Madzię na rufie statku niknącego w ciemnościach. Inna scena to ostatnie pożegnanie Szczęśnego z wyjeżdżającą z Włocławka po partyjne pieniądze Magdą. Fotografowana od tyłu nieruchoma głowa Szczęśnego i twarz kobiety zaprzeczająca jej własnym słowom przekonuje do uczuć towarzyszących rozstaniu. Znów tylko słowa nadają tej scenie socrealistyczny wymiar.

Alicja Helman zauważa, że w twórczości Kawalerowicza mamy do czynienia z często powracającym motywem „kobiety jako obcej w świecie urządzonym przez mężczyzn [...]”⁵⁵. W socrealizmie kobieta adaptowała się do tej sytuacji przez akceptację męskiego świata i próbę dostosowania się do niego. Polegało to na przyjęciu roli mężczyzny bądź też kobiety tradycyjnej, która – mimo pozornych deklaracji równouprawnienia – pokornie przyjmuje swoje miejsce w hierarchii. W filmowej Madzi jest twardość, ale przede wszystkim kobiecość i wrażliwość. Interpretacja Winnickiej wyklucza maskulinizację tej postaci. Natomiast pełniona przez Magdę rola partyjnej nauczycielki Szczęśnego, o wiele dłuższy staż i więcej doświadczenia, jak również wyższa funkcja, nie zmieniają faktu, iż ostatecznie to on pełni w tym związku dominującą rolę. Madzia wraca do Włocławka i decyduje się przyjąć oświadczyzny Szczęśnego. Zapewne tu właśnie najmocniej widać kobietę, która przyjmuje tradycyjną rolę, podporządkowując się zarazem mężczyźnie⁵⁶ (co widać w sposobie, w jakim Szczęśny nosi Madzię na rękach, a ona trzyma go za szyję).

Widział ją [...] z minionego dnia, jak kucnąwszy, ręce wyciągnęła do małego Szczęśniaka: „Chodź, ja umiem ładnie śpiewać, chodź do cioci...” Dwuletni brzdąc dużego kalibru, w ojca, boczył się przekornie i wyrzucając nogasy jak baloniki uciekał do matki. Fela powiedziała z udanym nadąsaniem: – Nie bądź za wygodna. Widzicie ją – na gotowe! Chcesz się bawić dzieciakiem, to sobie urodź. Ręce Madzi opadły, wyprostowała się jak uderzona. Trafila ją Fela niechęć w najboleśniejsze.

⁵⁵ Alicja Helman, *Mistrz...*, s. 22.

⁵⁶ Elżbieta Ostrowska, *Socrealistyczne maskarady patriarchy*, [w:] *Między słowem a obrazem...*

Szczęśny widział teraz przed sobą – ponad barykadą, ponad ulicą w księżycowej poświacie – tę twarz poblada, zranioną.

[...] gdy mówili, gdy po latach będą pisali o towarzysze Borzęckiej, jak walczyła, co z siebie dała i ile zniosła w podłym ustroju kapitalistycznym, to przecież o najważniejszym nie wspomną. O głodzie, o cierpieniach więzienia – oczywiście! Ale że cierpiąta głód inny i słowa w sobie trawiła niewypowiedziane, bo pisać nie było kiedy i nie pisanie było wtedy rzeczą najważniejszą... Ale że tak bardzo dziecka pragnęła i wyrzekła się maleństwa – bo kiedy je rodzić, jak chować w takich warunkach, na taką skazywać poniewierkę... ten gwałt zadany kobiecie, to macierzyństwo niewyżyte! – nie, o tym nikt się nigdy nie dowie...⁵⁷

W przeciwieństwie do ustroju socjalistycznego⁵⁸ kapitalistyczny świat nie sprzyja miłości i założeniu rodziny przez kobiety walczące dopiero o lepsze jutro. W powyższym fragmencie Igor Newerly opisuje bolesne wyrzeczenie Magdy, wskazując zarazem wprost na winnego: ustrój kapitalistyczny, który zmuszając do nieustannej walki, nie pozwala ludziom zaznać rodzinnego szczęścia. Pisarz operuje tu słowami tak wielkimi jak cierpienie towarzyszki Borzęckiej. Kawalerowicz zamyka całość w wizualnym skrócie. Na barykadzie na ulicy Królewieckiej Szczęśny załatwia sprawy organizacyjne, potem obraca się i na moment przysiada przy kobiecie z dzieckiem. Madzia kuca z drugiej strony i patrzy na dziecko. Krótkie spojrzenie Magdy na Szczęśnego, który opuszcza w milczeniu głowę, i wiemy, o czym chcieliby pomyśleć, a co nie będzie im dane. Oprócz pytania kobiety o męża nie padają żadne inne słowa. Kawalerowicz wprowadza psychologię postaci dzięki kamerze, światłu, aktorom. Tam, gdzie do głosu dochodzi słowna deklaratywność, film natychmiast upodabnia się do większości socrealistycznych utworów.

Można się zastanawiać, czy Madzia przypomina, może w jakimś stopniu zapowiada, bohaterki zrealizowanych kilka lat później odwilżowych filmów radzieckich. One również ukazywały dylematy moralne związane z wyborem między miłością a obowiązkiem, ale zrealizowane w innej rzeczywistości społeczno-politycznej, mogły bardziej odejść od socrealistycznego wzorca. Daleko jeszcze Madzi do czerwonoarmistki Mariutki z *Czterdziestego pierwszego* (*Sorok pierwyj*, 1956, reż. Grigorij Czuchraj), uwikłanej w uczucie do Wadima, porucznika Białej Gwardii. Jeszcze bardziej odległą postacią jest niewiele rozumiejąca Weronika, nadaremnie czekająca na Borysa w *Lecą żurawie* (*Letiat żurawli*, 1957) Michaiła Kałatozowa. Delikatność Tatiany

⁵⁷ Igor Newerly, *Pamiętka...*, s. 497–498.

⁵⁸ Monika Brzostowicz, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1998, rozdział „Pod presją ideologii”.

Samojętowej nie miała nic wspólnego z jakimikolwiek rewolucyjnymi ideami. Kruchość Lucyny Winnickiej kryła niezłomną wolę i twardość partyjnej działaczki. Ciepło i swoistego rodzaju „kameralność” bohaterki zdecydowanie wyróżniały ją na tle monumentalizmu i heroizmu licznych postaci rewolucjonistek oraz przodownic pracy. Natomiast samą konstrukcję należy uznać za charakterystyczną dla socrealizmu.

Lucyna Winnicka, wspominając po latach swój filmowy debiut, mówiła:

[...] nie byłam stworzona do tej roli. Pochodzę z innego środowiska. Mój ojciec był adwokatem i wielkim liberałem. Między Madzią, walczącą komunistką a moją drobnomieszczańską osobowością dobrze wychowanej panienki była przepaść. Chociaż, jak się potem okazało, zestawienie czy też zderzenie tych dwóch osobowości dało dobry efekt. [...] „Zmiękczyłam” Madzię swoim wewnętrznym oporem przeciw wszelkim sloganom, nadałam jej może cieplejsze rysy, przystaniające nieco papierowe hasła rewolucji⁵⁹.

Trudno odmówić racji Winnickiej. Rzeczywiście, postać Borzęckiej została zbudowana jakby z dwóch osobowości. Według aktorki rola zawdzięcza wiele jej koncepcji, nieco odmiennej niż reżysera:

Nakłaniano mnie do „twardej” gry, do zaostrenia konturów tej postaci, by w ten sposób zarysować jej charakter. Madzia była przecież działaczem partyjnym i to – jak się mówi – „z wysokiego szczebla”. Wbrew tym sugestiom starałam się pozostać wierną sobie i nadać Madzi sporo cech kobiecych, nadać jej pewną „miętkość”⁶⁰.

Magda opiekuje się Szczęsnym jako doświadczona działaczka partyjna, nie przestając zarazem być zalotną dziewczyną (choć ciepło, które roztacza, można w jakimś stopniu uznać za ciepło matczyne).

W postaci Magdy jest miłość i czułość, natomiast nie ma cielesności i seksualności. Można zapewne w jakimś stopniu mówić tu wręcz o aseksualności tej postaci, jednak dzięki ekranowej charyzmie Lucyny Winnickiej jest to zaakcentowane o wiele słabiej niż w powieści. Przypisanie Madzi do socrealistycznego portretu kobiety najlepiej widać w zestawieniu jej z Zochą Czerwiaczkową. Związek Szczęsnego z Zochą, oparty w znacznej mierze na fizycznym pożądaniu, nie daje bohaterowi przyjemności. Początkowa fascynacja seksualnością Zochy zamienia się w niechęć do prezentowanego przez nią stylu życia i planów na przyszłość. W kontekście realizmu socjalistycznego taki zabieg nie może jednak dziwić. „Socrealizm nie istnieje dla

⁵⁹ Ewa Modrzejewska, „W podświadomości przeczuwałam, że aktorstwo to nie jest zawód dla mnie”, rozmowa z Lucyną Winnicką, „Iluzjon” 1993 nr 3–4, s. 55–56.

⁶⁰ Lucyna Winnicka, [w:] Stanisław Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 144.

przyjemności!"⁶¹, podkreśla Piotr Fast, zwracając uwagę na socrealistyczny romans. Wątek romansowy w literaturze popularnej jest samoistny, podporządkowany tylko własnemu istnieniu, co w socrealizmie było niemożliwe do zaakceptowania⁶², choć sytuację tę można było jednak w pewnym stopniu zamaskować⁶³.

Postaci Madzi i Zochy wpisują się w specyficzną dychotomię strategii pokazywania dwóch typów kobiet.

Negatywne bohaterki kobiece [...] od samego początku wyposażone są w ewidentne oznaki i wszelkie atrybuty kobiecej seksualności/zmysłowości, ale na mocy obowiązującego w filmie socrealistycznym schematu fabularnego zawsze zostają w zakończeniu filmu symbolicznie ukarane, albo w sensie dosłownym, albo poprzez usunięcie ich z obszaru filmowej akcji⁶⁴.

Zocha uosabia zagrożenie dla męskiej dominacji Szczęsnego, w przeciwieństwie do Madzi Borzęckiej, która jest co prawda uświadomioną rewolucjonistką, o wiele bardziej doświadczoną w pracy partyjnej niż bohater, ale reprezentując tradycyjne wyobrażenie kobiecości nie stanowi dla niego niebezpieczeństwa. Z kolei seksualność i zaborczy charakter Czerwiaczkowej zagrażają Szczęsnemu przez chęć zdominowania jego życia. W przeciwieństwie do niej Madzia usuwa się na bok, kiedy musi rywalizować ze Sprawą (co ciekawe, jest to swoiste odwrócenie wątku „Juliana”, czyli maszyny drukarskiej, z którą chce rywalizować Szczęsny, podejrzewając, że tajemniczy towarzysz „Julian” to mężczyzna).

Zupełnie inaczej należy traktować zagubienie Szczęsnego w chwili, kiedy uwodzi go piękna majstrowa, inaczej, kiedy jest zakłopotany nie wiedząc, co sądzić o Madzi i jak ułożą się ich relacje. Zachowanie Zochy narusza też socrealistyczną pruderię. Mimo że akcja rozgrywa się w latach przedwojennych, do postępowania bohaterów przykłada się aktualne normy obyczajowe. Socrealizm bowiem,

- po pierwsze, używa romansu jako swoistego poligonu obyczajowości, „przemycając” poprzez wątki tego typu postulatory obyczajowe ze sfery tzw. moralności socjalistycznej,
- po drugie, wikła go w związek z wątkami ideologicznego kształtowania bohaterów, czyniąc z miłości już to teleologiczną motywację czynów postaci, już to „nagrodę” za pożądane (postulowane) czyny lub postawy⁶⁵.

⁶¹ Piotr Fast, *Rosyjski realizm socjalistyczny i jego konteksty – ideologia, estetyka, historia literatury*, [w:] tegoż, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej*, Kraków 2003, s. 215.

⁶² Tamże, s. 213–214.

⁶³ Patrz rozdział *Przygoda na Mariensztacie, czyli socrealizm, „branża” i kultura popularna*.

⁶⁴ Elżbieta Ostrowska, *Socrealistyczne maskarady...*, s. 212.

⁶⁵ Piotr Fast, *Rosyjski realizm socjalistyczny...*, s. 216.

Roznegliżowana Zocha na wycieczce ze Szczęsnym sprawia przyjemność oku widza, ale jednocześnie zapowiada kłopoty, które wkrótce staną się ich udziałem. Kamera pokazuje najpierw namiętny pocałunek Szczęsnego i Zochy, a następnie, ciągle w jednym ujęciu, przesuwają się na mężczyzn, którzy będą usiłovali wyłudzić od nich pieniądze i zostaną pobici i przepędzeni przez Szczęsnego. Wcześniej poznaliśmy plany Zochy, zakładające m.in. odziedziczenie majątku po mężu, jej przywiązanie do pieniędzy oraz deprecjonowanie planów Szczęsnego, pragnącego się uczyć. W kolejnej sekwencji Zochę w tózkę Szczęsnego widzi Jawornicki; po raz kolejny seksualność majstrowej i cielesna przyjemność sprowadzają na bohatera nieszczęście.

W *Celulozie* na pierwszy plan wysuwa się obserwacja rzeczywistości i dostrzeżenie jej zewnętrznych oznak. Nieco odmienny charakter posiada już *Pod gwiazdą frygijską*. Nie oznacza to jednak, że Kawalerowicz traci z pola widzenia jednostkę i jej dylematy. Postawy, zachowania i motywacje bohaterów nie zyskują jeszcze tej psychologicznej głębi, która już niedługo stanie się znakiem rozpoznawczym autora *Pociągu* (1959). Biorąc pod uwagę obowiązujące w realizmie socjalistycznym wyobrażenie konstrukcji postaci, stosunku do psychologizowania czy dydaktyczną funkcję bohatera pozytywnego, Kawalerowicz poprowadził Szczęsnego i Madzię tak daleko, jak mógł. Na więcej socrealistyczna konwencja nie pozwalała.

Szczęśny i Madzia, tak jak Kazek i Hanka z *Piątki z ulicy Barskiej*, nie są w stanie przekonać dzisiejszego widza do swojej Sprawy, w którą tak bardzo wierzyli i o którą walczyli. Możemy nie akceptować bliskich bohaterom idei, które zostały skompromitowane przez historię, ale jednak wierzymy w ich zaangażowanie. Kawalerowiczowi postać Szczęsnego była bliska, ponieważ – jak po latach powiedział – dojrzewanie Szczęsnego było też w jakiejś mierze jego dojrzewaniem:

Nie urodziłem się socjalistą, w „latach pierwszych” nie byłem przekonany o takiej, a nie innej konieczności naszego rozwoju. Zmiany świadomości Szczęsnego były także zmianami mojej świadomości. Oczywiście, i tu także, film nie mówi tego wprost. Ale zawsze w twórczości jest element autoportretu⁶⁶.

W dylogii nie ma koniunkturalizmu (w jakimś stopniu pojawiającego się w *Piątce...*) – jest próba udzielenia – dzięki sztuce – odpowiedzi na nurtujące młodego człowieka pytania. Do tego doszła samoświadomość artystyczna Kawalerowicza, pozwalająca mu stworzyć w równej mierze mocno osadzoną w doktrynie opowieść, co dzieło filmowe⁶⁷.

⁶⁶ Jerzy Kawalerowicz, *Więcej niż kino...*, s. 27.

⁶⁷ Por. Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000, s. 94.

6.

Celuloza i *Pod gwiazdą frygijską* w równej mierze należą do socrealizmu, jak też stanowią część twórczości Jerzego Kawalerowicza. Rzecz jasna, niewiele ponadtrzydziestoletni (rocznik 1922) reżyser znajdował się dopiero na początku drogi własnych poszukiwań, które po kilku latach doprowadzą do niekwestionowanego mistrzostwa. Można wszakże dostrzec pewną ciągłość między socrealistycznymi i późniejszymi filmami autora *Faraona*. Dowodzą o tym m.in. zawarte już w dylogii pewne elementy wnikliwych portretów kobiet, wizerunki jednostek postawionych wobec dylematu wyboru, widoczne już w okresie socrealistycznym – używając wyrażenia Alicji Helman – „przeżywanie świata kamerą”. Płaszczyzną, na której zaznaczają się w dylogii punkty wspólne, jest również specyficzne pokazywanie przeszłości, do której Kawalerowicz chętnie się odwołuje. Wystarczy przypomnieć *Matkę Joannę od Aniołów*, *Faraona*, *Śmierć prezydenta* (1977), *Austerię* (1982), *Jeńca Europy* (1989) i *Quo vadis* (2001).

Co jednak charakterystyczne dla wspomnianych tytułów, filmy te można tylko umownie nazwać historycznymi, aczkolwiek są one osadzone w precyzyjnie zidentyfikowanej historii. Jak pisała Alicja Helman, Kawalerowicz jest zainteresowany „zgłębianiem moralnych i politycznych aspektów historii”⁶⁸. Pieczołowita rekonstrukcja ikonograficzna schodzi na dalszy plan. O wiele ważniejsze staje się opisanie mentalności człowieka innego czasu, jak również zajęcie głosu na tematy polityczne. Helman pisała o *Śmierci prezydenta*, że przywołując wydarzenia z roku 1922,

zabicie prezydenta Gabriela Narutowicza przez prawicowego fanatyka Niewiadomskiego zaledwie po kilku dniach sprawowania urzędu – w istocie mówi o problemach i konfliktach politycznych współczesnego świata, co znajduje swoje potwierdzenie nie tylko na polskiej arenie⁶⁹.

Słowa te można odnieść także do *Celulozy*, dla której, jak również dla całego socrealizmu, problemy i konflikty polityczne współczesnego świata stanowiły jeden z najważniejszych kontekstów. Chociaż zarówno dylogia, jak i *Śmierć prezydenta*, rozgrywają się w międzywojennej Polsce, zawierają, rzecz jasna, zupełnie inne diagnozy, wynikające zarówno z czasu realizacji, jak i dojrzałości, nie tylko artystycznej, Kawalerowicza. W *Śmierci...* ślepa wiara towarzysząca uwikłaniu w politykę przeraża, w dylogii wydaje się jeszcze nie tyle fascynująca, co naturalna, nieuchronna, nawet jeśli okupiona cierpieniem i śmiercią. Wynika to głównie z odmiennego w obu dziełach kontekstu rozumienia styku moralności i polityki.

⁶⁸ Alicja Helman, *Mistrz...*, s. 21.

⁶⁹ Taż, *Jerzy Kawalerowicz...*, s. 53.

Kawalerowicz poszukiwał w powieści Newerlego, a później we własnej rekonstrukcji przedwrześniowej Polski, prawdy (o) przeszłości. Była to „prawda” oparta na solidnych podstawach historycznych, chociaż przede wszystkim bardzo silnie przefiltrowana przez doktrynę. Reżyser sam jednak przyznaje, że wierzył wówczas w tę rzeczywistość, której ważnym składnikiem była odpowiednio skonstruowana wiedza o przedwrześniowej Polsce. Jego wewnętrzne przekonanie o autentyczności prezentowanej wizji bezpowrotnie minionego świata, przełożyło się na wiarygodność wizualnej sfery filmu. Gdyby przyrzeć się późniejszym dziełom, właściwie poczynając już od *Prawdziwego końca wielkiej wojny* (1957), okaże się, że zmienił się sam Kawalerowicz oraz jego wizja zarówno przeszłości, jak i współczesności, ale nie sposób ich filmowego obrazowania.

Zaraz po premierze filmu krytyka chętnie opisywała zawarty w nim obraz przeszłości. Ocena wizji sanacyjnej Polski nie sprawiała krytyce żadnego problemu. Chodziło przecież nie tyle o filmowy opis, ale o jego zgodność z przyjętym w ówczesnej historiografii zmitologizowanym obrazem przedwrześniowej Polski jako kraju zniewolonego przez dyktaturę rządu. Wykorzystywane były określenia, które musiały jednoznacznie kojarzyć się negatywnie, a które krytyka filmowa przejęła z tekstów politycznych, naukowych i publicystycznych. W obszernej recenzji zamieszczonej w „Kwartalniku Filmowym” Jerzy Gruza kładł szczególny nacisk na zawartą w filmach Kawalerowicza ocenę Polski przedwrześniowej. „Nie chodziło tu przecież o osobę takiego czy innego pułkownika, ważny był reżym faszystowskiej Polski, ustrój dyktatury burżuazji”⁷⁰. W innym miejscu czytamy:

Filmy Kawalerowicza dają artystyczny obraz dojrzewania i krzepnięcia tej klasy [robotniczej] w faszystowskiej Polsce dwudziestolecia międzywojennego⁷¹.

Film podbudowuje „Królewiecką” etiudą montażową strajków, masówek, wzmożonej działalności agitacyjnej, represji reżymu, wzrastającej faszyzacji⁷².

Warto wszakże zwrócić uwagę, że przedstawienie przez Newerlego i Kawalerowicza Włocławka jako Ziemi Obiecanej, owej wymarzonej „Hameryki”, było jak najbardziej uzasadnione. Mieszkańcy Kujaw wschodnich, ziemi dobrzyńskiej i Mazowsza uważali go za miasto niezwykle atrakcyjne i stwarzające duże możliwości. Taka

⁷⁰ Jerzy Gruza, *Celuloza – Pod gwiazdą frygijską*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 3–4, s. 110.

⁷¹ Tamże, s. 116.

⁷² Tamże, s. 102.

sytuacja miała miejsce zarówno na przełomie XIX i XX wieku, jak i w dwudziestoleciu międzywojennym, zwłaszcza w latach 1927–1936⁷³.

Do Włocławka – pisze Wiesław Wróblewski – przybywała ludność głównie z terenów wiejskich powiatów włocławskiego, gostynińskiego, kutnowskiego, płockiego, nieszawskiego i kolskiego, nie tylko koleją i drogami bitymi, ale także pieszo⁷⁴.

Fabryka Celulozy R. Saengera była największym zakładem we Włocławku. Zatrudniała około 900 pracowników. Dla porównania, w dwóch kolejnych pod względem wielkości przedsiębiorstwach: Fabryce Fajansu M. Nieszawskiego i Fabryce Fajansu Braci Cohn, pracowało razem 700 robotników (odpowiednio 400 i 300). Większość z zakładów zatrudniała mniej więcej 50–100 pracowników⁷⁵.

U Newerlego i Kawalerowicza pojawiają się także autentyczne postaci. Pierwowzorem księdza Wojdy, opiekującego się Chrześcijańskimi Związkami Zawodowymi, był ksiądz Stanisław Wojśa. Sam Newerly, co prawda, pisze, że Wojda to postać fikcyjna⁷⁶, jednak liczne podobieństwa między tymi postaciami, nie tylko w brzmieniu nazwiska, pozwalają przypuszczać, że było inaczej. Zarzut zbyt małej radykalności tych związków, podnoszony w powieści i filmie przez przedstawicieli ruchu komunistycznego, nie jest zbyt daleki od prawdy. Rzeczywiście, starano się raczej doprowadzić do porozumienia między pracodawcami i robotnikami dzięki negocjacom. Unikano strajków. Mimo tego skuteczne działanie było możliwe dzięki wpływom w Radzie Miejskiej⁷⁷.

Celuloza miała być historią ruchu robotniczego w Polsce, ale formuła kina socrealistycznego, wymagająca ukazania walki toczonej przez klasę robotniczą, w paradoksalny sposób uniemożliwiała pokazanie wszechstronności działalności włocławskiego oddziału Komunistycznej Partii Polski. Jednym z jej przejawów było organizowanie imprez sportowych, powstała nawet drużyna piłkarska o wymownej nazwie „Kuźnia” (1924), która była oficjalnie zarejestrowana (została zdelegalizowana trzy lata później) i rozgrywała sporo spotkań. Do założycieli i działaczy „Kuźni” należał Maciej Marusik, a jednym z najbardziej aktywnych sportowców był Franciszek Olejniczak, a więc postaci,

⁷³ Zob. Wiesław Wróblewski, *Ludność i gospodarka lokalna Włocławka*, [w:] *Włocławek. Dzieje miasta*, t. II, *Lata 1918–1998*, red. Jacek Staszewski, Włocławek 2001, s. 259; tenże, *Statystyka Włocławka. Początek XX wieku*, Włocławek 2000, s. 16–17, 52.

⁷⁴ Wiesław Wróblewski, *Ludność...*, s. 260. Co ciekawe, autor wspomina, że sugestywny opis takiej migracji zawiera właśnie *Pamiętka z Celulozy*.

⁷⁵ Tamże, s. 265.

⁷⁶ Igor Newerly, *Objaśnienia i załączniki*, [w:] tegoż, *Pamiętka...*, s. 560.

⁷⁷ Zob. Wojciech Frątczak, *Kościół rzymskokatolicki we Włocławku w okresie II Rzeczypospolitej*, [w:] *Włocławek...*, s. 242.

które w *Celulozie* odgrywają niebagatelne role⁷⁸. O tym wszystkim w filmie się nie mówi, ponieważ dla prezentowanych idei historyczna rekonstrukcja wydarzeń i postaci była w gruncie rzeczy bez znaczenia. Historia bowiem – mimo sumiennej kwerendy Newerlego i wskazówek robotników przy realizacji filmu (przedwojenne place fabryki celulozy filmowcy odtwarzali, korzystając z doświadczenia starych pracowników, pamiętających doskonale czasy opisane w powieści i filmie) – była przede wszystkim kreowana. Chodziło o to, by filmy socrealistyczne mogły pełnić także rolę wychowawczą, nie tylko ze względu na pozytywnego bohatera. Dzięki odpowiednio skomponowanemu wizerunkowi polskiej przeszłości, młodzież miała się przekonać, jak żyło się kiedyś⁷⁹.

Tak jak w innych filmach, tak i w dylogii Kawalerowicz przez pryzmat przeszłości mówił o terażniejszości, nie rezygnując z refleksji nad uniwersaliami, a nawet stawiając je na pierwszym planie⁸⁰. Różnica polegała na tym, że uniwersalne problemy postrzegał wówczas w kontekście epoki i jej doktryny, przejmował je jednak dobrowolnie, jako wynikający z własnych potrzeb i przemyśleń wybór. Dla ostatecznego kształtu *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* odejście w czasie akcji filmów od „dzisiejszych czasów” było równoznaczne z rezygnacją z konwencji świata wymyślanego, która obowiązywała w kinie socrealistycznym poświęconym współczesności. Nie oznacza to, że Kawalerowicz rezygnował z socrealistycznych wyobrażeń świata. Realizacja filmu rozgrywającego się w przeszłości pozwoliła jednak Kawalerowiczowi na większą swobodę w (re)konstruowaniu świata przedstawionego. Z drugiej strony, uniemożliwiła dotarcie do widzów, którzy już wówczas oczekiwali czegoś innego. Późniejsze filmy, samego Kawalerowicza, Andrzeja Wajdy, Andrzeja Munka, Kazimierza Kutza i innych, już z początków „szkoły polskiej”, nawet jeżeli mówiły o historii, choćby niedawnej, dotyczącej ostatnich lat, wojny, to jednak opowiadały o problemach bliższych widzom. Z drugiej strony, trzeba podkreślić, iż dla Kawalerowicza pokazywanie przedwojennej Polski miało także dodatkowy walor – możliwość ucieczki od dotychczasowego modelu opisu świata. Gorycz i bunt w postaci Szczęsnego nie mogłyby się pojawić, gdyby nie był on postacią z przeszłości.

7.

Kawalerowicz niewątpliwie już wówczas posiadał świadomość artystycznego wykorzystania filmowych środków wypowiedzi. Nie były one dla niego środkami służącymi opowiedzeniu fabuły i przekazaniu odbiorcy pewnych idei. Podstawowym

⁷⁸ Ryszard Jarzemkowski, *Włocławskie Towarzystwo Wioślarskie, kluby i organizacje sportowe w latach II Rzeczypospolitej*, [w:] *Włocławek...*, s. 360–361.

⁷⁹ I. Kubicka, *Bohaterowie Celulozy pójść z nami w życie. Refleksje podyskusyjne*, „Gazeta Zielonogórska” 1954 nr 127; (włk), *O Celulozie uwag kilka*, „Głos Wielkopolski” 1954 nr 113.

⁸⁰ Por. Jerzy Kawalerowicz, *O sztuce filmowej*, [w:] tegoż, *Więcej niż kino...*, s. 100.

zadaniem było zrealizowanie filmu. To rzecz tylko pozornie oczywista. W socrealizmie pozaartystyczne uwarunkowania realizacji filmów sprawiają, że sam fakt powstania dzieła jest wtórny do wyznaczonego wcześniej celu. Czy oznacza to jednak, że sama idea, zawarta przede wszystkim w fabule, była dla Kawalerowicza czymś drugorzędnym? Nie mógł przecież stworzyć filmu całkowicie „innego” niż pozostali twórcy, nie miał zresztą takiego zamiaru. Reżyser musiał – innej możliwości nie było – pozostawać w ramach systemu. Aparat kontroli, także nieoficjalny, dysponował zbyt wieloma mechanizmami regulującymi. Twórcy nieprzestrzegającym zasad nie pozwalano rozpocząć realizacji, narzucano zmiany, wreszcie nie dopuszczano filmu do rozpowszechniania. Gdyby jednak siła *Celulozy* była oparta tylko na oddziaływaniu ideologicznym, zgodności z doktryną, pełnią realizacji założeń socrealizmu, trudno byłoby po latach docenić ją jako film, a nie tylko „ideologiczne arcydzieło”.

Realizm socjalistyczny przedstawiając najczęściej rzeczywistość postulowaną, w trakcie spełniania się „prawdy dziejowej”, odwoływał się siłą rzeczy do świata wyobrazonego. Realistyczność rozumiana była przede wszystkim jako zgodność ze światem idei, z marksistowską teorią poznania. Potoczna rzeczywistość nie zawierała w sobie „typowości” konfliktów i postaci, należało więc ją odpowiednio wzbogacić. Prawda miała znajdować źródło i uzasadnienie nie w naocznym doświadczeniu i potocznej obserwacji, ale wiedzy ideologicznej⁸¹. Ta z kolei była uzależniona od zmieniających się warunków politycznych, stanowiąc dla nich podstawowe usprawiedliwienie⁸². Realizm Kawalerowicza odnosił się nie do wiedzy ideologicznej, ale do powszedniej rzeczywistości.

Znakomicie widać to choćby w sposobie pokazywania fabryki jako swoistego bytu społecznego. Tematyka produkcyjna należała w realizmie socjalistycznym do najważniejszych. Ponieważ „powieść produkcyjna”, tak samo jak „film produkcyjny”, musiały odnosić się do współczesności, zarówno Igor Newerly, jak i Jerzy Kawalerowicz, mogli uniknąć niebezpieczeństw związanych z wymaganiami stawianymi temu swoistemu gatunkowi. W *Celulozie* widać ambiwalentną postawę wobec fabryki jako pewnego bytu, jako architektury, symbolu. Nie jest czymś budzącym pozytywne skojarzenia, tak jak w innych filmach, np. w *Pierwszych dniach*, *Niedaleko Warszawy* czy *Autobus odjeżdża 6.20*, rozgrywających się w rzeczywistości powojennej. Nic w tym

⁸¹ Alicja Helman, *Modele realizmu*, [w:] tejsze, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977, s. 92–93.

⁸² Leszek Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, wyd. II poprawione, Londyn 1988, s. 861.

dziwnego, dylogia, przedstawiając dzieje ruchu robotniczego, nie podejmuje tematu pracy jako takiej. Akcja filmu produkcyjnego mogła rozgrywać się tylko w świecie, w którym istnieje komunistyczna przyjazna relacja między człowiekiem i maszyną, a tę zmieniła dopiero rewolucja. Proces ten ukazuje choćby *Młodość Maksyma*⁸³. W *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską* fabryka stanowi miejsce nie produkcji, ale działalności rewolucyjnej.

Socrealistycznego kontekstu fabryki udało się zatem Kawalerowiczowi uniknąć dzięki temu, że właściwie jej nie pokazuje. Jedynym znaczącym atrybutem są kominy. Natomiast akcja, jeżeli rozgrywa się w zakładach celulozy, toczy się głównie na placu strugaczy lub w biurach, rzadko wchodząc do fabrycznych hal (kiedy już tak się dzieje, pomieszczenia te filmowane są inaczej niż zazwyczaj, na przykład na początku *Pod gwiazdą frygijską*: nieco zamglony obraz nie pokazuje pracy robotników, ale podstuchującego ich Gąbińskiego). O ile więc pozostaje w filmie fabryka jako symbol, tym razem wyzysku, to nie ma jej wnętrza i pracy, która musiałaby zostać zestawiona z wyobrażeniami obecnymi w filmach produkcyjnych. Kawalerowicz wygrywa zatem tam, gdzie spogląda na pewne elementy socrealistycznej przestrzeni w sposób drańny, a nie dokonuje ich afirmacji.

Filmowa rzeczywistość nie odwoływała się do obecnych doświadczeń widza, musiała więc przekonywać sposobem przedstawienia, obrazem. Oczywiście, istniała wiedza doktrynalna, pozwalająca tłumaczyć wszelkie sytuacje i oceny zawarte w filmie, dotyczące np. polskiej historii czy pozycji partii w każdym właściwie momencie dziejowym, ale dla zdobycia zaufania do ekranowej wizji było to za mało, choć niewątpliwie to elementy ideologiczne wysuwane były na pierwszy plan. Dzisiaj jednak nie odgrywają one żadnej roli, tymczasem rzeczywistość społeczna, bunt Szczęsnego, miłość jego i Madzi, bronią się przez wiarygodność obrazu. Jeśli już mówić o rzeczywistych związkach filmów Kawalerowicza z neorealizmem, to przejawiają się one właśnie we wrażeniu autentyczności. Widz nie mógł zauważyć zgodności życia ekranowego z codziennością, było to z oczywistych względów nierealne. Niezależnie od tego, jak dalece Kawalerowicz czerpał w tym czasie z neorealistycznego dorobku, zbliżała go do niego wiarygodność fotografii.

Kawalerowicz potrafił ją przedstawić, uciekając, aczkolwiek często bezskutecznie, od dominującej pozycji słowa, dzięki precyzyjnej inscenizacji, starannie skomponowanym kadrom i przemyślanemu montażowi. Oferował świat nieprzetworzony, bliski neorealistycznemu spojrzeniu. Poszedł w kierunku autentyczności, także przez jak

⁸³ Por. Emma Widdis, *Visions of a New Land...*, s. 158 i n.

najwierniejsze zrekonstruowanie rzeczywistości dwudziestolecia. Place drzewne w fabryce celulozy, warsztat stolarski Czerwiaczka, zalany słońcem plac manewrowy w czasie pobytu Szczęsnego w wojsku, mroczne, ponure piwnice u pani Szamotulskiej – *Celuloza* oddychała atmosferą tamtych środowisk, wzmocniona przez wnikliwe portrety ludzi. Kawalerowiczowi udało się to, co dla zdecydowanej większości ówczesnych twórców okazało się przeszkodą nie do pokonania. Na pytanie, dzięki czemu opowiedziana przez Kawalerowicza historia Szczęsnego, tak charakterystyczna (socrealiści powiedzieliby – typowa) dla struktury ówczesnych dzieł, jest jednocześnie tak wyjątkowa, należy odpowiedzieć, wskazując na wykorzystanie możliwości, jakie dawała kamera. Oczywiście, w jakimś sensie potrafił to również Ford. Ale jego styl był już w tym momencie nieco archaiczny, pochodzący z innej epoki, nie tyle politycznej, co właśnie filmowej⁸⁴.

Jak wspominałem w poprzednim rozdziale, sytuowanie dylogii w ramach inspiracji neorealistycznych należało w znacznej mierze do praktyk legitymizujących twórczość socrealistyczną. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że znajdziemy, zwłaszcza w *Celulozie*, tropy świadczące o wykorzystywaniu przez Kawalerowicza pomysłów, emocji i nastrojów włoskiego kina. Neorealistyczna z ducha jest choćby scena przy rejestracji bezrobotnych, przywodząca na myśl przede wszystkim *Złodziei rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vittoria De Siki, może też *Rzym, godzinę 11* (*Roma, ore 11*, 1951) Giuseppe De Santisa. Neorealistyczne jest także wykorzystanie słońca, choćby w scenach

⁸⁴ Jerzy Kawalerowicz i Aleksander Ford zrobili filmy z jednej strony podobne, bo inaczej się wówczas nie dało, z drugiej natomiast tak różne, jak różne było ich pojmowanie kina. (Aleksander Ford do filmów Kawalerowicza podchodził dosyć niechętnie. Mówił, iż film jest zaledwie satelitą powieści, nie udało się bowiem znaleźć adekwatnej formy jej adaptacji. Czy zarzuty te wynikały z zazdrości zawodowej, czy też z odmiennego spojrzenia na sztukę filmową? Zapewne jedno i drugie. [*Narada Filmowa SPATIF-u...*, s. 69.] Są one dowodem na to, że realizm socjalistyczny niekoniecznie musiał przynosić filmy nieudane i jednorodne. Kawalerowicz i Ford w ramach obowiązujących zasad poszukujący własnych rozwiązań artystycznych, potrafili stworzyć dzieła zdecydowanie wyróżniające się spośród ówczesnej przeciętności. *Piątka z ulicy Barskiej* jest jednym z pierwszych polskich filmów barwnych. Pozornie dzięki kolorom Ford uzyskał większy realizm dzieła, jednak w gruncie rzeczy służyły mu one głównie do budowania nastroju. Nie wahał się ukazywać ostrych kontrastów kolorystycznych czy też wykorzystywać półmroku i czerni w filmie barwnym w celu wizualnej kreacji świata, czego przykładem są chociażby sceny w kanałach (czy to wówczas ich mroczny urok dostrzegł asystent Forda, Andrzej Wajda?). Może się to wydać paradoksalne, ale trudno w pierwszej połowie lat 50. znaleźć innego reżysera, który tak bardzo dbałby o swoistą plastyczność filmowego obrazu. Styl Forda bliski był romantycznemu, daleki jednak od promowanego wtedy tzw. romantyzmu rewolucyjnego. Wiele scen utrzymanych było w tonacji lirycznej. Był to z pewnością jakiś przełom w dotychczasowym ukazywaniu świata przez socrealizm, przynajmniej częściowe odejście od prymitywnie rozumianych zasad sztuki realistycznej.

Różnice w sposobie pokazywania świata między Kawalerowiczem i Fordem zauważalne były na różnych poziomach. Wynikały z wyboru obydwóch twórców, z różnic w stylu. Kiedy Jerzy Płażewski porównywał zdjęcia zrobione przez Seweryna Kruszyńskiego do dylogii ze zdjęciami Jaroslava Tuzara do *Ulicy Granicznej*, *Młodości Chopina* i *Piątki z ulicy Barskiej*, nie chodziło jedynie o odmienną technikę pracy operatorów, ale o wizję reżyserskie. Wymienione filmy są przede wszystkim dziełami Aleksandra Forda. Płażewski zwracał uwagę, że Tuzarowi zdarzało się zwracać uwagę „popisami techniki: niespodziewanym kątem widzenia, nagłą, brawurową jazdą kamery, efektywnym, choć mało prawdopodobnym oświetleniem.” (Jerzy Płażewski, *Poszukiwacze prawdy*, [w:] tegoż, *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956, s. 244.) To przecież nie tyle skłonności Tuzara, co Forda, jego upodobanie do wyraźnego zaakcentowania własnego stylu czy wręcz – przestyliizowania. Na tym tle surowość dylogii i jej wizualna precyzja, co było bezsprzecznie zasługą Kruszyńskiego, ale w jeszcze większym stopniu Kawalerowicza, robiła wrażenie.

na Kozłowie, na planu manewrowym, czy też z Zochą w lesie, zapewniające, podobnie jak plenerowe zdjęcia w Rzekuciu czy na ulicach Włocławka, oddech i prawdę przestrzeni. Tak zresztą Kawalerowicz widział kino neorealistyczne: „Wyszło w plener, wzięto naturszczyków i zaczęto realizować pewną wizję bohatera współczesnego [...]”⁸⁵.

Sceny na wzniesionej na ulicy Królewieckiej we Włocławku barykadzie (*Pod gwiazdą frygijską*) spotykały się, jak wspomniałem, z licznymi zarzutami ówczesnej krytyki, wskazującej na odejście Kawalerowicza od realistycznego opisu świata. Chodziło o zmieniony nagle rodzaj filmowania, jak też wzniosłą, może rzeczywiście niezbyt pasującą ilustrację muzyczną (całość może w nieco Fordowskim stylu). Warto jednak spostrzec, że w całym filmie, a w tych właśnie scenach szczególnie, mamy do czynienia z próbą dostosowania sposobu wypowiedzi do przekazywanych emocji, podporządkowania pojedynczych filmowych środków wyrazu estetycznej organizacji całości. Kawalerowicz nie stara się dopasować na siłę do wyartykułowanych w nowomowie reguł artystycznych realizmu socjalistycznego „jako obowiązującej metody twórczej”, ale sięga po te środki i inspiracje, których akurat potrzebuje. Stąd ślady prowadzą do epickiego kina radzieckiego, do neorealizmu, być może nawet – kiedy akcja przenosi się do piwnic pani Szamotulskiej czy też na uliczki Włocławka po zabójstwie Gąbińskiego – do ekspresjonistycznej kreski i gry półcieniem.

W socrealistyczną świadomość wpisywały się nie tylko same filmy, ale także wypowiedzi twórców. Były jednym z elementów tworzenia kontekstu interpretacyjnego. Zgodnie z socrealistycznymi regułami gry przyjmowano, że nawet najlepszym dziełom zawsze brakowało czegoś, co pozwoliłoby osiągnąć niedostępny dla nikogo ideał. Dobry, postępowy reżyser zdawał sobie z tego sprawę. W wywiadzie, którego Kawalerowicz udzielił Leonowi Bukowieckiemu, znajdują się elementy samokrytyki. Reżyser przyznaje, że w trakcie pisania scenariusza, jak i samej realizacji popełnił wiele błędów, a swoje zamierzenia zrealizował w 60 procentach. Na końcu dodaje także, że w dziele Newerlego porwał go „jego głęboki humanizm, jego partyjna atmosfera, postacie, jakie rzadko spotyka się w literaturze, a o wiele częściej w życiu”⁸⁶. Brzmi to jak swoiste wyznanie wiary, ale trudno przypuszczać, aby reżyser wykazujący się taką samoświadomością artystyczną pozostał na poziomie nic nieznaczących słów, niewiele wnoszących do zrozumienia samego filmu. Jakkolwiek po latach trudno odczytać intencje Kawalerowicza, była to prawdopodobna próba wpisania się w przyjęty rytuał wypowiedzi, ukazujący podporządkowanie twórcy wobec doktryny. U Kawalerowicza zamysł ideologiczny jest bowiem stale obecny, ale nie jest już elementem absolutnie

⁸⁵ *Ja byłem Szczęsnym...*, s. 106.

⁸⁶ Jerzy Kawalerowicz, *Uwagi o warsztacie...*, s. 53.

nadrzędnym. Forma opowieści nie jest już czymś drugorzędnym i – co więcej – reżyser o tym mówi. Jeszcze kilka lat wcześniej byłoby to nie do pomyślenia.

Kawalerowicz nadaje duże znaczenie scenopisowi. Słowny zapis filmu, a więc scenariusz, okazuje się w tym wypadku czymś drugorzędnym, na pierwszy plan wysuwa się scenopis, czyli „zanotowana przez reżysera emocjonalno-plastyczna wizja filmu, którą konkretyzuje się następnie w stadium adaptacji”⁸⁷. W ramach scenopisu powinien być już zawarty montaż. Jeżeli dokonuje się dopiero w sali montażowej, oznacza to – według reżysera – brak wcześniejszej koncepcji. Z politycznego i ideologicznego punktu widzenia dokładnie opracowany scenopis mógł pełnić zadanie podobne do scenariusza. Całość została jeszcze przed realizacją zapisana w precyzyjnie zakreślonych ramach, dając pewność oczekiwanego efektu. Pudowkinowska koncepcja żelaznego scenariusza pozwalała na kontrolowanie powstającego filmu, nie inaczej zatem mogłoby dziać się w przypadku scenopisu. Jednakże dalsza część wypowiedzi Kawalerowicza sugeruje, że rozpatruje on mimo wszystko scenopis w kategorii realizacyjnej. Dobitnie zaznacza, że scenopis nie wyklucza improwizacji; przeciwnie, umożliwia ją, ponieważ dzięki niemu istnieje wizja całości, w ramach której można pozwolić sobie na wprowadzanie nowych pomysłów, rodzących się w trakcie realizacji.

Z kolei o montażu, przede wszystkim radzieckim, pisano wówczas wiele. Także jednak w tym wypadku przejście między teorią a praktyką okazywało się zazwyczaj niezwykle trudne. Wykorzystywany był oczywiście montaż skojarzeniowy, dzięki któremu przekazywane były informacje nacechowane ideologiczną wymową⁸⁸. Porównanie montażu *Pierwszych dni*, *Żołnierza zwycięstwa* czy też *Nikodema Dyzmy* z dokonaniem Siergieja Eisensteina, *Wsiewołoda Pudowkina* oraz *Lwa Kuleszowa* wydaje się bezcelowe. Ze słabości montażu w polskich filmach zdawał sobie sprawę Jerzy Kawalerowicz. Świadczy o tym jego wypowiedź dla „Kwartalnika Filmowego”. Widać w niej wyraźnie, że reżyser traktuje montaż nie w kategoriach ideologicznych, ale bierze pod uwagę przede wszystkim kwestie czysto profesjonalne, aczkolwiek mogące mieć związek także ze sprawami pozaartystycznymi. Kawalerowicz krytycznie ocenia montaż w polskich filmach:

Po prostu nie wykorzystuje się bogactwa jego funkcji, sprowadzając go do automatycznego sklejanie kadrów. Składają się na to dwa powody: pierwszy to niedostateczna znajomość rzemiosła i drugi, wynikający z pierwszego – niedokładne opracowanie scenopisu reżyserskiego⁸⁹.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Por. Piotr Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 116–117.

⁸⁹ Jerzy Kawalerowicz, *Uwagi o warsztacie...*, s. 45.

Kawalerowicz twierdził, że starał się unikać montażu symboliczno-skojarzeniowego⁹⁰, który był wtedy wręcz nadużywany⁹¹, ale bez trudu znajdziemy w *Celulozie* jego przykłady. W czasie rozmowy na Kozłowie Korbał mówi Tomaszowi, że domek zdobędzie dzięki kapeluszu. Kiedy w kolejnej scenie rozpoczyna zaloty wobec panny Eugenii, córki rzeźnika Kleszcza, wiemy, co miał na myśli. Eugenia i Korbał wychodzą przed sklep, żeby go zamknąć, i wtedy kamera wędruje do góry, pokazując świński łeb zawieszony nad wejściem. Ocena zachowania Korbała zostaje w ten sposób przedstawiona z całą jednoznacznością. Reżyser wykorzystywał też chętnie najazdy, właściwe bardziej dla socrealizmu niż późniejszych jego filmów (po latach Kawalerowicz odcinał się od tego chwytu). Można jednak we wspomnianej wypowiedzi dostrzec podkreślenie wartości profesjonalnych umiejętności, a więc zwrócenie uwagi na konieczność posiadania czysto filmowych umiejętności realizacyjnych. Profesjonalizm w kulturze stalinowskiej nie był w cenie⁹². Samo zwrócenie uwagi na ten fakt było więc w sytuacji Kawalerowicza wyjściem poza przyjęte reguły wypowiedzi filmowca, który mógł rozważać kwestie związane ze stroną realizacyjną, wraz z wszelkimi konsekwencjami dla dzieła, ale nie mogły one znajdować się w centrum jego zainteresowania. Tymczasem Kawalerowicz sytuuje się na pozycji twórcy – autora, mającego świadomość własnych wyborów artystycznych.

Nie udało się uniknąć obrazów odwołujących się do stereotypów, znanych i z innych filmów, i choćby z socrealistycznego malarstwa. Charakterystyczna będzie tu scena wiecu w fabryce, w czasie którego zostaje wybrany komitet robotniczy. Usytuowana w centrum kadru, na podwyższeniu, piątka robotników, otoczona ze wszystkich stron współtowarzyszami śpiewającymi *Międzynarodówkę*, to obraz powtarzalny – każdy z licznych wieców jest zainscenizowany tak samo. Wspomnianej scenie zostaje nadana znaczenie *quasi*-religijne (zdjęcie czapek przed odśpiewaniem świętej pieśni), mityczne. *Międzynarodówka* jest tu pieśnią jednoczącą wspólnotę⁹³. Widoczna jest deklaratywność fotografii, zastygnięcie postaci sugeruje ich monumentalność. Statyczność i sztuczność całej sceny podkreślona jest przez zupełnie inaczej jeszcze przed chwilą filmowane sceny na Kozłowie i rozmowę Szczęsnego z Brońcią. W przypadku filmowania politycznych rytuałów mamy do czynienia z prawdą w rozumieniu socrealistycznym, potwierdzoną przez odwołania do innego rodzaju wiedzy.

⁹⁰ Tenże, *O moich filmach*, [w:] tegoż, *Więcej niż kino...*, s. 42.

⁹¹ Piotr Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie...*, s. 116–118.

⁹² Zob. Władimir Papiernyj, *Kultura „dwa”*, Ann Arbor 1985, s. 200 i n.

⁹³ Por. Piotr Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie...*, s. 64.

Podobnie sceny rozmów dyrektora Pandery z robotnikami, kiedy ukazane są postawy różnych związków zawodowych. W powieści opis tych wydarzeń zajmuje zaledwie jeden akapit⁹⁴. Mowa jest o dwóch dniach rozmów. W *Celulozie* Kawalerowicz pokazuje rzecz o wiele bardziej ostro, przeciwstawiając postawy związków klasowych – ostrych, świadomych swojej wartości, oraz chrześcijańskich i narodowych – uniżonych i gotowych podlizać się dyrektorowi. Najgorzej wypada jednak związek PPS-owski. W siedzibie związku, gdzie telefonuje dyrektor, widzimy na ścianie napis „Proletariusze wszystkich krajów łączy się”, co w zestawieniu z zachowaniem przewodniczącego, stojącego przeciwko robotnikom po stronie fabrykantów, posiada ironiczną wymowę, podporządkowując w wyraźny sposób obraz słowu. Kiedy jeszcze przewodniczący odmawia komunistom prawa do posiadania racji, słowo po raz kolejny jednoznacznie zaświadcza o ideowej prawdzie. Reżyser rezygnuje z wypowiedzi przez obraz, który mógłby być zbyt wieloznaczny.

Kawalerowicz, mistrz formy, zmierzył się z kinem zdecydowanie werbocentrycznym. W *Celulozie* jest precyzja obrazu, rytm, który zakłóca jedynie słowo. Tam, gdzie reżyser pozwolił, by ono dominowało, film po latach najbardziej stracił. Wystarczy wspomnieć sceny z Marusikiem (Wojciech Pilarski), przywódcą klasowego związku zawodowego, jedną z najbardziej deklaracyjnych postaci. Jego przemowy są właściwie deklamacjami granymi do kamery. Nie jest to nawet wina aktora, ponieważ inaczej tego zagrać nie można było. Czy to w scenie wykładu księdza Wojdy, czy na placu, kiedy Marusik tłumaczy Tomaszowi i jego grupie, dlaczego nie powinni przyjmować zaproponowanej im stawki, czy wreszcie w czasie zebrania związkowego, chodzi o wyłożenie ideologicznej racji, której siła oparta jest na bezkrytycznie przyjmowanym słowie. Marusik mówi do innych postaci; widza, który potrafi odnieść jego słowa do wiedzy pozatekstowej, nie musi przekonywać. Nie inaczej dzieje się w wielu innych przykładach przemówień.

Kiedy Kawalerowicz odchodzi od fotografowania rzeczywistości na rzecz przedstawienia doktryny, walory wizualne *Celulozy* momentalnie zanikają. Przykładem może być dopisana przez scenarzystów scena spotkania Szczęsnego ze znajomym z Włocławka w czasie pracy w Kasie Chorych. Mężczyzna wypomina mu, że zapomniał o Marusiku, czyli wspólnej walce z niesprawiedliwością. Następnie widzimy kolejną scenę wiecu, która pozornie jest dość ciekawie zainscenizowana, w sumie jednak wypada bardzo sztucznie. Przypomnienie w dialogu Marusika, samo ustawienie manifestantów w kadrze, hasła na transparentach, najazd kamery na stojącego

⁹⁴ Igor Newerly, *Pamiętka...*, s. 128–129.

samotnie w oknie, oddalonego od własnej klasy Szczęsnego, bliższe jest przeciętnemu, niczym szczególnie niewyróżniającemu się filmowi socrealistycznemu.

Siła *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* leży w obrazowaniu, w realistycznym (Kawalerowicz chętnie mówi o werystycznym) przedstawieniu świata. Obraz nie tylko uzupełnia słowo, co było zjawiskiem charakterystycznym dla werbocentrycznej kultury stalinowskiej, ale stanowi wartość samodzielną. Nie byłoby to możliwe, gdyby akcja filmów nie rozgrywała się w niesocjalistycznej przeszłości. Ponieważ jednak przywoływana była rzeczywistość niedostępna już widzowi, w dodatku poddana z góry negatywnej ocenie, można było odtworzyć świat przynajmniej częściowo w formie, w jakiej istniał. Jak pisał Aleksander Jackiewicz, Kawalerowicz odnosi sukcesy wówczas, „kiedy w jego utworach refleksja nad światem łączy się z obrazem świata”⁹⁵. Dotyczy to, jak sądzę, również socrealizmu.

8.

O *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską* pisano sporo w momencie premiery. Filmy te zapowiadane były jako ważne ze względu na problematykę oraz pozycję uznanej już za klasykę powieści Newerlego, a kiedy okazało się, że powstały dzieła znaczące, wybitne, coraz chętniej zaczęto je przywoływać jako symbol potwierdzający tezę, iż dotychczasowe niepowodzenia kina socrealistycznego spowodowane były jedynie nieudolnością twórców. Taki stan rzeczy nie trwał wszakże długo. Dyskusja nad filmem została nagle przerwana, ponieważ okazało się, że w nowej, błyskawicznie zmieniającej się sytuacji politycznej i społecznej, nikomu nie była potrzebna. Nie oznacza to, że *Celuloza* została całkowicie zapomniana, ale pojawiły się inne filmy, które inaczej opowiadały o innej rzeczywistości, bliższej widzom. Czy może dziwić szybkie „zapomnienie” o *Celulozie*, kiedy niepokój zaczęły wzbudzać filmy popaździernikowe? Czym były dylematy towarzysza „Bidy” wobec tragedii Maćka Chełmickiego? Historia Szczęsnego nazbyt była wpisana w swoje czasy, by mogła przetrwać po gwałtownej zmianie rzeczywistości, zarówno pozaekranowej, jak i czysto filmowej.

Kawalerowicz zrealizował bowiem swoje dzieło w estetyce zgodnej z wszelkimi zaleceniami doktryny. Inna rzecz, że były one nadzwyczaj ogólnikowe, odwołujące się co prawda do realistycznego sposobu obrazowania, ale w dość uproszczonej wersji. Co spowodowało, że mimo to reżyserowi udało się zrealizować dzieło sztuki filmowej, którego wartość widać także po latach? Złożyło się na to wiele czynników, wewnątrz- i zewnątrzartystycznych, ale nie ulega wątpliwości, że w sytuacji, w której z założenia

⁹⁵ Aleksander Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 151.

system i władza były autorami dzieła (nadawcami komunikatu), pierwszorzędną rolę odegrała twórcza osobowość Jerzego Kawalerowicza. Wymagania stawiane przez politycznych decydentów i ich przedstawicieli w znacznej mierze ograniczały możliwość autonomicznej wypowiedzi. Tam, gdzie doktryna wyraźnie wzięła górę nad filmem, tam *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* zestarzały się najbardziej. Zastugą Kawalerowicza nie było bynajmniej przetłamanie poetyki socrealistycznej, tak jak stanie się to później w przypadku kina popaździernikowego, ale stworzenie w jej ramach niebagatelnych, dobrze zrobionych filmów. *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* stanowiły największe dokonanie polskiego kina socrealistycznego, ale w jakimś stopniu również jego „łabędzi śpiew”.

Ja byłem Szczęsnym

Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem

Przeczytałem niedawno opinię Francuzów – po przeglądzie Pana filmów – że dwa najciekawsze filmy Kawalerowicza to *Celuloza* i *Austeria*. To ciekawe, zupełnie inne niż u nas spojrzenie.

Wybór moich filmów jest zawsze nieprzypadkową rzeczą. Zarówno *Celulozę*, jak i *Austerię*, bardzo wysoko sobie cenię. Te filmy nigdy nie były w Polsce wystarczająco docenione. Ale to wynikało z rozmaitych spraw natury politycznej, *Austeria* czekała na realizację prawie 12 lat, dlatego że akurat wplątaliśmy się w wojnę arabsko-żydowską. Nie wypadało mi robić filmu o narodzie, który politycznie był u nas dyskryminowany.

Wróćmy do początków. Co Panu jako artyście dały studia w Krakowie: Warsztat Filmowy Młodych i Akademia Sztuk Pięknych?

Zetknąłem się wtedy dokładnie z istotą sztuki. Pojawily się tam sprawy, które były dla mnie zupełnie nowe. Przecież ja w ciągu pięciu lat okupacji pracowałem fizycznie, albo nic nie robiłem, albo się ukrywałem. Natomiast tam się pierwszy raz zetknąłem z innym światem, toteż chłonałem to wszystko, o czym mówiły tak wybitne umysły jak Roman Ingarden, Stefan Szuman, Władysław Tatarkiewicz czy Helena Blumówna. Dzięki nim starałem się zrozumieć, na czym polega istota sztuki, która jest nie do opowiedzenia, ale która jednak istnieje. Wykłady Ingardena, który wtedy nie był brany pod uwagę przez oficjalne władze uczelniane... On na naszym kursie tworzył swoją teorię dotyczącą obrazu filmowego. Wykładając, medytował na temat sztuki. Było to niepowtarzalne i niezwykle dla ludzi, którzy ze sztuką zetknęli się dopiero po wojnie. Wielkie przeżycie.

Z Akademii Sztuk Pięknych mam bardzo małe doświadczenia, ponieważ prawie równolegle zaangażowałem się w sprawy filmowe i doszedłem do wniosku, że przyszłością w sztuce będzie kino. Później próbowałem jeszcze co prawda coś namalować, ale okazało się, że nie mam w tym kierunku specjalnych predyspozycji. W dodatku film mnie całkowicie „zawojował”. To terminowanie w malarstwie było oczywiście później przydatne, dlatego że te predyspozycje plastyczne w końcu się w filmie przydają. Jakby na to nie patrzeć, film to sztuka wizualna.

Czy był Pan wówczas chłonnym kinomanem?

Bardzo dużo filmów oglądałem już przed wojną. Wuj mojego przyjaciela miał dwa kina w Stanisławowie. Mogliśmy chodzić na wszystkie filmy i nic nas to nie kosztowało. Byliśmy namiętnymi kinomanami. Co myśmy później wyczyniali! Graliśmy Flipa i Flapa, Pata i Patachona, rozmaite takie rzeczy. Jako widz byłem obyty z kinem, choć przed wojną oglądałem głównie filmy hollywoodzkie, widowiska, np. *Szarża lekkiej brygady* [*The Charge of the Light Brigade*, 1936, reż. Michael Curtiz], *Gdy kwitną bzy* [*Maytime*, 1937, reż. Robert Z. Leonard]. Po wojnie repertuar był bardzo zróżnicowany. Istniał już neorealizm, istniała szkoła radziecka, ale także docierała do nas sztuka wielkich mistrzów z Zachodu. Oglądaliśmy też bardzo dużo filmów niemieckich, które zostały w Krakowie. Tam, gdzie powstał Warsztat Filmowy Młodych, była niemiecka placówka filmowa [Film und Propaganda Vertriebsgesellschaft m.b.H.], która miała bardzo dużo filmów takich jak *Romanca w moll* [*Romanze in Moll*, 1943, reż. Helmut Käutner]¹. Oglądaliśmy ją w kółko.

Jak oceniał Pan wtedy dorobek kina radzieckiego?

Przed wojną nie miałem możliwości oglądania kina radzieckiego. Wiem, że były jakieś pokazy, ale wtedy się jeszcze tym nie interesowałem. Później, po wojnie, spotkałem się z twórczością takich mistrzów jak Eisenstein, ale Rosjanie proponowali też taką komercję zabarwioną realizmem socjalistycznym. Nie znałem jednak tego kina nazbyt dobrze.

Spotkałem się z Pana wypowiedziami w różnym czasie, w których raz mówi Pan, że nie widział przedtem filmów neorealistycznych, innym razem, że stanowiły jednak jakiś wzór. Jak to było?

Wydaje mi się, że to równocześnie powstawało we wszystkich krajach. Wszystkie kraje były w tej samej sytuacji: nie było atelier, nie było aktorstwa, nowa tematyka

¹ Co ciekawe, o oglądaniu tego samego filmu wspomina Wojciech Jerzy Has. Zob. *Projekty nie do zrealizowania*, rozmawiają Wojciech Jerzy Has, Jan Słodowski i Tadeusz Wijata, [w:] Jan Słodowski (współpraca Tadeusz Wijata), *Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994, s. 7.

zaraz powojenna. Ja wyrosłem w klimacie neorealizmu włoskiego. Naturalnie, dzisiaj wiadomo, co to jest neorealizm, ale wtedy, kiedy realizowaliśmy te filmy, to myśmy tego nie analizowali równocześnie. Powstały dopiero opinie *ex post*. Oczywiście, te opinie były rozmaite, ale wiadomą rzeczą było, że neorealizm musiał powstać. To była tendencja powojenna. Kiedy został zniszczony przemysł filmowy, zbombardowane studia filmowe, kiedy trzeba było raczej skupić się na plenerze; gwiazdy zrodziły się dopiero po chwili, nie było takich gwiazd jak przedwojenne gwiazdy amerykańskie. Kino europejskie miało wtedy swoje ambicje. Wyszło w plener, wzięto natur-szczyków i zaczęło realizować pewną wizję bohatera współczesnego, który pojawia się zaraz po wojnie. On się jeszcze w jakiś stopniu z wojną splatał, ale były już poszukiwania, które szły w tym kierunku, żeby znaleźć coś, co byłoby nowe w kinie, w ogóle. Odchodzono wtedy od kina atelierowego, czemu hołdowało jeszcze długo filmowe Hollywood. Europa miała ambicje filmów problemowych, stąd zrodził się ten kierunek, który został później nazwany neorealizmem. Pochodził on zresztą z tendencji werystycznej, gdzie aktorzy prawie nie grali. Brało się natur-szczyków, robiło się w oryginalnych wnętrzach. To w jakiś sposób rzutowało na twórczość naszą, polską. Także zaczynaliśmy od tego, że robiliśmy – na początku nieświadomie, a później świadomie – coś, co można by nazwać neorealizmem polskim. *Gromada*, którą robiłem jako pierwszą, była w jakiś sposób zainspirowana tendencją werystyczną. Visconti zrobił taki film...

Ziemia drży?

Tak. Visconti całą historię oparł na amatorach. Później De Sica... To mnie zainspirowało, aby zrealizować u nas w Polsce tego rodzaju film. W *Gromadzie* grają chłopię ze Skawiny. Kiedy przystępowałem do realizacji *Celulozy*, całe moje doświadczenie nie było doświadczeniem pracy z aktorem, ale z natur-szczykiem. Chociaż było kilku aktorów zawodowych.

Mieczysław Pawlikowski, Ludwik Benoit, Barbara Rachwańska...

Było kilku aktorów, ale jedną z głównych ról grał chłop ze Skawiny, Marian Lupa. W związku z tym, to była moja pierwsza próba, w której był mi bardzo pomocny, bardzo mnie podtrzymywał Kazimierz Sumerski. Myśmy razem pisali scenariusz, później ja właściwie reżyserowałem, a on był takim – że tak powiem – podpowiadaczem, patrzącym z boku.

Giuseppe De Santis, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica – wszystkich się przyporządkowuje neorealizmowi, ale są to jednak różni reżyserzy. Który z nich był Panu wówczas najbliższy?

Chyba najbliższy był mi De Santis. De Sica także, ale De Sica miał pewne odchylenia, powiedziałbym, komediowe. De Santis, De Sica... Wie Pan, nie każdy film. Chociaż oni byli dosyć konsekwentni, stworzyli w końcu pewną szkołę.

Jak ocenia Pan swoje terminowanie w kinematografii u Leonarda Buczkowskiego, Jerzego Zarzyckiego, Aldo Vergano i Wandy Jakubowskiej?

Ludziom tym rzeczywiście bardzo wiele zawdzięczam. Czerpałem sporo z obserwacji ich pracy. Mniej mi dawali w sensie sztuki, więcej w zakresie rzemiosła filmowego. Np. Buczkowski dał mi bardzo dużo, ponieważ był zawodowcem. Dzisiaj te wszystkie rzeczy są trochę śmieszne, ale to był inny okres realizacji filmów i właściwie to ja się uczyłem sam na ich przykładzie i błędach. Jeżeli chodzi o warsztat najwięcej zaobserwowałem u Buczkowskiego, który po prostu zrobił najwięcej filmów. Inni na ten temat sporo mówili, jak Jakubowska czy Zarzycki, ale Buczkowski miał najwięcej doświadczenia praktycznego.

Jak Pan ocenia ówczesną twórczość Aleksandra Forda?

Z tych reżyserów Ford był chyba najbardziej filmowym twórcą. Realizował filmy, mając dobry warsztat. Umiał pracować z aktorem, umiał inscenizować. Wie pan, to bardzo trudno powiedzieć. On był dobrym, utalentowanym reżyserem, ale jeszcze lepszym organizatorem.

Czy w pierwszej połowie lat 50. miał Pan jakieś projekty, których nie udało się zrealizować? Nie szukał Pan po *Gromadzie* tematu – jak to się wtedy mówiło – współczesnego? *Celuloza* to była ucieczka w przeszłość, która dawała sporo swobody?

Nie myślałem wtedy jeszcze o takiej sytuacji – jako niedoświadczony twórca filmowy – którą mógłbym mieć do dyspozycji. Po prostu szukałem takiego materiału, który by mi mógł zagrać współcześnie, który by miał takie przełożenie, żeby tłumaczył się w rozmaitych sytuacjach współczesnego życia. Mogłem czerpać tylko z tego, co mnie otaczało. Książka mi dała pewne uporządkowanie problemu w sensie dramaturgicznym, jak również od strony psychologicznej. Myśmy jeszcze wtedy nie mieli właściwie wykształconego poglądu na bohatera filmowego. Bo cała „polska

szkoła filmowa” to było poszukiwanie bohatera. To było podstawową rzeczą, ażeby znaleźć bohatera, który by reprezentował zarówno mentalność, jak i doświadczenia historyczne. Oczywiście, to jest bardziej złożony problem. Wszyscy poszukiwali bohatera, postaci, która mogłaby pociągnąć za sobą narrację.

Kiedy po raz pierwszy zetknął się Pan z *Pamiętką z Celulozy*? Kiedy pojawił się pierwszy fragment w „Nowej Kulturze” we wrześniu 1951 roku? Kiedy była drukowana w „Twórczości”? Czy też dopiero przy wydaniu książkowym?

Wydaje mi się, że dotarłem do *Pamiętki z Celulozy* jeszcze w szczotce, przed wydaniem. Zainspirował mnie do tego w jakiś sposób Tadeusz Konwicki, jak zawsze, który był bliżej tych literackich spraw.

Czy miał Pan konkurentów do adaptacji *Pamiętki z Celulozy*?

O to, żeby realizować *Pamiętkę*... starał się również Ford. On prowadził także w pewnym momencie rozmowy. Ale Newerly zdecydował się na mnie. To były takie gry, pozaoficjalne. Ford był już w tym momencie znanym reżyserem, prawie klasykiem, natomiast ja mogłem gwarantować pewną inność w realizacji tego filmu. I właściwie mnie ta książka w jakiś sposób bardzo odpowiadała, dlatego że bohater miał w pewnym sensie podobne przeżycia jak i ja. Byłem młodym człowiekiem, który zaraz po wojnie mógł coś od siebie powiedzieć. Przedstawiłem wtedy Newerlemu swoją koncepcję, taką eksplikację reżyserską. Newerlemu to odpowiadało, ponieważ ta eksplikacja udawadniała, że to jest materiał na neorealistyczny film. Wtedy jeszcze nie było u nas takich zdecydowanych prób.

Czy samo poparcie Newerlego wystarczyło, żeby film powierzono Panu, niemalże debiutantowi?

Mnie bardzo dużo pomogła Jakubowska. To był okres, kiedy Jakubowska i Ford byli po przeciwnych stronach barykady. To była wtedy gra typowo polityczna, w której ważni byli ci prominenci. Ja należałem, jeżeli tak można powiedzieć, do „obozu” Jakubowskiej. To Jakubowska była promotorem tej całej historii, bardzo mnie wspierała.

Współpraca filmowca i pisarza była wówczas czymś dobrze widzianym. W jaki sposób powstał pomysł na współpracę z Newerlym?

Właściwie to po napisaniu tej eksplikacji, z którą zapoznałem Newerlego, on mi zaufał. Powiedział, że to, co miał do powiedzenia, to powiedział w książce. To co ma teraz – krócej opowiadać? Dał mi w tym wypadku wolną rękę. Konsultowałem z nim tylko niektóre momenty adaptacyjne, które musiałem tam wprowadzać. To były

zresztą dwa filmy: *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską*, które były wzięte z jednej całości. Ten cały wysiłek, który włożyłem, to było po to, ażeby niczego nie zgubić. Natomiast jednocześnie starałem się zamienić to opowiadanie na film. Całą prawdę włożyłem w tę historię realistycznego opowiadania filmowego.

Czy *Pamiętka z Celulozy* była łatwa do przeniesienia na ekran?

Problemy wynikały raczej z nadmiaru bogactwa. Podam taki przykład. W pewnym momencie przy pisaniu scenariusza strasznie mi się podobała jedna scena z książki Newerlego, kiedy Szczęsny bierze i na plecach niesie Korbała i później go wrzuca do błota. Czy pan wie, że to była ta scena, dla której ja robiłem cały film? I tej sceny nie ma w filmie. Coś miałem, jakąś niemożność wkomponowania tego Korbała. Trzeba było wprowadzić zupełnie inne opowiadanie, w którym Korbał byłby nie tylko symbolem tego kapitalistycznego cwaniaka. Już sobie nie przypominam dokładnie, ale pamiętam, że miałem do końca opracowaną tę scenę, i później jej nie nakręciliśmy.

Powstało kilka wersji scenariusza. Czym były spowodowane zmiany? Poczuciem piszących, że to jeszcze nie to, czy też czynnikami zewnętrznymi?

Bardziej to było wszystko związane z objętością powieści, tzn. od razu wiedziałem, że nie uda się zmieścić tego wszystkiego w filmie, chociaż już wtedy brałem pod uwagę dwuczęściowy film. Z Newerlym prowadziliśmy wtedy bardzo wiele rozmów, co z tym zrobić. Czuliśmy, że w jednym filmie tego całego się nie zmieści. A chodziło o to, żeby zarysować losy Szczęsnego na szerokiej panoramie współczesnego świata. To zostało przez nas przeanalizowane i znalazło odzwierciedlenie w scenariuszu.

Ostateczną wersję scenariusza pokazał Pan Newerlemu?

Tak, ostateczną tak. Wykorzystałem go zresztą do tego, żeby napisać dialogi, dlatego że te dialogi były w scenariuszu w wielu miejscach szkicowo potraktowane, jako propozycja. Część dialogów została wzięta z książki, ale część także Newerly mi dopisał do gotowego scenariusza.

Newerly chciał napisać kolejne tomy *Pamiętki z Celulozy*.

On chciał napisać dalszy ciąg, ale z tego zrezygnował. Raz byliśmy w takiej sytuacji, w której zaczął snuć opowieść, co byłoby dalej, ale później sam doszedł do wniosku, że on tego wszystkiego nie przeżył. Potrzebował czegoś, co byłoby jego autentyczną wypowiedzią. Inaczej jego pisanie stałoby się sztucznym zabiegiem. Jemu to nie odpowiadało, dlatego że był szalenie precyzyjny w sposobie przekazywania

swoich własnych przeżyć i przemyśleń. Newerly na przykład bardzo dobrze opisał, scharakteryzował Szczęsnego. Był przywiązany do tej postaci i udało mu się to przekazać w powieści.

Mówił Pan wówczas, że dobry film powinien pochodzić z natchnień literackich. Czy w dalszym ciągu wyraża Pan to przekonanie tak kategorycznie?

Dla mnie literatura jest zawsze głębsza i bogatsza aniżeli doraźne pisanie scenariusza filmowego na jakiś temat. Nie mieliśmy jeszcze wtedy żadnej szkoły pisania scenariuszy, myśmy nie mieli scenarzystów. W związku z tym właściwie scenarzystą był zawsze reżyser. To stwarzało z jednej strony pewne ułatwienie, ale z drugiej strony, brakowało jednak tego partnera do dyskusji na rozmaite tematy. Jak człowiek wszedł w dramaturgiczną sytuację, lepiej było, jeśli nagle ktoś w innym kierunku udowodniał, że może być dużo lepiej.

Początkowo *Celuloza* miała nosić tytuł *Narodziny człowieka, a Pod gwiazdą frygijską – Droga do Grenady*. Dlaczego uległo to zmianie?

Było bardzo dużo dyskusji na ten temat. Chciałem, aby była *Celuloza, część I* i *Celuloza, część II*. To się wiązało po prostu z książką. Książka była bardzo popularna na rynku czytelnictwem. Myśmy wierzyli, że ta popularność przełoży się na zainteresowanie widzów. Któryś z producentów amerykańskich powiedział: Wie pan, kiedy film ma powodzenie? Kiedy powie pan tytuł, a 70 procent widowni będzie chciało to oglądać.

***Narodziny człowieka* to tytuł bardzo socrealistyczny, pokazujący tego nowego człowieka w trakcie przemiany.**

On był za dostowny. Sam tytuł wyjaśniał wszystko. Trzeba to było zmienić.

Realizacja dwóch filmów jednocześnie musiała być wówczas dużym wyzwaniem?

Oczywiście, było to duże przedsięwzięcie. Na początku miałem kolosalną treść. To był pierwszy film, który myśmy realizowali. W związku z tym dla nas właściwie sprawdzianem tego, jak to wygląda, był dopiero ekran. Myśmy nie mieli jeszcze tej wprawy, żeby oceniać to w czasie realizacji na planie. W związku z tym w momencie kiedy oglądaliśmy to na ekranie, wychodziły tam rozmaite niedoskonałości i błędy. Wtedy powtarzaliśmy to, co trzeba, robiliśmy duble. Przekroczyliśmy limit taśmy. Taśma była wtedy bardzo istotna. Chociaż wtedy jeszcze kręciliśmy na taśmie czarno-białej.

Wyobraża Pan sobie *Celulozę* kolorową?

Dzisiaj jest inaczej. Dzisiaj użycie taśmy czarno-białej musi mieć głębszy sens artystyczny. Nie wyobrażam sobie *Matki Joanny od Aniołów* w kolorach. *Celulozę* mógłbym sobie wyobrazić kolorową. Kolorystycznie, jak myśmy ją widzieli, była bogata w formę. Ale widząc wszystko w kolorze, inaczej by się wszystko komponowało.

Jak Pan ocenia swoją ówczesną świadomość warsztatową? Na ile były to już w pełni świadome wybory artystyczne, na ile intuicja artysty?

To cały czas się miesza, cały czas spleta w pewną całość, w której do głosu dochodzi sprawność warsztatowa, jak i intuicja. Nie wyobrażałem sobie jeszcze – tak jak się to później działo – jak to ma wyglądać. Największą trudność sprawiała mi sprawa formy, znalezienie formy dla tego opowiadania. Wiedziałem, że to musi być realistyczne. Gdzie miałem dojść do kina, żeby to było filmowe, miało cechy kina? Ale w końcu, kiedy zobaczyłem pierwsze materiały, zacząłem się utwierdzać, że to jest dobry kierunek. Choć na dobrą sprawę filmowość pojawiła się dopiero przy *Cieniu*. *Cień* był już jednak kinem. *Celuloza* była w znacznie większym stopniu ilustracyjna. Nie robiłem ilustracji powieści, chociaż ta ilustracja się zjawiała. Nie ilustruję inscenizacji, tylko tworzę przy pomocy kamery taką rzecz, którą można nazwać inscenizacją. Ja jestem kamerą, ja jestem aktorem, ja jestem widzem. Jestem jednocześnie reżyserem. Większość reżyserów przygotowuje inscenizację bez kamery, później dopiero patrzą, jak to można sfilmować. Ja tego nie robię. Zawsze stoję w miejscu, gdzie powinna stać kamera.

Znany jest Pan z tego, że nie przepada za improwizacją na planie.

Improwizacja jest rzeczą dodatkową. Ale ja sporo improwizuję, tylko że mam do tego dość mocną podstawę. Dużo wcześniej planuję. Aktor mi na przykład proponuje rzecz, którą wprawdzie przemyślałem, zanotowałem, ale aktor to rozwiązał w inny sposób. Muszę się dostosować do niego, a to pociąga za sobą inne rozwiązania.

Np. Stanisław Miński zagrał mi dwie role. To był eksperyment niezamierzony. Po prostu pamiętałem Mińskiego z *Gromady* i chciałem, aby zagrał Czerwiaczka. Natomiast w pewnym momencie szukając aktora, który by zagrał tego starego chłopca, ojca Szczęsnego, próbowałem rozmaitych osób. Większość z nich proponowała mi schematyczny obraz, a ja chciałem odejść od schematu tego chłopca z *Rzekucia*, który mnie kapelusz w rękę i mówi „po chłopsku”. Większość aktorów grało to „udawanie

chłopa”, w sensie scenicznym, teatralnym. W filmie, gdzie miało być dużo bliskich planów, to nie miało prawa się udać. Kogo zaangażować? Wiedziałem o tym, że Miłski gra Czerwiaczka. Pewnego dnia siedzę w pokoju. Nagle ktoś puka, ja się wtedy jeszcze nie odwróciłem. Słyszę po prostu głos: „Niech będzie pochwalony”. Odwracam się, a w drzwiach stoi stary chłop, tzn. Miłski ucharakteryzowany na chłopca. Podchodzi do mnie i ja nagle zobaczyłem tego Miłskiego jako Tomasza, ojca Szczęsnego. Mówię: „Panie Stanisławie, co ja teraz zrobię? Widzę pana jako tego Czerwiaczka. A pan mi teraz zaproponował chłopca tak dobrze, że ja sobie w ogóle tego nie wyobrażałem.” A Miłski na to: „Pan wie co, a spróbujmy, żebym ja zagrał i to, i to.” On mnie przekonał, abyśmy zrobili cały szereg prób. Proponował różne rzeczy, np. gest ręką, który potem został w filmie. W końcu mnie przekonał.

A jak Panu się współpracowało z pozostałymi aktorami? Nowakiem, Winnicką, Szmigielówną?

Oni wszyscy byli bardzo zaangażowani, ponieważ była to możliwość zaprezentowania się od strony aktorskiej. Większość z nich była debiutantami, przynajmniej w większych rolach. Ta debiutanckość okazała się bardzo świeża. Nie zdążyli wejść w schematyczne postaci. Oni siebie grali. Przychodziło im to stosunkowo łatwo. Wydawało mi się, że do roli Szczęsnego powinienem szukać kogoś takiego, jak opisał Newerly, „chłopaka z dużym nosem”. Nie pamiętam, kto zasugerował mi Józefa Nowaka. Nowak stał się wówczas bardzo popularnym aktorem, jeszcze przed Cybulskim. Dopiero później pojawił się Cybulski. Nowak był tym bohaterem, który zszedł z ekranu i się znalazł wśród widzów.

W jednym z wywiadów z Lucyną Winnicką przeczytałem, że spierała się z Panem na temat koncepcji roli Madzi. Ona chciała grać „miętko”...

Cały czas się spieraliśmy. Każdy aktor stwarza sobie pewne wyobrażenie o postaci. Oczywiście, w wypadku Winnickiej chodzi o to, że ona chciała być ładną kobietą na ekranie. Ja wołałem, żeby ona była bardziej zwyczajna, troszkę pospolita. Z kolei później ja chciałem, żeby wyglądała bardziej seksownie, bo to było potrzebne ze względu na porównania ze Szmigielówną.

Kto wybrał Seweryna Kruszyńskiego jako operatora?

Miałem do czynienia z różnymi młodymi ludźmi, którzy byli młodzi tak samo jak ja. Byliśmy właściwie wszyscy w jednym wieku. Ponieważ był to wielki debiut, w związku z tym wszyscy starali się w jakiś sposób wnieść coś do tego opowiadania. Stąd np. Kruszyński, który był operatorem *Celulozy*, był najmniej odpowiedni

dla mnie, ponieważ miał naleciałości kina przedwojennego, komercyjnego, w którym pracował. Z tym że miał ułatwione zadanie, ponieważ w *Celulozie* zjawiały się tylko problemy typu technicznego, natomiast realistyczna fotografia nie sprawiała mu żadnych trudności.

W tej chwili już sobie nie przypominam, skąd pojawiło się nazwisko Kruszyńskiego. Zasugerowano mi go jako tego przedwojennego fachowca. Powiedzieli mi: nie bierz nikogo, kto będzie zdobywał doświadczenie na twoim filmie, bierz kogoś, kto jest fachowcem. I stąd zjawił się Kruszyński. Przypuszczam, że bardzo dużą rolę odegrał tu Ludwik Hager, kierownik produkcji, który znał przed wojną Kruszyńskiego.

Słynie Pan ze szczegółowej dokumentacji przy każdym filmie. Jak to wyglądało przy dylogii?

Najpierw bardzo dokładnie zapoznałem się z tą fabryką papieru. Przeszedłem wszystkie etapy produkcyjne. Spotkałem się z ludźmi, którzy tam pracowali, którzy udzielali mi licznych wskazówek. Oni też zorganizowali mi plac budowy – tak on naprawdę wyglądał. Niczego nie wymyślaliśmy. Dla filmu, oczywiście, podsuwano rozmaite pomysły. W związku z tym cała fabryka żyła tym filmem. W pewnym momencie nawet zaczęliśmy przeszkadzać, ponieważ oni uważali za swój obowiązek pracować dla nas tak jak dla fabryki. Ale to było bardzo sympatyczne.

Jak reagowali mieszkańcy Włocławka, którzy pamiętali jeszcze czasy przedwojennej Hameryki?

Tym filmem żył cały Włocławek. Wszyscy się starali brać udział. Nie miałem żadnych trudności w zgromadzeniu statystów czy w zamykaniu ulic. Cały Włocławek brał udział w tym przedsięwzięciu. Dzięki temu byli na pierwszych stronach gazet: taką wielką produkcję realizowano we Włocławku. Również wielkie zakłady celulozy pomagały nam we wszystkim. W jakiś sposób była to wówczas nobilitacja tych ludzi, którzy mogli pracować dla kina. Nie było telewizji, film można było zobaczyć tylko w kinie. I dla wielu ludzi to było silne przeżycie, kiedy mogli się zobaczyć na ekranie.

A zgłaszali jakieś uwagi typu: pamiętam, jak to było, to było inaczej?

Bardzo mi pomagali. Dawni przedwojenni majstrowie byli moimi konsultantami. Podrzucaли rozmaite rozwiązania. W pewnym momencie znaleźliśmy się w sytuacji, w której nie wiadomo dlaczego mieliśmy wszystkie prześwietlone materiały. I co się okazało? Że te okorowane drzewa dawały refleks, że działały jak blendy. Na to nie wpadł na początku nawet Kruszyński.

Czy na posiedzeniu Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy poświęconym *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską* padły jakieś propozycje zmian? Jeśli tak, czy uwzględnił je Pan? Była wówczas niemalże moda na dokrętki, przeróbki, zmiany już ukończonego filmu. Czy to samo spotkało *Celulozę* i *Pod gwiazdą frygijską*?

Jeżeli chodzi o *Celulozę*, to była ona wówczas uważana za film, w których pewnych rzeczy nie akceptowano. Były wtedy pewne schematy, według których realizował filmy cały socjalistyczny obóz. Reżyserzy ani dramaturdzy niczym się nie różnili. W *Celulozie* udało mi się nie podporządkować temu wszystkiemu. Ale przypuszczam, że mi w tym bardzo pomógł Newerly. Jego książka była tak wysoko oceniona, że nie wypadało atakować filmu, który został zrealizowany na podstawie zaakceptowanej powieści. Newerly był wtedy uważany za klasyka. Nie wypadało tego podważać.

Czy zdarzyła się sytuacja, że nie mógł Pan umieścić w *Celulozie* czegoś, co chciał? Czy jest w dylogii coś, co uważa Pan za kompromis, na który trzeba było pójść?

Przypuszczam, że takich rzeczy było dość dużo. Ale już sobie w tej chwili tego nie odtworzę.

A jak wyglądała kolaudacja *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską*?

Dobrze. Ta kolaudacja była bardzo ważna, dlatego że wtedy film miał już ocenę środowiskową. Plotka mówiła, że to jest bardzo dobry film, który się przeciwstawia pewnym tendencjom. Było to też bardzo duże uhonorowanie twórczości Newerlego. Ja byłem tylko tym, który w sposób bardzo skromny to zrealizował.

Zastanawiam się, jak Pana styl pracy mieścił się w ramach socrealistycznego schematu. Z jednej strony większą wagę przywiązywał Pan do scenopisu niż do scenariusza, z drugiej ten obraz był jednak szczegółowo zapisany. Czy scenopis był tylko dla Pana, czy też ktoś chciał nad nim „czuwać”?

Scenopis dla mnie był po prostu po to, aby przedstawić władzy, co to jest za film. Nie było już wtedy mecenasa w tym sensie, jaki to słowo niesie. Myśmy cały czas byli pod uwagę tych urzędników, którzy byli albo gorsi, albo lepsi. Miałem szczęście, że miałem taką sprawdzalną opinię, bo zrobiłem *Gromadę*, która była wprawdzie bardzo ostro krytykowana w sensie politycznym, ze względu na postać sekretarza partii, ale jednak byłem tym, który gwarantował, jak gdyby, słuszność polityczną socjalizmu.

To ciekawe, bo o *Gromadzie* mówiono, że miała takie słabe opinie. Przejrzałem ówczesne czasopisma i okazuje się, że te opinie są bardzo zróżnicowane. *Gromada* miała zarówno bardzo krytyczne recenzje, jak i dobre.

Jest jedna rzecz, o której nigdy się nie pisze. *Gromada* była na festiwalu w Karlovych Varach i dostałem tam dyplom za reżyserię. Uznali to za bardzo dobre. Opinia Rosjan była bardzo pozytywna. Oczywiście, urzędnicy sobie przypisywali zasługi, że mnie zmusili do przerobienia tego partyjnego sekretarza.

O co chodziło?

Rzeczą, która nas załamała, był moment, kiedy przedstawiliśmy film na kolaudacji. Benoit, który grał sekretarza Partii na tej wsi, nie mówił, tylko działał, pociągał za sobą tę gromadę wiejską. Wtedy nam zarzucono, że to niemożliwe od strony politycznej, że sekretarz nic nie mówi. Musieliśmy te sceny kręcić na nowo. Przemówienia i deklaracje były obowiązkowe.

Razem z Kazimierzem Sumerskim dostaliście panowie tę nagrodę za reżyserię?

Tak, razem. Tam po prostu *Gromada* została nagrodzona za reżyserię. Tak to było określone.

Precyzyjna forma dylogii podporządkowana jest głównemu motywowi – przemianie bohatera. Co było wtedy dla Pana ważniejsze: epicka panorama przedwojennej Polski czy „Los człowieka”?

„Los człowieka”, ale na tle. Zawsze najważniejszy jest człowiek. Opowiadanie filmowe jest poprzez niego, dla niego, o nim. Temat jest dla mnie podstawowym nośnikiem formy. Mnie się bardziej podoba *Celuloza* niż druga część. Treść i forma są w niej integralne. Proszę wziąć pod uwagę np. Kozłowo. Forma tego Kozłowa, ludzi, z tą dziewczynką, z tym krawcem żydowskim, to wszystko jest z jednego materiału. W *Pod gwiazdą frygijską* już sama sprawa uczuciowych kontaktów Magdy i Szczęsnego wymagała innej formy, bardziej zbliżonej do melodramatu.

***Pod gwiazdą frygijską* był to film bardzo intymny, jak na owe czasy i jak na dzieło o kształtowaniu się świadomości robotniczej.**

Newerly od początku chciał zrobić dzieło polityczne. Ja założyłem sobie niepolityczność filmu. Od razu powiedziałem sobie, że muszę zrobić sprawy miłości dwojga ludzi, którzy rzeczywiście są – schemat pewien – związani ideologią. Ta idea

dodawala jeszcze czegoś do sprawy uczuciowej. Wątek jest wiarygodny, bo obydwójce zagrali to bardzo przekonująco. Nie czuło się w nich sztuczności politycznego zaangażowania.

Co wówczas znaczyła autentyczność w kinie? Dlaczego *Celuloza* jest o wiele bardziej autentyczna od *Gromady*?

Punkt wyjścia był bardziej przekonujący. Newerly napisał to bardzo od siebie, opisał sytuacje, w których on się kiedyś znajdował. Dla mnie realizm był zawsze kategorią artystyczną, dlatego że realizm jest to zespół rozmaitych rzeczy, sytuacji, otoczenia, które oznaczają prawdę. Realizm jest prawdą.

Kiedy ogląda się *Gromadę*, początek *Celulozy*, kiedy akcja rozgrywa się na wsi, to widać, że jako twórca lepiej czuje Pan miasto, fabrykę. Wydaje mi się, że te części wiejskie są jednak słabsze.

To dlatego, że w mieście wszystko było bardziej dramatyczne. Podczas gdy wieś... Wie pan, trudno dzisiaj mi powiedzieć, dlaczego tak się dzieje, dlaczego tak się to układało. W każdym razie starałem się być jak najbardziej wierny Newerlemu, jeżeli chodzi o sprawy *Celulozy*. *Gromada* była scenariuszem, który został wymyślony przede mną i przez Kazimierza Sumerskiego. Powstał na podstawie wydarzenia, które opisała Wilhelmina Skulska w „Przekroju”.

Sprawa Jana Tłuścika.

Tak. Myśmy to przeczytali i zdaliśmy sobie sprawę, że dadzą nam ten film, jeśli będzie on w sensie politycznym prawdziwy. Wtedy była sprawa kufaków i myśmy coś tam komponowali, aby znaleźć możliwość opowiedzenia o tym, na wsi. Oczywiście werystycznie. To były dodatkowe atuty. To byli prawdziwi ludzie w prawdziwej sytuacji, tzn. niby ta sytuacja była rzeczywiście prawdziwa, tyle że w kilku fragmentach sztuczna.

Jak Pan dzisiaj ocenia takie rozwiązania jak wprowadzenie retrospekcji w *Celulozie* czy zakończenie całości, bardzo mocno zresztą wtedy krytykowane?

To była bardzo trudna sprawa. Retrospekcja służyła przeprowadzeniu pewnych skrótów narracyjnych. Pozwalała powiedzieć, o czym myśli bohater teraz, a jak myślał kiedyś. Retrospekcja była pewnym chwytem dramaturgicznym dla ułatwienia sobie trochę zadania. Inaczej to by trwało jeszcze dłużej. Zawsze miałem pewną

tendencję do subiektywizowania opowiadania. Zawsze wszystko przetrawiałem przez siebie. Ten sposób myślenia powodował, że broniłem się przed retrospekcją. Ona mi się narzucała, stwarzała pewną możliwość. Zresztą zrobiłem to – formalizując bardzo – w *Prawdziwym końcu wielkiej wojny*. Tam retrospekcja jest akcentem, że tak powiem, „zdrowotnym” tego człowieka, który przeżył obóz. Ale to były chwytły po prostu, które się czasem udawały, czasem nie. Na temat zakończenia mieliśmy wiele rozmaitych dyskusji. W końcu doszliśmy do wniosku, że ta Hiszpania daje perspektywę przyszłościową. Że to jest coś przypisane tej postaci.

W *Celulozie* widać wyraźnie autorską rękę Jerzego Kawalerowicza. W *Gromadzie* jeszcze tego nie było. Czym różnił się jako reżyser Jerzy Kawalerowicz w czasie *Gromady* i *Celulozy*?

W *Celulozie* już bardziej przetrawiałem to opowiadanie przez swoje przeżycia, przez swoje wątpliwości. To była próba zaangażowania się ideologicznie. W *Celulozie* to już było wyraźne i bardziej subiektywne, podczas gdy *Gromada* była obiektywnym opowiadaniem o jakimś wydarzeniu. W *Celulozie* ja już byłem w kinie, wśród tych, którzy przeżywali, którzy żyli. Ja byłem Szczęsnym.

Czy Szczęsny jest Panu w dalszym ciągu w jakiś sposób bliski?

W tamtym czasie wydawało mi się, że wyeksploatowałem Szczęsnego tak dalece, że nic więcej nie mógłbym na ten temat powiedzieć. Szczęsny był tym bohaterem, który mi załatwiał wiele problemów, z którymi ja się stykałem, z którymi ja się godziłem lub nie godziłem. Moje wahania, jeżeli chodziło o sprawy socjalizmu jako pewnej wytycznej dla przyszłego życia, były jakąś moją potrzebą. Jako młody człowiek próbowałem się sprawdzić w tym. Szczęsny pozwalał mi w jakimś stopniu autoportretować się.

***Celuloza* powstała już po śmierci Stalina. Czy myśli Pan, że dwa, trzy lata wcześniej, na początku lat 50., byłaby możliwość zrobienia takiej *Celulozy*?**

Mnie się wydaje, że nie. Po prostu, nie można było sobie wyobrazić, żeby *Celuloza* mogła powstać wcześniej. Ona powstała właśnie w tym momencie, kiedy nastąpiła tzw. „odwilż”, a przynajmniej jej początek. Przypuszczam, że wcześniej by nie wyszła też książka. Chociaż Newerly na pewno wtedy pisał.

Książka była opublikowana w 1952.

No tak, w 1952.

Czy po *Celulozie* miał Pan coś w rodzaju *carte blanche*? Dlaczego wybrał Pan akurat *Cień*, który powstał za późno jak na socrealizm i za wcześniej jak na polską szkołę filmową?

Wszyscy myśleli, że będę robił wyłącznie *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską*, wtedy zmieniłem to na *Cień*, który miał być polityczny, a wyszedł mi film sensacyjno-spiegowski, nie w pełni nazwany. Nie mogę w tej chwili powiedzieć, co wtedy przeżywałem. Szukałem tego, co mi odpowiada w sensie emocjonalnym, w co wierzyłem, że potrafię z tego wykreować jakąś rzecz, która nie będzie ani powtórzeniem tego, co zrobiłem, ani nie będzie naśladowaniem kogoś innego. Szukałem dla siebie własnych rozwiązań. Szukałem ciągle takiego filmu, który mi pozwoli stworzyć coś, co będzie można nazwać absolutnie sztuką. To mi się udało dopiero w *Matce Joannie od Aniołów*.

Czym było dla Pana późniejszej twórczości doświadczenie *Celulozy*?

Celuloza była już świadomym dążeniem do tego, żeby to, co ja widzę, miało to samo znaczenie na ekranie. W *Gromadzie* nie miałem jeszcze tego doświadczenia, tzn. nie wiedziałem, jak to zagra w montażu, jak będzie wyglądało na ekranie. Patrząc na *Gromadę*, *Celulozę*, *Pod gwiazdą frygijską* i *Cień* po latach widzę wszystkie wady i zalety. Gdybym kręcił drugi raz, to nakręciłbym to zupełnie inaczej. Już *Matki Joanny od Aniołów* nie nakręciłbym inaczej. Tak samo *Austerii*. Ale to już było dojrzałe. Są pewne rzeczy w *Celulozie*, które dzisiaj wyglądają tak samo jak wtedy. Uważam, że *Celuloza* była bardzo konsekwentnie zrealizowana, jeżeli chodzi i o dramaturgię, i o kompozycję, i grę aktorów. Gdzieś dotknęła prawdy życiowej. I ona dzisiaj jest tak samo interesująca. To był okres bardzo trudnego wyboru, na co się decydować. Wydaje mi się, że *Celuloza* umożliwiła realizowanie trochę innych filmów, nie tylko mnie.

Dziękuję za rozmowę.

■ |

Przygoda na Mariensztacie, czyli socrealizm, „branża” i kultura popularna

1.

Stynna teza, przypisywana Leninowi¹, głosząca, że „ze wszystkich sztuk najważniejszy jest dla nas film”, z całą pewnością nie odnosiła się do artystycznych możliwości tej dziedziny sztuki. Realizm socjalistyczny nigdy nie ukrywał, że na pierwszym miejscu stawiał funkcję propagandowo-indoktrynacyjną. Ogłoszona pod koniec lat 40. ofensywa ideologiczna objęła swym zasięgiem także sztukę (w tym również kino), która miała prezentować podstawowe założenia ideologii socjalistycznej, zachwalać nowy porządek, przekonywać odbiorców do jego wyjątkowych walorów, jak również współuczestniczyć w wielkim zadaniu kształtowania nowej, lepszej rzeczywistości i nowego człowieka. Mówiąc inaczej – od tej pory o jej kształcie decydowały czynniki polityczne, a na pierwszy plan wysunięto ideologiczną poprawność. Włodzimierz Sokorski w 1950 roku pisał:

[...] mówimy zupełnie wyraźnie, że sztuka i kultura demokracji ludowej zdolna jest już dzisiaj pełnić funkcje ideologiczno-wychowawcze, to znaczy, że nauka i sztuka winny się całkowicie włączyć w wielki proces kształtowania nowego człowieka, człowieka epoki socjalizmu².

Stefan Morawski z kolei stwierdzał:

Marksizm [...] zakłada, że dzieło, wychowując politycznie, społecznie i etycznie – wychowuje zarazem w znacznej mierze estetycznie, wychowują bowiem szczególnie te dzieła, które ważną społecznie treść podają w doskonałej formie³.

¹ Aleksander Ledóchowski uważa, że jej faktycznym autorem był Anatolij W. Łunaczarski. Zob. Aleksander Ledóchowski, *Lenina Torf Story*, „Film na Świecie” 1990, nr 374.

² Włodzimierz Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, [w:] tegoż, *Sztuka w walce o socjalizm*, 1950 b.m.w., s. 233.

³ Stefan Morawski, *O wychowawczej funkcji dzieła sztuki*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950 nr 3–4, s. 145.

Słowa Morawskiego wyraźnie wskazują na ambicje sztuki socrealistycznej, zakładającej, wynikający z poprawności ideowej, wysoki poziom artystyczny, a jednocześnie komunikatywnej i trafiającej do szerokiej publiczności. Od czasu Zjazdu w Wiśle (listopad 1949) wszystkie filmy musiały być realizowane zgodnie z pewnymi, nie zawsze precyzyjnymi i wprost wyartykułowanymi zasadami, które zwano realizmem socjalistycznym. Przed twórcami stanął problem przełożenia ideologii na język filmu w sposób atrakcyjny dla przeciętnego widza, przy zachowaniu troski o wartości artystyczne.

W konsekwencji przynosiło to zazwyczaj dzieła niedobre, zrealizowane na bardzo niskim poziomie, niesatysfakcjonujące nikogo, ani decydentów, ani krytyków, ani publiczności. Dała o sobie znać różnica między poetyką sformułowaną a immanentną realizmu socjalistycznego. Niewiele z tych utworów wytrzymało próbę czasu⁴. Czy winę za taki stan rzeczy można zrzucić tylko na nieaktualną już ideologię w połączeniu z natrętną propagandą? Kiedy odrzucimy kwestię ideologicznej akceptacji bądź negacji świata opisywanego i opiewanego przez kino socrealistyczne, okaże się, że najpoważniejszym zarzutem skierowanym przeciwko niemu jest nie tyle jego schematyzm i stereotypowość, jak twierdzono już ówczesnie, ale po prostu nuda i nieudolna realizacja. Bardzo rzadko powstawał film sprawnie i profesjonalnie zrobiony.

Nie oznacza to, że spośród ponad trzydziestu zrealizowanych w latach 1949–1956 filmów żaden nie zasługuje dziś na uwagę. Obowiązująca metoda nie pozostawiała filmowcom zbyt wielkiej swobody twórczej, powstały wówczas jednak i takie filmy, które oferowały coś więcej: zapis emocji nie tylko bohaterów, ale i twórców, pogłębiony psychologicznie wizerunek postaci, przemyślaną wizję świata, jak *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza, *Piątka z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda (być może jeszcze *Młodość Chopina* tego samego reżysera) czy wreszcie *Pokolenie* Andrzeja Wajdy. I jeszcze jedna grupa filmów: utwory rozrywkowe, zrobione na przyzwoitym poziomie, których funkcja ludyczna związana była w mniejszym stopniu z obowiązkowymi ideami, a w większym ze standardami kina gatunków. Chodzi tu przede wszystkim o filmy Leonarda Buczkowskiego i Ludwika Starskiego, czyli *Pierwszy start* (1950), *Przygodę na Mariensztacie* (1953) i *Sprawę pilota Maresza* (1955). Nie można też zapomnieć o dwóch filmach powstałych jeszcze przed Zjazdem w Wiśle: *Zakazanych piosenkach* (1946) oraz *Skarbie* (1948).

Zarówno *Pierwszy start*, jak i *Sprawa...* były udanymi filmami, ale to *Przygoda...* stała się największym osiągnięciem spółki Buczkowski-Starski w kinie socrealistycznym.

⁴ Zresztą nawet wówczas krytyka oceniała je niezbyt wysoko, choć warto pamiętać, że był to również efekt swoistej gry między twórcami, decydentami a krytyką.

Koncentruję się na tym filmie, ponieważ był on nie tylko przez dziesięciolecia jednym z największych sukcesów frekwencyjnych polskiego kina, ale najpełniej pozwala dostrzec związki między socrealizmem a kulturą popularną. Buczkowski i Starski, jeszcze przedwojenni fachowcy, rozumieli pewną niestety ważną rzecz. Socrealizm był przede wszystkim kinem dla mas. Aby dobrze „sprzedać” problemy ideologiczne, należało podać je w formie nie tylko strawnej dla widza, ale i wpisującej się w doskonale znane mu schematy. Wojciech Tomasiak wskazuje na wykorzystanie stereotypu w powieści poszczecińskiej w celu nałożenia nowych treści na ustalone już wyobrażenia społeczne. Realizacja tego zamierzenia dokonuje się za pomocą klisz. W ten sposób, zauważa autor, „użycie konstrukcji kliszowych sugeruje akceptację systemów ocen i wartości wyznawanych przez odbiorcę. Oznacza niekwestionowanie jego stereotypowej wizji świata”⁵. Wpisanie nowych wartości w istniejące już systemy wyobrażeń sprzyja ich akceptacji. Pozwala odbiorcy łatwiej zaakceptować proponowane zmiany. Jednocześnie nawiązuje do jego kompetencji, dzięki czemu to, co nowe, staje się łatwiej przyswajalne. Ideologia została więc wpisana w schematy kultury popularnej⁶. Czynili tak nie tylko Buczkowski i Starski, ale tylko oni, jak również Jan Fethke, czynili to w miarę możliwości z poszanowaniem reguł tejże kultury⁷.

Mimo że w refleksji nad kulturą stalinowską problem kultury popularnej jest już dosyć dobrze rozpoznany⁸, w badaniach nad polskim filmem socrealistycznym wydaje się być ignorowany. Tymczasem zwłaszcza filmy nieudane, np. *Pościg* czy *Kariera*, pokazują rzecz pierwszorzędnej wagi. Otóż do realizacji udanego, chętnie akceptowanego przez widza dzieła odwołującego się np. do kina gatunków, potrzebne są profesjonalne kwalifikacje: umiejętność narracji, konstruowania postaci, budowania napięcia i nastroju, sprawnego posługiwania się filmowymi środkami wyrazu. Kino socrealistyczne, aby zostało choć w minimalnym stopniu zaakceptowane przez publiczność, musiało, wbrew samoopisom, wyjść właśnie od standardów filmu popularnego, by dopiero następnie wpisać w nie doktrynalny przekaz. Dlatego też do dzisiaj swoistą świeżość zachowały np. *Czarczi Żleb* (reż. Aldo Vergano, Tadeusz Kański, 1949) i *Przygoda na Mariensztacie*, w których w doskonale znanych konwencjach

⁵ Wojciech Tomasiak, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988, s. 29, zob. także s. 95–97.

⁶ Rozwijam w niniejszym tekście niektóre tezy prezentowane w pracy: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 41–54.

⁷ Zob. Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, wyd. drugie poprawione, Kraków 2000, s. 106.

⁸ Zob. choćby Richard Stites, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, New York 1992; *Mass Culture in Soviet Russia: Tales, Poems, Songs, Movies, Plays, and Folklore, 1917–1953*, eds. James von Geldern, Richard Stites, Bloomington 1995; Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge 1992.

filmu przygodowego i romansu rozgrywały się – jak na owe czasy dość łagodne – wielkie konflikty współczesności. Widz miał jednak szansę postrzegać na pierwszym planie historie bohaterów ważnych dla niego niekoniecznie ze względu na ich związek z socjalizmem. Z drugiej strony, cały intertekst towarzyszący pojawieniu się filmu na ekranach sugerował widzowi, jak pojedyncze dzieło w kontekście całokształtu kultury winno być interpretowane.

Twórczość Buczkowskiego, zarówno przed-, jak i powojenna, włączając w to socrealizm, opierała się nieustannie na tych samych elementach: solidnym opanowaniu warsztatu, konsekwentnym tworzeniu iluzorycznego świata i nastawieniu na publiczność. Te same cechy można przypisać jego socrealistycznym filmom. Pokazują one zarazem, że wbrew oficjalnej negacji idei profesjonalizmu, działania takie były w tym okresie nie tylko akceptowane, ale – co więcej – dobrze pasowały do sposobu kreowania świata przedstawionego kultury stalinowskiej. Inna rzecz, że starannie kamuflowano źródła i podstawy strategii autorskiej Buczkowskiego, jak również jego stałego współpracownika Ludwika Starskiego, zacierając bądź mistyfikując ich związki z przedwojennym kinem, a zwłaszcza „branżą”.

2.

W pierwszym dziesięcioleciu po wojnie można w zasadzie mówić o trzech grupach twórców: przedwojennych fachowcach z „branży”, ludziach związanych ze START-em, oraz młodych, którzy do zawodu weszli dopiero po wojnie. Kiedy zwrócimy szczególną uwagę na filmy w początkowej fazie socrealizmu, widać wyraźnie, że to bynajmniej nie ci młodzi – Jerzy Kawalerowicz i Andrzej Wajda dopiero w połowie lat 50. – czy „startowcy” – z wyjątkiem Aleksandra Forda⁹ (w przypadku Wandy Jakubowskiej w grę wchodzi jedynie *Ostatni etap* [1947]) – odnoszą największe sukcesy¹⁰. Ale w kinie socrealistycznym specyficznym rodzajem adaptacji było dostosowywanie filmu do tradycji historycznofilmowej lub też jej odrzucanie, w zależności od potrzeb. W przypadku *Celulozy* odwoływano się do lepszych i gorszych wzorów filmu radzieckiego oraz powoływano się na inspiracje neorealistyczne jako pola odniesienia, przywołujące tzw. kino postępowe, cechujące się jednocześnie dużymi wartościami

⁹ Ford, znany już z przedwojennych, wysoko cenionych filmów, z pewnością należał do grona ludzi znających filmowe rzemiosło i potrafiących zrobić z tego użytek. Co prawda z czasem jego styl stawał się coraz bardziej anachroniczny, ale trudno odmówić Fordowi jego wyrazistości, realizacyjnej sprawności i zachowania pewnego poziomu. (TL [Tadeusz Lubelski], *Ford Aleksander*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, przy współpracy Adama Garbicza, Kraków 2003, s. 321). Oglądając *Ulicę Graniczną* (1948), *Młodość Chopina* (1952) oraz *Piątkę z ulicy Barskiej* (1954), osoba będąca wówczas zorientowana w bieżącej produkcji filmowej, a dziś znająca historię polskiego kina, nie powinna mieć problemów z rozpoznaniem, że są to utwory Aleksandra Forda.

¹⁰ Marek Hendrykowski, *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*, „Blok” nr 1, 2002, s. 123 i n.

estetycznymi, dowartościowując dzięki tym zabiegom sam film, ale też cały polski socrealizm filmowy. W czasie realizacji i po pojawieniu się na ekranach *Przygody na Mariensztacie* starano się z kolei zatrzeć wszelkie ślady prowadzące w kierunku przedwojennego kina popularnego, kojarzącego się z niemającą dobrej opinii „branżą”. Zwracano raczej uwagę na „nowy” rodzaj humoru, ewentualnie odnajdywano źródła tej komedii w filmie radzieckim. Pogląd taki znajdował odzwierciedlenie nie tylko w ówczesnym piśmiennictwie, ale przetrwał o wiele dłużej.

Poszukując po II wojnie światowej tradycji kina polskiego, najsilniej podkreślana była rola „postępowych” filmowców i działaczy przedwojennych, czyli Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START (duże znaczenie miał oczywiście fakt, iż pierwsze po 1945 roku przyczynki do historii polskiego filmu pisali właśnie ludzie związani z tą grupą, np. Jerzy Toeplitz). Hasła filmu społecznie użytecznego, o wysokim poziomie artystycznym, głoszone przez grupę ludzi o zdecydowanej lewicowej orientacji, mogły znaleźć urzeczywistnienie po wojnie. Stało się tak jednak głównie w deklaracjach oraz wypowiedziach krytyczno- i teoretycznofilmowych. W praktyce instytucjonalnej i produkcyjnej wyglądało to zupełnie inaczej. Charakterystyczna pod tym względem jest powojenna pozycja działaczy i sympatyków START-u: Jerzego Toeplitza, Wandy Jakubowskiej, Stanisława Wohla, Jerzego Bossaka, Jerzego Zarzyckiego, Eugeniusza Cękałskiego, Aleksandra Forda¹¹. Pełnili ważne funkcje, prowadzili działalność pedagogiczną, ale pełna realizacja ich dawnych postulatów okazała się niemożliwa. Różnie też bywało, jeśli chodzi o indywidualne osiągnięcia związane z realizacją filmów. Oprócz START-owców podkreślano wartość filmów Józefa Lejtesa i Juliusza Gardana, rolę Spółdzielni Autorów Filmowych, awangardy krakowskiej i lwowskiej¹².

Przywołując lata przedwojenne, głównie na zasadzie negacji przeszłości i wzmocnienia wizerunku nowej kinematograficznej rzeczywistości, pisano nawet, że polskie kino nie posiada właściwie żadnych tradycji, gdyż członkowie Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START nie mieli możliwości rozwoju i mogli zrealizować swoje postulaty dopiero po wojnie, a

[p]rzedwojenny przemysł filmowy, zdany na łaskę spekulantów, goniących za łatwym zarobkiem, i właścicieli kin, żerujących na niewybrednych gustach zdeorientowanej publiczności – był po prostu zaprzeczeniem wszystkiego, czego społeczeństwo i naród mogły od filmu żądać¹³.

¹¹ Zob. Piotr Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie...*, s. 51–54.

¹² Jerzy Toeplitz, *Zagadnienia nauki o filmie*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1951 nr 5, s. 301 i n.

¹³ Jan Łęczycza [Zbigniew Pitera], *O nowy realistyczny film polski*, „Film” 1949 nr 10, s. 3.

Przedwojenny przemysł filmowy jednoznacznie kojarzył się z kapitalistami, natomiast oni sami i pozostający na ich usługach twórcy stanowili „branżę”, która w ujęciu powojennych historyków i publicystów miała jak najgorszą opinię. Należy jednak przy tym pamiętać, że nagonka na nią pojawiła się już w latach 30. Była łatwym celem ataku ze wszystkich stron, od lewicy po prawicę. Chodziło zarówno o organizacyjne struktury kinematografii, kwestie obrotu kapitału, jak i niezadowolający poziom filmów, negatywnie wpływający na świadomość i oczekiwania widza, żerujący na najniższych wymaganiach¹⁴. Po wojnie, kiedy przynajmniej do pewnego momentu mogło się wydawać, że dzięki odrzuceniu systemu kapitalistycznego, upaństwowieniu kinematografii i nadaniu filmowi roli wychowawczej istnieją szanse zrealizowania wymarzonej idei tej części przedwojennych działaczy i krytyków, którzy po 1945 roku kształtowali wizerunek przeszłości polskiego kina, złe mówienie o „branży” tym bardziej nie może dziwić.

Podsumowując zaraz po Zjeździe w Wiśle pierwsze powojenne lata kinematografii, oskarżano ją o uleganie wpływom przedwojennych filmów. Charakterystyczna będzie tu opinia Jerzego Toeplitza dotycząca *Skarbu*, w którym

ubrano mieszczańskiego bohatera w proletariacki mundur, a mieszczańskie środowisko przypominające żywo przedwojenne komedie pomyłek i przeniesiono żywcem do naszych czasów i do odbudowującej się Warszawy¹⁵.

Pomijając kwiecistość nowomowy, wyraźny wpływ poszukiwania śladów odchylenia nacjonalistyczno-prawicowego oraz kosmopolityzmu i formalizmu w kinie, najbardziej znaczące wydaje się zdanie dotyczące relacji filmu Buczkowskiego z formułami kina przedwojennego. Oczywiście, Toeplitz nie myli się i – dostrzegając to wyraźne nawiązanie – charakteryzuje *Skarb* dosyć precyzyjnie. Rzecz jednak polega na wyraźnie zarysowanym spojrzeniu na kino dwudziestolecia międzywojennego. Zdecydowanie negatywny stosunek do tej tradycji musiał zaważyć na niskiej w tym momencie ocenie *Skarbu*. Toeplitz wystawił bowiem notę nie samemu filmowi, ale określone fragmentowi historii polskiego kina, przy okazji zaś dokonał rozliczenia z filmem przedwojennym.

Leonard Buczkowski był jednym z tych twórców, którzy działali w filmie przed wojną, przeszli przez socrealizm i kontynuowali pracę po roku 1956. Piszący na przełomie lat 40. i 50. o przeszłości reżysera starali się ignorować i przemilczać jego

¹⁴ Alina Madej, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 14 i n.

¹⁵ Jerzy Toeplitz, *Walka o realizm w sztuce filmowej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950 nr 2, s. 74.

przedwojenny dorobek oraz związki z „branżą”. Można było także przedstawić je w odpowiedni sposób. Jeżeli krytycy o nim wspominali, poddawali w wątpliwość jakość tych osiągnięć. Przyjmowali też inne rozwiązanie: podkreślali wartość filmów Buczkowskiego, przeciwstawiając je ogólnemu poziomowi kina przed rokiem 1939 (lub też raczej – 1945) i stawiali niejako reżysera ponad nim, wskazywali, że zdecydowanie się na tle całego dwudziestolecia międzywojennego wyróżniał. Podkreślali zarazem, że dopiero jego powojenne dzieła pozwoliły mu się w pełni zrealizować, dzięki odmiennym warunkom pracy i atmosferze sprzyjającej rozwojowi talentu i umiejętności. To przekonanie, a właściwie slogan, przetrwało długo po śmierci reżysera. Jerzy Peltz pisał w połowie lat 80.:

Nazwisko Leonarda Buczkowskiego jest nierozzerwalnie związane z odrodzoną po wojnie kinematografią polską, bowiem dopiero Polska Ludowa zapewniła mu możliwość pełnego nieskrępowanego rozwoju talentu twórczego¹⁶.

W nowej Polsce potrzebny był nowy rodzaj śmiechu. Zgodnie z tym postulatem uznano, że Buczkowski, mimo wszelkich zastrzeżeń dotyczących *Skarbu*, stworzył nowy typ komedii. W czasie realizacji *Przygody na Mariensztacie* w „Filmie” pisano:

Kiedy przymkniemy oczy i przypomnimy sobie niestawną przeszłość przedwojennej komedii polskiej, jej płaski humorek i gierki pod publiczność, różne smaczki i sytuacyjki wypróbowane przez „branżę”, mamy jedno życzenie – aby nowa komedia w niczym nie przypominała starych wzorów. To jest nasz postulat minimum¹⁷.

Po premierze wydawało się, że te oczekiwania udało się spełnić. Komediowość filmu Buczkowskiego nie miała, według recenzentów, wiele wspólnego z dawnymi filmami: „Nie zawsze jest ona uzyskana najświeższym dowcipem, ale przecież – z ominięciem oklepanych do znudzenia chwytów filmowych”¹⁸. Z dzisiejszej perspektywy na pierwszy rzut oka widać, że powyższe sformułowanie jest dalekie od prawdy. Wynika bardziej z chęci odciążenia się od przeszłości niż wnikliwego odczytania filmu.

Umiejętność budzenia emocji widzów, w tym śmiechu, była dla Buczkowskiego ważniejsza niż potencjalne kwalifikowanie jego filmów jako satyry społecznej lub też komedii postępowej. Nie zajmował się kwestiami ideologicznymi, choć musiały one,

¹⁶ Jerzy Peltz, *Zaczął się w cukierni ojca...*, „Kino” 1984 nr 7, s. 14. Tekst ten jest nieco zmienioną wersją artykułu: *Filmy Leonarda Buczkowskiego*, „Kino” 1971 nr 4. Zob. też Sylwia Kunówna, *Leonard Buczkowski – popularność bez recepty*, „Kino” 1978 nr 11.

¹⁷ *Na planie filmu Przygoda na Mariensztacie*, „Film” 1952 nr 44, s. 8.

¹⁸ Tadeusz Kołaczkowski, *Przygoda na Mariensztacie*, „Film” 1954 nr 6, s. 8.

rzecz jasna, zaistnieć w jego filmach. Oswajał je i wpisywał w przekaz, tylko pozornie stawiając na pierwszym miejscu. Był zawodowcem, który potrafił robić filmy¹⁹. Nie robił z tego faktu problemu światopoglądowego, jego celem było dotarcie do publiczności. Czy dla takich ludzi było miejsce w socrealistycznej kulturze? Inaczej na to pytanie odpowiadają samoopisy, inaczej praktyka twórcza, po raz kolejny potwierdzając rozdźwięk między oficjalnym a rzeczywistym wizerunkiem polskiego kina socrealistycznego.

Po latach działalność Buczkowskiego bywała niekiedy oceniana nader krytycznie. Marek Halberda, odnosząc się do tekstu Jerzego Peltza o Buczkowskim²⁰, zarzucał reżyserowi koniunkturalizm i dostosowywanie się do wymagań propagandowych zarówno przed wojną, jak i w kinematografii powojennej. Halberda wątpi ponadto w umiejętności Buczkowskiego²¹, podkreślając, że różnorodność jego filmów nie wynikała z twórczych poszukiwań, ale właśnie z koniunkturalizmu. Halberda całkowicie niesprawiedliwie i jakby nie rozumiejąc sensów socrealistycznej wypowiedzi zarzuca reżyserowi tworzenie „[...] ponurych landschaftów w rodzaju *Pierwszego startu* czy *Przygody na Mariensztacie*”²². Oczywiście, Buczkowski przed wojną nakręcił *Szaleńców* na zamówienie piśsudczyków, po wojnie realizował zamówienia państwowego mecenasa. Nie widział jednak w tym nic dziwnego, gdyż takie postępowanie wynikało z przyjętej przez niego postawy zawodowca realizującego zamówienie. Trzeba przy tym przyznać, że w jego socrealistycznych filmach nie ma niczego, czego mógłby się wstydzić. Ponadto jego prawdziwym „zamawiającym” była publiczność. Na zarzuty Halberdy można najlepiej odpowiedzieć, sięgając do poświęconego twórcy *Orła* tekstu Tadeusza Sobolewskiego:

Buczkowski wiedział, jaka tonacja i jaki temat jest na czasie. Nie ma w tym stwierdzeniu nic obraźliwego dla pamięci reżysera, który się szczyił tym, że „służy publiczności”. Służył jej zawsze. W pewnym sensie szedł za modą, ale istota jego komedii i melodramatów była s t a r a, wywodząca się z jakichś obiegowych polskich wątków i schematów.²³

Kino nie może składać się tylko z artystycznie wysmakowanych dzieł. Aleksander Jackiewicz pisząc, że jako krytyk oczekuje przede wszystkim filmów głębokich, wieloznacznych, naznaczonych indywidualnością twórczą i geniuszem, oddawał

¹⁹ Por. ciekawe spostrzeżenia Tadeusza Konwickiego, *Pamiętam, że było gorąco*, rozmowy przeprowadzili Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba, Kraków 2001, s. 44, 83–84.

²⁰ Jerzy Peltz, *Zaczął się w cukierni ojca...*

²¹ Marek Halberda, *O pewnej metodzie*, „Kino” 1985 nr 2, s. 25.

²² Tamże, s. 27.

²³ Tadeusz Sobolewski, *Buczkowski*, „Film” 1977 nr 8, s. 11.

jednocześnie honory Buczkowskiemu jako świadomemu swojego miejsca realizatorowi-profesjonaliście:

[...] Buczkowski od lat, niby dawny artysta-rzemieślnik, pochylony nad robotą, która nie może się nie udać, bo Buczkowski zna swój fach, swoje możliwości i możliwości swego materiału – spokojny i skupiony robi tylu ludziom, milionom ludzi potrzebne filmy²⁴.

Ta opinia, napisana w roku 1963, w całości pasuje do socrealistycznego okresu twórczości Buczkowskiego. Kiedy koncentrował się na tym, co znał i robił najlepiej, wychodziło mu dobre kino popularne, nigdy nieschodzące poniżej pewnego poziomu. Nie umiałby nakręcić filmu typowo agitacyjnego, czego dowodem jest zrealizowany w 1946 roku średniometrażowy film *W chłopskie ręce*. Tę charakterystyczną dla socrealizmu, choć nakręconą niedługo po wojnie, agitkę poświęconą wsi, spekulantom i spółdzielczości ogląda się bardzo źle, wygląda jakby wyszła spod ręki nie tylko debiutanta, ale człowieka niemającego pojęcia o fundamentalnych zasadach sztuki robienia filmów.

W rzeczywistości bowiem Buczkowski zawdzięczał sukces swoich socrealistycznych filmów doświadczeniom zdobytym przy realizacji *Szaleńców* (1928), *Gwiazdziej eskadry* (1930), *Szybu L-23* (1932), *Rapsodii Bałtyku* (1935), *Straszego dworu*, *Wiernej rzeki* (oba 1936), *Floriana* (1938), *Białego murzyna czy Testamentu profesora Wilczura* (oba 1939). Z powyższego zestawienia wynika jednoznacznie, że dorobek Buczkowskiego był całkiem pokaźny. Jego filmy cieszyły się sporym powodzeniem. Nie pretendowały do miana sztuki filmowej, wyróżniały się jednak starannością realizacji. Z kolei Ludwik Starski był autorem bądź współautorem scenariuszy m.in. do tak popularnych filmów, jak: *Pieśniarz Warszawy* (1934), *Będzie lepiej* (oba w reż. Michała Waszyńskiego, 1936), *Piętro wyżej* (reż. Leon Trystan, 1937), *Paweł i Gawęł* (reż. Mieczysław Krawicz) czy *Zapomniana melodia* (reż. Konrad Tom, Jan Fethke, oba 1938).

Według Tadeusza Sobolewskiego

[...] Buczkowski nie był inny przed wojną i po wojnie. Oczywiście zmienił się system produkcji, zamówień. Buczkowski doskonalił technikę opowiadania, przejmował rozmaite nowinki i chwytły, ale to co w jego filmach było atrakcyjne, pozostało chyba nie zmienione²⁵.

Podejmował te same motywy (jak dowcipnie zauważył Sobolewski, np. motyw domu, który straszy: *Straszny dwór*, *Skarb*, *Przygoda na Mariensztacie*²⁶) i te same

²⁴ Aleksander Jackiewicz, *Laurka dla Buczkowskiego*, „Film” 1963 nr 26, s. 14.

²⁵ Tadeusz Sobolewski, *Buczkowski...*, s. 10.

²⁶ Tamże.

gatunki: *Pierwszy start* był wszakże kolejną, po *Gwiaździstej eskadrze*, przygodą reżysera z filmem lotniczym, a oglądając *Orła* (1958) nie sposób nie pomyśleć o *Rapsodii Bałtyku*.

3.

Tadeusz Lubelski uważa, że społeczeństwo polskie pierwszych lat po wojnie szukało w kulturze przede wszystkim zabawy i ucieczki od rzeczywistości. Oczekiwało zatem od twórcy przyjęcia strategii profesjonalisty, wyczuwającego i w najlepszy możliwy sposób zaspokajającego potrzeby odbiorcy, również te ukryte, „związane z rekompensatą nie spełnionych tęsknot i marzeń emocjonalnych”²⁷. Strategia ta wprost nawiązywała do wzorów kina przedwojennego, choć oczywiście głośno o tym nie mówiono. Jako przykłady jej realizacji Lubelski podaje *Skarb* Leonarda Buczkowskiego (wariant komediowy) i *Dwie godziny* (1946) Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego (wariant melodramatyczny). Drugi z tych filmów został przez władze odrzucony, dopuszczono go na ekrany dopiero w roku 1957. Delikatna perswazja, zawarta w *Skarbie*, już wkrótce miała okazać się niewystarczająca. A jak to faktycznie wyglądało w *Pierwszym starcie i Przygodzie...* (bo *Sprawa pilota Maresza* to już nieco inna sytuacja)? Przekaz ideologicznych treści jest w tych filmach niewątpliwie bardziej widoczny, ale przecież w dalszym ciągu nie przestania stawianych w gruncie rzeczy cały czas na pierwszym miejscu kultury wypowiedzi i przedstawienia nieistniejącego, lecz możliwego do zaakceptowania przez widza świata. W pewnym sensie socrealizm nawet bardziej pasował do swoistej iluzoryczności kultury popularnej.

Czy możliwość realizacji strategii profesjonalisty znika wraz z następującą dogmatyzacją kultury? Film był wymarzoną sztuką dla socrealizmu. Wiązało się to z kilkoma sprawami. Po pierwsze, był sztuką w miarę nową, pasował więc do systemu, który starał się zbudować na nowo cały świat. Po drugie – najlepiej spełniał wymóg komunikatywności. Film ponadto jest dziełem zbiorowym, powinien zatem być idealną wykładnią socrealistycznego stosunku do autorstwa²⁸. W kolektywności zacierało się autorstwo jednostki. Autorem dzieła był zespół. Indywidualne osiągnięcia traciły na znaczeniu (pamiętajmy, że rola kolektywności właściwa jest nie tylko dla twórczości komunistycznej, jak również nie tylko dla sztuki; wystarczy przyjrzeć się III Rzeszy). W niektórych gatunkach problem autorstwa, a właściwie niemożności jego stwierdzenia, jest szczególnie widoczny, np. w pieśni masowej. Autor słów często pozostawał nieznany, prędzej podawane było nazwisko kompozytora. Zdarzało się

²⁷ Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 55.

²⁸ Por. Eugeniusz Cękański, *Warsztat realizatora filmowego*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1951 nr 5, s. 335–336.

i tak, że przy różnych okazjach i wykonaniach te słowa były zmieniane. Tu pojawia się druga sprawa. W pieśni masowej współautorem jest także wykonawca. To z kolei ponownie zbliża nas do kultury ludowej.

Nikt nie wątpił, że filmowiec powinien być przede wszystkim artystą. Cóż się jednak kryło pod tym stwierdzeniem? Wojciech Tomasik zwraca uwagę, że

[ż]ądanie zmiany pozycji artysty było istotną częścią programu „nowej (= proletariackiej) kultury”, gdzie zdobywało dodatkową jeszcze motywację w orientacji antyinteligencckiej i hasle ludowości, oznaczającym m.in. promocję sztuki amatorskiej, uprawianej na boku „normalnej” aktywności zawodowej²⁹.

Literatura socrealistyczna tworzona była przez pisarzy profesjonalistów, ale też ludzi „p i s z ą c y c h teksty literackie, ale bynajmniej nie p i s a r z y”³⁰. W przypadku filmu rzecz wyglądała nieco inaczej. Realizacja związana jest ze zbiorowym wysiłkiem, w którym przynajmniej część ekipy powinna mieć pojęcie o profesjonalnej działalności filmowej, choć i z tym bywało różnie.

Zarówno w pierwszej połowie lat 50., jak i później, już w innych realiach politycznych i kulturowych, zarzucano ówczesnym twórcom m.in. nieudolność realizacji. Trudno nie zgodzić się z taką oceną, ponieważ rzeczywiście większość powstałych wówczas filmów jest po prostu źle zrobiona, nudna, nie spełnia elementarnych wymogów sztuki filmowej. Brak umiejętności wykorzystania filmowych środków wyrazu, nieciekawa inscenizacja, banalne rozwiązania fabularne, to zaledwie kilka z długiej listy zastrzeżeń. To efekt m.in. odrzucenia idei profesjonalizacji³¹. Niezależnie jednak od oficjalnej wstrzemięźliwości, w praktyce profesjonalizm zyskiwał inny wymiar i był dobrze widziany. Fachowcy byli kinematografii potrzebni, stąd też trudna do przecenienia obecność w niej przedwojennych „branżystów”, od Leonarda Buczkowskiego, Ludwika Starskiego i Jana Fethkego poczynając.

Kiedy w 1954 roku w kinematografii zaczyna pojawiać się coś nowego, nie zmienia się mimo wszystko widzenie artysty. Zbigniew Gawrak w opublikowanym w pierwszym numerze „Kwartalnika Filmowego” z 1955 roku tekście *Wychowanie a wulgarny dydaktyzm w filmie* ustosunkowuje się do toczącej się od pewnego czasu, zwłaszcza od wrześniowej Narady SPATiF-u, dyskusji (sam autor przesuwa nawet jej rozpoczęcie na rok 1952). Według niego wykazała ona liczne niedociągnięcia naszej kinematografii związane ze „słabością bazy, inspiracji, doświadczeń, ze słabą

²⁹ Wojciech Tomasik, *Literatura bez literackości. O literaturze realizmu socjalistycznego i o jej badaniu*, [w:] tegoż, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 29.

³⁰ Tamże.

³¹ Zob. Władimir Papiernyj, *Kultura „dwa”*, Ann Arbor 1985, s. 200 i n.

znajomością dramaturgii filmowej i warsztatu filmowego”³². Tymczasem – pisze dalej Gawrak – ciągle za mało mówi się o problemach wynikających z postawy twórczej artysty. Chodzi tu przede wszystkim o słabości mające źródło w dążności „do profesjonalizacji sztuki, do traktowania jej głównie jako rzemiosła”³³.

Profesjonalizacja była zatem cały czas źle widziana, zwłaszcza jeśli stawiano ją przed zadaniami ideowymi. Postawa ta była, przynajmniej oficjalnie, charakterystyczna zarówno dla wczesnego, jak i późnego socrealizmu. Zaprzeczenie idei profesjonalizmu to rezygnacja z prymatu zawodowych umiejętności, związanych bezpośrednio z realizacją filmu, i postawienie na pierwszym planie ideologicznej wiary w nową rzeczywistość³⁴. Przekonanie o przewadze ideowości nad kompetencją i obniżenie rangi umiejętności zawodowych stało się jedną z charakterystycznych cech rewolucji stalinowskiej lat 30. Nastąpiła wówczas „nacionalizacja pracy ludzkiej: pracę przestano oceniać wedle jej wyników, kryterium oceny stał się stosunek władzy do pracownika”³⁵. Michaił Heller zwraca uwagę na fakt, że kiedy w pierwszym okresie władza radziecka nie wykształciła jeszcze własnej kadry, nad starymi fachowcami czuwali członkowie partii, niemający co prawda odpowiedniej wiedzy i wykształcenia, ale za to cieszący się zaufaniem przełożonych i bez zastrzeżeń wierzący w słuszność dokonujących się przemian. Później, kiedy pojawili się „partyjni fachowcy”, nadzór przeszedł w ręce sekretarzy partyjnych, którzy jako jedyni – i dlatego byli tak ważni – dbali o wykonanie planu.

W sprawach filmu nadzór sprawowali urzędnicy kinematografii, partyjni decydenci, członkowie choćby Komisji Ocen Scenariuszy, krytycy filmowi oceniający gotowe filmy, w jakimś sensie stając się współautorami filmu. Niekiedy można było odnieść wrażenie, że najmniej do powiedzenia mieli filmowcy i... publiczność, mimo że o jej oczekiwaniach stale pisano, podobnie jak o wolności twórczej, jaką wreszcie zyskają twórcy dzięki opiece państwa i partii. Rzecz bowiem w tym, że w warunkach gospodarki rynkowej to publiczność ostatecznie decyduje o powodzeniu filmu, potwierdzając tym samym profesjonalizm twórców. Kiedy publiczność nie ma wiele do powiedzenia, cenione przez nią wartości schodzą na dalszy plan. Liczy się to, co podlega ocenie specjalistów od ideologicznej poprawności, czyli treść i wartości. W tej sytuacji sam fakt poprawnej filmowej roboty posiada jedynie drugorzędne znaczenie.

Co by nie powiedzieć o artystycznym poziomie filmów ludzi z „branży”, potrafili oni zyskać akceptację widowni. Była to cecha bardzo potrzebna nowej władzy,

³² Zbigniew Gawrak, *Wychowanie a wulgarny dydaktyzm w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 1, s. 18.

³³ Tamże.

³⁴ Por. wypowiedź Tadeusza Konwickiego w czasie Narady Filmowej SPATiF-u. *Narada Filmowa SPATiF-u (dokumentacja obrad)*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 3–4, s. 42–43.

³⁵ Michaił [Michaił] Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Paryż 1988, s. 124.

niemogącej jednak oficjalnie przyznać, że czerpie wzory z kinematografii, którą pogardza i od której całkowicie się odcina. Wzorów tych nie można było wszakże lekceważyć. Wiedzano o tym także w Związku Radzieckim. Choć oficjalnie kinematografia amerykańska, szczególnie Hollywood, była na cenzurowanym, to przecież kino radzieckie nie wahało się korzystać z jej doświadczeń, również pod względem organizacyjnym³⁶. Tadeusz Lubelski pisał o *Skarbie*:

Jak działa się to wówczas na całym świecie, zapewniwszy sobie środki finansowe, pomysłodawca [Buczowski] zorganizował dla realizacji swojego projektu doświadczoną ekipę, tak iż w istocie pierwotny projekt stracił znamiona indywidualnego, osobistego wytworu. Można powiedzieć, że spośród wszystkich filmów zrobionych po wojnie w Polsce, *Skarb* miał najwięcej cech komunikacyjnych, typowych dla klasycznego kina hollywoodzkiego: bezosobowy produkt, wytworzony przez ekipę fachowców, utożsamianych z pewnym stylem (przedwojenna branża) i podejmujących decyzje ze względu na przewidywane potrzeby publiczności. I publiczność to doceniła³⁷.

Doceniła także kolejne filmy Buczowskiego, przede wszystkim *Przygodę na Mariensztacie*, ponieważ mimo wszystko aż tak daleko od strategii profesjonalisty nie odszedł. Rzecz jasna, nie mógł już realizować jej w takim stopniu jak w *Skarbie*. W tym czasie obowiązywała wszak preferowana przez władze strategia agitatora.

4.

Socrealiści, wykorzystując w praktyce twórczej wzory kina popularnego, niechętnie o tym wspominali. Kino, podniesione do rangi „najważniejszej ze sztuk”, a zarazem najbardziej masowej, traktowało tę „masowość” według własnych kryteriów: masy należało oświecać, a nie sprawiać im przyjemność. Co prawda, jeszcze na początku 1950 roku Jerzy Płażewski pisał o *Czarcim Żlebie*, iż

jest dowodem, że uprzedzenia do filmu sensacyjnego, jako gatunku, są niestuszne, jeżeli nie dodaje się równocześnie, o jaką sensacyjność chodzi. Okazuje się, że w filmie takim można zmieścić wiele treści ideowych i wychowawczych³⁸.

³⁶ Por. Richard Taylor, *Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s*, [w:] *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, eds. Richard Taylor, Ian Christie, London–New York 1994, s. 213 i n.

³⁷ Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 60. Buczowski chętnie współpracował z tym samym zespołem, który się sprawdził i któremu mógł zaufać. Oprócz Ludwika Starskiego byli i inni stali współpracownicy: autorem zdjęć najczęściej był Seweryn Kruszyński, muzykę pisał Jerzy Harald, scenografię przygotowywali Anatol Radziłowicz lub Roman Mann. Nazwiska te pojawiają się w kolejnych filmach, również zrealizowanych po *Sprawie pilota Maresza*, np. w *Deszczowym lipcu* czy *Orle*.

³⁸ Jerzy Płażewski, *Czarcie Żleb. Solidna robota, choć nie od razu pozytywnego bohatera zbudowano*, „Film” 1950 nr 1, s. 7.

Widać tu zresztą ślad recepcji filmów Giuseppe De Santisa (np. *Tragiczny pościg* [*Caccia tragica*, 1947] i *Gorzki ryż* [*Riso amaro*, 1949]), który łączył – jak wówczas uważano – wielkie walory ideowe z umiejętnością opowiadania w kategoriach kina sensacyjnego, a nie bez znaczenia były także elementy erotyki (pamiętna zmysłowa rola Silwany Mangano w *Gorzkim ryżu*). Sensacyjny wątek fabularny miał służyć uatrakcyjnieniu treści ideologicznej, aczkolwiek niektórzy jednak zarzucali włoskiemu reżyserowi, iż sensacyjność źle służy politycznemu zaangażowaniu filmu. Połączenie „niskich pobudek i emocji” filmu popularnego z wielkimi zadaniami sztuki socjalistycznej wydawało się co najmniej niestosowne. Kino dla mas nie mogło wszakże ignorować rzeczywistych potrzeb widzów, niezależnie, czy było to artykułowane głośno, czy nie. Problem polegał na tym, że tylko nieliczni potrafili to robić w sposób satysfakcjonujący z obydwóch punktów widzenia.

Warto zwrócić uwagę na przypisywanie odpowiedniej roli masowej widowni. Istniały gremia, które lepiej niż ona wiedziały, czego potrzebuje. Publiczność miała w sumie niewiele do powiedzenia, chociaż chętnie się na nią powoływano, mówiąc o oczekiwaniach widzów bądź o ich braku satysfakcji. Widz musiał posiadać określoną świadomość, która by mu umożliwiła prawidłowy odbiór filmu. W innym przypadku mówiło się o widzu o nastawieniu mieszczańskim i filmach zaspokajających jego potrzeby. Kojarzyło się to z twórczością – i widownią – przedwojenną³⁹. Publiczność stanowiła masę, którą należy wychować, nieustannie nad nią pracować, kształtując w odpowiedni sposób jej gusta. Fakt, że widzowie wolą oglądać filmy, które postępową krytyka uznawała za słabe, uznawany był za porażkę tej ostatniej⁴⁰.

Tymczasem głód filmu popularnego był tak wielki, że widzowie akceptowali nawet nieudane, czy wręcz nieudolne produkcje, jeżeli tylko dawały namiastkę kinowej rozrywki. Spośród filmów socrealistycznych nie trudno wymienić te, które wprost odwoływały się do formuł gatunkowych: *Przygoda na Mariensztacie*, *Sprawa do załatwienia*, *Irena do domu!* do komedii, *Czarci Żleb* (jeden z najbardziej udanych), *Pościg*, *Uczta Baltazara*, *Kariera* do kina sensacyjnego, czy też *Pierwszy start* i *Załoga* do filmów dla młodzieży. Choć krytyka oceniała *Pościg* bardzo źle, film ten cieszył się powodzeniem wśród publiczności (podobnie jak mająca równie słabe recenzje *Trudna mifość*)⁴¹. W czasie I Ogólnopolskiej Narady Krytyki Filmowej, która odbyła się w marcu 1955 roku, Zbigniew Pitera w czasie dyskusji mówił:

³⁹ Jerzy Toeplitz, *Walka o realizm...*, s. 73.

⁴⁰ Por. *Pierwsza Ogólnopolska Narada Krytyki Filmowej (dokumentacja)*, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 2–3, s. 100. Warto tu jednak zwrócić uwagę, że podobne nastawienie krytyki to nic innego jak nawiązanie do przedwojennych postulatów publicystów. Zob. Alina Madej, *Kino. Władza. Publiczność...*, s. 16–17.

⁴¹ Zob. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Kilka uwag luźnych*, „Nowa Kultura” 1954 nr 51–52, s. 10.

Jak wytłumaczyć dysproporcję, jaka powstała między głosami krytyki i widza, jeżeli zważymy, że zwłaszcza *Pościg* ma jednak jakieś powodzenie, a *Celuloza* idzie bardzo słabo? Po prostu nasza krytyka, z niewielkimi wyjątkami, przeoczyła pewne elementarne błędy tego filmu, błędy rzemiosła i dramaturgii, jego nadmierną ilustracyjność w stosunku do powieści. Klimat był tu włoski, rezultat niestety nie⁴².

Tok wyводу Pitery sugeruje, że problem leży po stronie *Celulozy*, w nieudany sposób nawiązującej do neorealizmu. Nietrudno zauważyć, że to całkowite nieporozumienie. Wytłumaczenie głosów widzów nie jest zbyt trudne. Nie chodzi przecież o film Kawalerowicza i jego – rzeczywiste bądź nie – uchybienia, ani też o błędy krytyków. Na wypowiedź Pitery można spojrzeć od innej strony. *Celuloza* nie była filmem dla masowej widowni, wbrew temu, co oficjalnie pisano. Co prawda, oferowała więcej niż inne filmy socrealistyczne, ale także więcej żądała od widza. Odbiorca chętnie akceptował świat nieskomplikowany – gdzie ideowy wymiar dobra i zła schodzi na dalszy plan wobec prostego etycznego podziału postaci i ich czynów – oferowany mu przez np. sensacyjny *Pościg*, mający w dużej mierze – dla niewymagającego widza – walory rozrywkowe. Film Urbanowicza był dziełem znacznie gorszym, ale za to prostszym i łatwiejszym w odbiorze, właśnie przez odwołania do schematów kina sensacyjnego.

Krzysztof Teodor Toeplitz podkreślając w 1955 roku nie tyle słabości, co wręcz niebyt polskiego filmu sensacyjnego, pisał o konieczności zmiany myślenia o tym gatunku. Nie można bowiem ograniczać się do specyficznie pojmowanej „sensacyjności rzeczywistości”, rozumiejąc przez to gwałtowne wydarzenia związane z przemianami polityczno-społecznymi. Toeplitz kpił:

Mówiąc o filmie sensacyjnym przeważnie rozumie się u nas w ten sposób: „Rzeczywistość nasza obfituje w ostre, napięte sytuacje. Rzeczywistość nasza jest dynamiczna i dramatyczna w swoich konfliktach. Film sensacyjny bazuje na takich właśnie konfliktach. Róbmy więc filmy sensacyjne”⁴³.

Toeplitz domagał się przestrzegania doskonale od dawna znanych reguł rządzących gatunkiem, dotyczących zatem konstrukcji filmu.

Wielce znaczący pod tym względem był opublikowany w roku 1957 artykuł Jerzego Toeplitza, zawierający ocenę *Sprawy pilota Maresza*. Nie tyle chodziło o ocenę samego filmu, skądinąd całkiem trafną, ale o zwrócenie uwagi – przyznanie tym samym racji pewnym realizacyjnym wyborom – na atrakcyjność filmu, będącą konsekwencją

⁴² *Pierwsza Ogólnopolska Narada...*, s. 106.

⁴³ Krzysztof Teodor Toeplitz, *W kręgu filmu sensacyjnego*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 36, s. 5.

umiejętności opowiadania, zainteresowania widza nie problemem, ale przeżyciami bohatera, nie jakimiś historycznymi prawami rozwoju, przyznającymi *a priori* rację protagoniście, ale jego indywidualnymi decyzjami. Toeplitz uważał, że jedną z przyczyn powodzenia *Sprawy pilota Maresza*, obok udanych kreacji aktorskich z Wieńczysławem Glińskim na czele, była

nienaganna narracja. W *Sprawie pilota Maresza* nie ma chropowatości, zahaczeń, postojów i przestojów. Widz nie łamie sobie zanadto głowy – kto, co i dlaczego, ale nie ma również czasu na nudzenie się. Akcja płynie w z góry ustalonym rytmie. Ludzie występujący w akcji – są potrzebni, zaangażowani w rozgrywece. Nie ma sztuki dla sztuki, to znaczy epizodów wprowadzonych gwoli popisów plastycznych czy montażowych, a nie związanych z fabułą. *Sprawa pilota Maresza* to film dobrze zrobiony. Film o dobrym warsztacie – o wytrzymałym tempie narracji, składny i czysty w robocie, a w konsekwencji – przemawiający do publiczności, bo zrozumiały i czytelny⁴⁴.

Film o dobrym warsztacie... Jeszcze do niedawna to określenie miałoby co najmniej dwuznaczną wymowę. Skoncentrowanie się przez twórców na technicznej stronie realizacji mogłoby oznaczać, że spychają na drugi plan kwestie fundamentalne i grozić oskarżeniem o formalizm.

Nie chodziło już w tym momencie o przestrzeganie zasady: założenia są dobre, ale realizacje nieudolne. Wcześniej recenzenci wielokrotnie powracali do popularnego motywu usterek i niedoróbek warsztatowych, sugerując, że gdyby wyeliminować tego typu słabości polskiego kina, wreszcie można by robić znakomite, prawie tak jak w Związku Radzieckim, filmy. Zaczęto nagle dostrzegać, że problem tkwi w czymś zupełnie innym. W tym samym numerze „Przeglądu Kulturalnego” Jerzy Płużewski pisał, tak jak Toeplitz, o „zaniedbanych dziedzinach kinematografii polskiej”. W artykule wśród zdań o klasowym ideale piękna i pięknie postępowym, znajduje się m.in. następujący fragment:

[...] „zrobimy film o miłości”. Zrobiliśmy. Nazywał się *Autobus odjeżdża 6.20*. Okazało się, że to nie to. Dlaczego? Bo miał warsztatowe usterki? Owszem, miał, ale generalna przyczyna była chyba w samej koncepcji. Postanowiono zrobić film o miłości współczesnych nam ludzi, ciepły, nastrojowy, poświęcony uczuciom. A środków użyto takich, jak do filmu o pomyśle racjonalizatorskim: racjonalnych, oznajmujących, prozaicznych, chłodnych⁴⁵.

Zaczęto więc dostrzegać fundamentalne błędy warsztatowe, zwłaszcza w realizacji kina popularnego, kina gatunków. Czy brały się one tylko z nieudolności samych

⁴⁴ Jerzy Toeplitz, *O polskim filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 1957 nr 1, s. 19–20.

⁴⁵ Jerzy Płużewski, *Nie wiadomo co, czyli poetyczność*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 36, s. 4.

filmowców? Rzecz jasna, nie wolno lekceważyć tego argumentu, ponieważ zbyt wiele dzieł zaświadcza, iż niektórzy reżyserzy mieli niewielkie pojęcie o filmowej robocie, ale zrzucanie na nich całej odpowiedzialności byłoby nieporozumieniem. System skutecznie ograniczał możliwość przyjmowania zróżnicowanych strategii autorskich. Z drugiej strony wielce znaczący fakt, iż tak wiele tych filmów powstało, jest dowodem na ignorowanie profesjonalizmu i podporządkowanie go zupełnie innym wymogom. To jedna z wielu wewnętrznych sprzeczności systemu. Mimo wszystko nie dziwi, że potrafili się w nim odnaleźć profesjonaliści (w pewnym stopniu należy zaliczyć do nich także Aleksandra Forda), którzy o wiele lepiej niż na ideologii znali się na robieniu filmów dla masowej widowni i przestrzegali zasad, które do pewnego momentu oceniane były negatywnie, ale które ostatecznie przyczyniały się do popularności ich filmów.

5.

Umiejętne połączenie prezentacji ideologicznych dogmatów ze znanymi, a zarazem akceptowanymi przez widzów schematami można zauważyć właśnie w *Przygodzie na Mariensztacie*. Historia zakochanej pary, Janka Szarlińskiego (Tadeusz Schmidt) i Hanki Ruczajówny (Lidia Korsakówna), uzupełniona komediowym duetem, majster Ciepielewski-hydraulik Dobrzyniec (Adam Mikołajewski i Tadeusz Kondrat), służyła w warstwie ideologicznej wskazaniu ważnych i aktualnych wówczas, przynajmniej oficjalnie, problemów. Aby nie było żadnych wątpliwości, dołączono również ich rozwiązanie.

Przypatrzmy się, jak wygląda fabuła, widziana z jednej strony przez pryzmat ideologii, z drugiej – kultury popularnej:

wersja ideologiczna

1. Nowe budownictwo skutecznie wypiera warszawskie ruiny.
2. Do Warszawy przyjeżdża rozśpiewany, ubrany w kolorowe ludowe stroje, zespół świetlicowy ze Złocienia, który podziwia odbudowywaną stolicę.
3. Jedna z uczestniczek wycieczki, Hanka Ruczajówna, poznaje dziewczęta z brygady murarskiej, które tak samo jak mężczyźni biorą udział w odbudowie Warszawy.
4. W czasie zabawy na Mariensztacie Hanka tańczy z chłopakiem, którego atrakcyjność podnosi fakt, że jest on przodownikiem pracy, wyrabiającym 312% normy.
5. Hanka przyjeżdża do Warszawy, aby uczyć się w szkole budowlanej i pracować jako murarka.
6. Przeciwnik pracujących kobiet majster Ciepielewski uniemożliwia jej zatrudnienie się na budowie.

7. Po interwencji przodownika Janka Szarlińskiego Hanka dostaje pracę, ale Ciepielewski nieustannie stara się jej pozbyć.
8. Spada wydajność Janka – z 312% na 238%.
9. Hanka uświadamia żonę Ciepielewskiego, że pracując w domu wykonuje w gruncie rzeczy najcięższą pracę.
10. Hanka przenosi się do brygady kobiecej.
11. Podjęcie socjalistycznego współzawodnictwa pracy podczas uroczystości wręczenia kluczy do nowych mieszkań.
12. Interwencja mądrego sekretarza Partii ratuje honor kobiecej brygady.
13. Brygada kobieca w ramach zobowiązania buduje w czasie wolnym z zaoszczędzonych surowców Dom Murarza; w potrzebie pomagają wszyscy, łącznie z Ciepielewskim i Dobrzyńcem.
14. Otwarcie Domu Murarza, na które przybył sam minister, kończy się wspaniałą zabawą.

wersja popularna

1. Hanka Ruczajówna przyjeżdża do Warszawy razem z zespołem świetlicowym ze Złocienia.
2. W czasie przechadzki po mieście dochodzi do zabawnego spotkania z jednym z murarzy, którego później dziewczyna spotyka w czasie zabawy na Mariensztacie.
3. Hanka musi wracać, młodzi rozstają się.
4. Na wiosnę Hanka wyjeżdża do Warszawy, gdzie uczy się, pracuje i próbuje odnaleźć poznanego w Warszawie chłopaka.
5. Na budowie dziewczyna spotyka duet majster Ciepielewski-hydraulik Dobrzyńiec, zawziętych, a jednocześnie zabawnych w swym uporze przeciwników pracujących kobiet.
6. Hanka przypadkowo odnajduje poszukiwanego chłopaka, Janka Szarlińskiego.
7. Nocny taniec młodych na Mariensztacie, wspólna piosenka.
8. Hanka i Janek pracują razem, ale między nimi zaczyna się coś psuć; dodatkowo stale bruździ Ciepielewski.
9. Kłótnia i rozstanie Hanki i Janka.
10. Nieudane w wyniku obopólnej zawziętości próby godzenia się.
11. Ciepielewski i Dobrzyńiec przeżywają komiczne przygody w drodze do dyrektora naczelnego; idąc poskarżyć się na kobiety ciągle je napotykają: od konduktorek w tramwaju aż po panią dyrektor.
12. Hanka i Janek godzą się, Ciepielewski i Dobrzyńiec przekonują się, że kobiety są dobrymi pracownicami, a wszystko kończy się zabawą.

Ideologiczne zamierzenia twórców bezbłędnie odczytywała ówczesna krytyka, co jest całkowiec zrozumiałe, ponieważ obie strony były bowiem związane z tym samym intertekstem doktrynalnym. Tadeusz Kołaczkowski w recenzji zamieszczonej w „Filmie” pisał:

Opowieść o Hance Ruczajównie, wiejskiej dziewczynie, która świadomie i uparcie zdobywa prawo do murarskiej kielni, to historia jednej z wielu przedstawicielek nowego pokolenia, spotykanych coraz częściej na budowach, w hutach i przędzalniach⁴⁶.

Także sami filmowcy wyraźnie wskazywali, co chcieli osiągnąć, jakie wady napiętnować i jakie zalety podkreślić. Leonard Buczkowski mówił wprost:

[...] na przykładzie osoby majstra Ciepiewskiego chcieliśmy ośmieszyć niewłaściwą postawę, będącą dziedzictwem minionego okresu. [...] Pragnęliśmy pokazać także urok stolicy, urok pracy i młodości a także równą wartość pracy mężczyzny i kobiety⁴⁷.

Słowa Buczkowskiego potwierdzają w pełni już pierwsze sceny filmu, w których zawarta jest symboliczna walka nowego ze starym. Burzenie ruin, przewracanie starego muru zostaje zastąpione tworzeniem nowych budynków. Od tej pory

[...] oglądać już będziemy wyłącznie Warszawę mariensztackich kamieniczek, pomników, zabytków, klombów, kwiatów, wodotrysków i eleganckich mieszkańek w nowych osiedlach⁴⁸.

Zabytki przeplatają się z nową zabudową. Kiedy Hanka przychodzi na budowę, dwóch mężczyzn, zachwyca się pracującą maszyną. W pewnym momencie do ich rozmowy wtrąca się mały chłopczyk, wyjaśniając, że błędnie określają rodzaj maszyny. Okazuje się, że młode pokolenie bez problemu rozumiało i zaakceptowało nową rzeczywistość. Podkreśla to również śpiewana przez jadący z wycieczką do Warszawy zespół ze Złocienia piosenka „To idzie młodość”.

Wraz z odbudową stolicy toczy się walka o budowę nowej świadomości. Do podstawowej wartości, jaką w tym filmie jest praca, nie trzeba nikogo przekonywać. Nieustanne współzawodnictwo pracy, wielokrotne przekraczanie normy, podejmowanie znaczących zobowiązań świadczą o tym, że bohaterowie, wszyscy bez wyjątku, dobrze rozumieją, od czego zależy ich teraźniejszość i przyszłość. Inna sprawa, że praca sprawia przyjemność i zadowolenie, nie jest ani zbyt absorbująca, ani męcząca. Murarze i murarki pracują w nienagannie czystych strojach; przodownik Janek Szarliński po kilku godzinach stawiania murów ma na sobie nieskazitelnie biały podkoszulek.

⁴⁶ Tadeusz Kołaczkowski, *Przygoda na Mariensztacie...*, s. 8.

⁴⁷ *Rozmowa o Przygodzie*, rozmawiał H. J., „Film” 1954 nr 6, s. 7.

⁴⁸ Jerzy Płażewski, *Nie bać się śmiechu*, „Życie Literackie” 1954 nr 5, s. 5.

Fabuła konsekwentnie rozwija się w kierunku wytyczonym przez założenia ideologiczne. Hanka Ruczajówna przenosi się ze wsi do miasta, podejmuje naukę, pracuje jako murarka. Reprezentuje tym samym postępowe siły społeczne, uznające równą wartość pracy mężczyzn i kobiet, które były cenione przede wszystkim jako potencjalne lub rzeczywiste członkinie socjalistycznego proletariatu⁴⁹. Równouprawnienie kobiet zostaje zaakcentowane także w innych sytuacjach. Jednym z warszawskich przodowników pracy jest majster Aniela Rębaczowa, kierująca kobiecą brygadą murarską. Z drugiej strony mamy przykład żony majstra Ciepiewskiego, która chwali swojego męża za to, że nie każe jej pracować. Dopiero Hanka uświadamia jej, iż to właśnie gospodyni wykonuje najcięższą pracę, której nikt nie szanuje, a przecież każda uczciwa praca jest godna podziwu i szacunku.

Małgorzata Radkiewicz wskazuje jednak, że wbrew oficjalnym interpretacjom, odwołującym się bezpośrednio do niepodważalnych aksjomatów doktrynalnych, równouprawnienie, a co za tym idzie i maskulinizacja kobiet, były w znacznej mierze pozorne. Przedstawione w kinie socrealistycznym wizerunki kobiecości nie odbiegały wiele od tradycyjnego patriarchalnego wyobrażenia obowiązków związanych z płcią⁵⁰. Podobny punkt widzenia przyjmuje Elżbieta Ostrowska, podkreślając, że filmy pierwszej połowy lat 50. pod zasłoną haseł o równouprawnieniu proponują w gruncie rzeczy tradycyjny model kobiecości (co ciekawe, nawet w zewnętrznych oznakach kobiecości). *Przygoda na Mariensztacie* potwierdza tezę autorki, że filmy socrealistyczne „reprodukuje mity dotyczące kobiecej seksualności wypracowane w obrębie ideologii patriarchalnej, którą w założeniu miały kwestionować”⁵¹.

Ostrowska zwraca uwagę, za Oksaną Bulgakową, na obecność w filmie socrealistycznym schematu narracyjnego klasycznej bajki, czego przykładem mogą być radzieckie filmy z Lubow Orłową wcielającą się w typ kobiety-Kopciuszka⁵². Jeśli bowiem historię Kopciuszka odczytamy jako „symboliczne przedstawienie kolejnych procesów formowania kobiecości tożsamości psychoseksualnej baśniowej

⁴⁹ Zob. [Karol] Marks, [Fryderyk] Engels, [Włodzimierz] Lenin i [Józef] Stalin, *O wyzwoleniu kobiety i jej roli w walce o socjalizm*, wybór artykułów, fragmentów prac i wypowiedzi z dzieł klasyków marksizmu-leninizmu, Warszawa 1953.

⁵⁰ Małgorzata Radkiewicz, *Gender w polskim kinie popularnym*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. Małgorzata Radkiewicz, Kraków 2001, s. 47–49.

⁵¹ Elżbieta Ostrowska, *Socrealistyczne maskarady patriarchy*, [w:] *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska, Kraków 2005, s. 212. Przykładem może być fakt, iż kobiety nigdy nie były w pełni samodzielne, mogły osiągnąć swoje cele tylko dzięki pomocy mężczyzn, najczęściej sekretarzy partii i przedstawicieli związków zawodowych. Tamże, s. 206.

⁵² Tamże, s. 207. Ostrowska powołuje się na pracę Oksany Bulgakovej, *The Hydra of the Soviet Cinema: The Metamorphoses of the Soviet Film Heroine*, [w:] *The Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, ed. Lynn Atwood, London 1993. Zob. też. Wiesław Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków 1991, s. 120–128.

bohaterki”⁵³, to będzie można odnieść ją również do filmowych wyobrażeń kobiet socrealistycznych, np. Krystyny Poradzkiej (*Autobus odjeżdża 6.20*), Wandy Bugajówny (*Niedaleko Warszawy*) i Hanki Ruczajówny (*Przygoda na Mariensztacie*):

W trakcie rozwoju filmowych opowieści wszystkie one doświadczają metamorfozy; lekceważone, niezdarne, nieupokarzane, bohaterki zamieniają się w szanowane i pełnowartościowe kobiety, doświadczające miłości ukochanego mężczyzny⁵⁴.

Jeśli baśniowość socrealistycznego Kopciuszka potraktujemy nie tylko w kategoriach psychoanalitycznych, ale jako pewną strukturę opowieści przejętą przez kulturę popularną i chętnie przez nią wykorzystywaną, czy też nawet nadużywaną, to trzeba przyznać, że Buczkowski i Starski doskonale ten schemat rozumieli i potrafili go pokazać, choć nie sposób zaprzeczyć, że odwoływali się do męskiej wizji świata. Łączyli oficjalne interpretacje problemu równouprawnienia kobiet ze swoistą „baśniowością” i „nierealnością” oferowanej widzowi ekranowej rzeczywistości. Konieczne stało się „odstąpienie kobiecości”, czyli podkreślenie tradycyjnego wyobrażenia kobiety, obecnego zarówno w kinie socrealistycznym, jak i klasycznym romansie. Elżbieta Ostrowska wskazuje na rzecz fundamentalną: otóż podstawowym celem socrealistycznej kobiety jest *de facto* połączenie się z mężczyzną⁵⁵. Mamy tu więc do czynienia z pewnym klasycznym patriarchalnym schematem romansowej odmiany kultury popularnej.

Nie znaczy to rzecz jasna, że można było uciec w świat czystego romansu:

[...] unikanie w twórczości artystycznej – pisal Włodzimierz Sokorski – tematyki nowych, socjalistycznych konfliktów, uporczywe zainteresowanie marginesowymi „sensacjami” życia, traktowanymi pozaczasowo i pozaśrodkowo [...] – wszystko to jest najczystszy przejaw formalizmu wrogiemu świadomości socjalistycznej⁵⁶.

Zarzut bezideowości dzieła był jednym z najcięższych, jakie mogły spotkać twórcę. Trudno się zatem dziwić, że zdarzało się, iż nawet mówiąc o miłości, bohaterowie starali się poruszać ważne tematy, używając zresztą przy tym języka nowomowy

⁵³ Elżbieta Ostrowska, *Socrealistyczne maskarady...*, s. 207. Ostrowska pisząc o postaci Kopciuszka, przywołuje klasyczną pracę Bruno Bettelheima, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 2, tłum. i opatrzyła przedmową Danuta Danek, Warszawa 1985.

⁵⁴ Elżbieta Ostrowska, *Socrealistyczne maskarady...*, s. 207.

⁵⁵ Tamże, s. 207. Wystarczy tu przypomnieć Matodwornego i Nalepiankę z *Trudnej miłości* czy też Józka Wieniarza i Wandę Bugajównę z *Niedaleko Warszawy*. Najjaskrawszym przykładem jest bez wątpienia film Różewicza, gdzie „trudna miłość” córki kufaka i gorącego zwolennika spółdzielni stanowiła swoisty megalomanijski społeczny i miała odzwierciedlać istniejące na wsi konflikty klasowe. Dopiero wyparcie się przez Nalepiankę ojca umożliwiło połączenie kochających się młodych. Z kolei związki Szczęsnego i Madzi z *Pod gwiazdą frygijską* lub Kazka i Hanka z *Piątki z ulicy Barskiej* różnią się od pozostałych brakiem *happy endu*.

⁵⁶ Włodzimierz Sokorski, *O sztuce realizmu socjalistycznego*, [w:] tegoż, *Sztuka w walce...*, s. 145.

(sekretarz Tokarski mówi, że miłość „to jest taka prywatna inicjatywa, która doskonale mieści się w naszych planach gospodarczych”), a konflikt między zakochanymi w sobie Jankiem i Hanką przeradza się w socjalistyczne współzawodnictwo pracy.

Niemniej Buczkowski i Starski próbują prowadzić wątek mitosny, odwołując się również do tradycyjnych schematów kina popularnego, co notabene sprawia, że bohaterowie momentami przynależą poniekąd do dwóch różnych filmów. Kiedy jednak spojrzymy na fabułę, zapominając na chwilę o założeniach ideologicznych, ujrzymy typową historię z romansu z happy endem. Oto chłopak i dziewczyna, spotykają się przypadkiem, później się rozstają, ale tęsknią za sobą. Ona jedzie ze wsi do miasta, gdzie on pracuje. Szukają się i wreszcie znajdują. W wyniku różnych nieporozumień, złych rad, wpływu innych osób, kłócą się i rozstają, by w szczęśliwym finale znowu się spotkać i pozostać już razem. Gdzie tu miejsce na ideologię? Otóż rozwiązaniem dylematu: praca czy rodzina, jest zawsze udane połączenie tych sfer; sukces zawodowy idzie w parze ze szczęściem w życiu osobistym⁵⁷.

Prowadząc fabułę, realizatorzy skorzystali ze znanych wzorów filmowych romanсів. Przejęli z nich także kilka charakterystycznych chwytów, przenosząc je w scenę socrealistycznej Warszawy. Dobrym przykładem jest odbywająca się na budowie rozmowa Ruczajówny i Szarlińskiego za pośrednictwem jednej z murarek, która podstępem namawia skłóconą parę do spotkania. Hanka zbiega na dół, Janek biegnie do góry. Rusztowanie murarskie zastąpiło znane nam z niezliczonej ilości filmów alejki parkowe lub długie, kręcone schody, w połowie których spotykają się zakochani. Podobnych „przekładów” jest w *Przygodzie...* kilka. Ponowne spotkanie Hanki i Janka, spacer, nocny taniec na Mariensztacie, popularna piosenka *Jak przygoda to tylko w Warszawie* – to wręcz musicalowy numer, który na dobrą sprawę, po lekkich przeróbkach, mógłby znaleźć się w dowolnym niesocrealistycznym filmie. Jak pisał Tadeusz Sobolewski, „[t]emat murarski stał się tylko operetkowym przebraniem dla staroświeckiej w swojej istocie komedii”⁵⁸, w której można odnaleźć choćby ślady Fredrowskich *Ślubów panińskich*.

O pogodnym i optymistycznym charakterze *Przygody na Mariensztacie* świadczy także tytuł tego filmu. Nic właściwie nie mówi, jest neutralny. Ale jest również lekki i pogodny, zapowiada klimat filmu – po prostu przygoda, nie dumne *Miasto nieujarzmione*, nie dramatyczny *Pościg*. W tym kontekście łatwo zrozumieć brak typowo negatywnych postaci. W kinie socrealistycznym, podobnie jak w literaturze, takie przypadki zdarzały się niezmiernie rzadko. Wojciech Tomasik, w odniesieniu do powieści, stwierdzał:

⁵⁷ Por. Elżbieta Ostrowska, *Socrealistyczne maskarady...*, s. 206.

⁵⁸ Tadeusz Sobolewski, *Buczkowski...*, s. 11.

Postać wroga jest obowiązkowym składnikiem świata przedstawionego w powieści 1949–1955. Jej brak mógł narazić pisarza na zarzuty fałszowania rzeczywistości lub – co na jedno wychodzi – ulegania błędnej teorii bezkonfliktowości⁵⁹.

Identyczna sytuacja panowała w filmie.

Tymczasem w *Przygodzie...* nawet ci, którzy na początku przeszkadzają bohaterce, okazują się w końcu uczciwymi ludźmi. Mowa tu o majstrze Ciepielewskim i hydrauliku Dobrzyńcu. Zresztą nawet oni od samego początku przedstawieni są sympatycznie, z dobrodusznym humorem (co prawda mogącym wówczas uchodzić za ostrą satyrę społeczną), od razu wiemy, że ich przestawienie się na nowe obyczaje – zaakceptowanie równouprawnienia kobiet – jest tylko kwestią czasu. Ciepielewski i Dobrzyńiec nie są powodowani czystą złośliwością, choć może czasem się zaciechtrzewiają. Majster nie chce poróżnić młodych (wskazuje na to scena w jego domu, gdzie po ostrej przemowie i ucieczce rozżalanej Hanki jest wyraźnie zakłopotany), po prostu dba o swoją robotę, martwi się tym, że Janek opuszcza się w pracy, wyrabiając tylko 238 zamiast 312% normy. Ciepielewski pilnuje planu, stara się go przekraczać („U mnie Sylwester, który będzie, wypada na Wielkanoc, która już była”). Oburza się na sekretarza Tokarskiego, kiedy ten nazywa go wczorajszym człowiekiem. Majster nie do końca rozumie, na czym polegają zasady nowej rzeczywistości.

Ciepielewski i Dobrzyńiec to duet komediowy, dopełniający historię mitosną i będący zabawnym komentarzem niewłaściwych, antysocjalistycznych zachowań. Kapitałny ciąg zdarzeń następuje, kiedy dwójka zatwardziały wrogów pracujących kobiet wybiera się na skargę do dyrektora naczelnego. Na swojej drodze spotykają kobiety – kierowcę, milicjanta, motorniczego, a na końcu przerażeni dowiadują się, że ich naczelną dyrektorkę też jest kobietą. Podobne dwójki bohaterów są dosyć często spotykane w kinie, od Pata i Patachona oraz Flipa i Flapa począwszy. Dzięki temu Buczkowski i Starski po raz kolejny wpisują się w akceptowane przez widza, w pewnym sensie należące już do tradycji, schematy kultury popularnej i podają ideologiczne aksjomaty w atrakcyjnej formie, osłabiając jednocześnie wrażenie natrętnego dydaktyzmu i indoktrynacji.

Warto może również porównać film ze scenariuszem *Przygody...*, opublikowanym w 1954 roku jako kolejny tom z „Biblioteki Scenariuszy Filmowych”. Już po pobieżnej lekturze widać, że film jest bardziej lekki. Inne wrażenie odnosi czytelnik dowiadujący się, że zwiedzający Warszawę uczestnicy wycieczki ze Złocienia „[i]dą Aleją Stalina, zalaną słońcem [...]”⁶⁰, jak wówczas nazwano Aleje Ujazdowskie, inaczej reaguje

⁵⁹ Wojciech Tomasiak, *Polska powieść...*, s. 57.

⁶⁰ Ludwik Starski, *Przygoda na Mariensztacie*, Warszawa 1954, s. 13.

widz, oglądający po prostu przemarsz zmęczonych wycieczkowiczów przez Warszawę, gdzie nazwa ulicy nie zostaje wyartykułowana. W innym miejscu opublikowanego scenariusza⁶¹, „Hanka wznosi oczy i w skupieniu przygląda się postaci wielkiego rewolucjonisty. Czyta napis na cokole pomnika:

FELIKS DZIERŻYŃSKI
TO DUMA POLSKIEGO RUCHU REWOLUCYJNEGO
B. BIERUT.

W scenie z chłopcem prawidłowo identyfikującym rodzaj maszyny (ekskawator, a nie buldożer) brakuje fragmentu, kiedy chłopiec krytykuje zebranych za to, że przyglądają się, ale nic nie robią⁶². Nie padają w filmie słowa Anieli Rębaczowej o dzieciństwie spędzonym w suterenie z widokiem na warszawskie rynsztoki⁶³. U Buczkowskiego byłoby to zbyt dosłowne, a przede wszystkim rozbijające perfekcyjny świat iluzji. Im mniej konkretnych odniesień do dawnej lub obecnej rzeczywistości, tym lepiej dla samego filmu. Widz nie odczuwał dysonansu, ponieważ cały przekaz mógł odczytywać jako spektakl. Minister, który sam kiedyś pracował jako murarz⁶⁴, Buczkowskiemu był po prostu niepotrzebny.

W *Przygodzie na Mariensztacie* ideologia i kultura popularna przenikają się nawzajem przez cały czas. Ich połączenie doprowadza często do efektów niezamierzenie humorystycznych, nie jest jednak niczym niezwykłym. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że niektóre funkcje kultury popularnej pokrywają się z zadaniami utworów propagandowych i dydaktycznych. Według Tadeusza Żabskiego do funkcji literatury popularnej należą: ludyczna, kompensacyjna, poznawcza, dydaktyczna i estetyczna⁶⁵. Zgodnie z innym podziałem można mówić o funkcji terapeutycznej, regulacyjnej, integracyjnej i estetycznej⁶⁶.

Co najmniej trzy z nich, tzn. dydaktyczną, regulacyjną i integracyjną, które na dobrą sprawę można połączyć w jedną całość, jesteśmy w stanie przypisać filmowi i literaturze o zadaniach propagandowo-indoktrynacyjnych. W przeciwieństwie do XIX-wiecznego realizmu krytycznego, realizm socjalistyczny nie zadowalał się jedynie opisem rzeczywistości, starał się ją również kształtować (f. dydaktyczna), organizując swoich odbiorców we wspólnotę (f. integracyjna) podlegającą określonym zasadom

⁶¹ Tamże, s. 15.

⁶² Tamże, s. 17.

⁶³ Tamże, s. 89.

⁶⁴ Tamże, s. 127.

⁶⁵ Zob. Tadeusz Żabski, *Reguły obiegu literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1987 nr 2, s. 11 i n.

⁶⁶ Ewa K. Koralewska, *Kultura popularna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 1997.

(f. regulacyjna). Zadaniu temu służył głównie bohater pozytywny, będący wzorem do naśladowania. Takimi bohaterami byli m.in. Hanka Ruczajówna i Janek Szarliński. W pewnym sensie *Przygoda na Mariensztacie* pełniła także funkcję kompensacyjną (zbliżoną do terapeutycznej). Oskarża się ten film, jak zresztą całą twórczość socrealistyczną, o prezentowanie świata wyobrażonego, nieistniejącego w rzeczywistości. Zarzut ten postawiła już ówczesna krytyka. Łatwo tu dostrzec wewnętrzną sprzeczność, wszak socrealizm – jako realizm postulatywny – miał „zawierać m.in. projekcję stanów, ku którym ewoluuje rzeczywistość”⁶⁷. Przyjmując punkt widzenia kultury popularnej zauważymy jednak, że *Przygoda na Mariensztacie* oferowała odbiorcy cudowny, pełen szczęścia świat, w którym wszystko się udaje, a z drobnymi kłopotami nie trudno sobie poradzić. Widzowie mogli zatem choć na chwilę oderwać się od swoich kłopotów i bawić się, oglądając miłosne perypetie Hanki i Janka, śmiać się z duetu Ciepielewski-Dobrzyniec oraz posłuchać i popatrzeć na zespół „Mazowsze”⁶⁸. *Przygoda...* w paradoksalny sposób stawała się światem fantazmatu: dochowując wierności założeniom ideologicznym mogła więc być jednocześnie, *toutes proportions gardées*, udanym dziełem popularnym.

6.

8 stycznia 1947 roku odbyła się premiera *Zakazanych piosenek*⁶⁹. Od razu pojawiły się liczne komentarze i recenzje, zamieszczane zarówno przez prasę centralną, jak i regionalną. Recenzje były bardzo różne, od takich, które oceniały film jako bardzo dobry, momentami wręcz znakomity, aż po takie, które stawiały pod znakiem zapytania sensowność całego przedsięwzięcia. O *Zakazanych piosenkach* nie od początku więc pisano źle, czego przykładem może być recenzja Zbigniewa Pitera, w której autor wskazuje co prawda na słabości filmu, m.in. brak jedności dramatycznej filmu oraz szkicowe potraktowanie postaci, ale jednak ocenia film pozytywnie, uważając, że twórcom udało się zrealizować, przynajmniej częściowo, zamierzone cele⁷⁰. Zastrzeżenia, a później ataki na film, rozpoczynają się jednak bardzo szybko, dowodem może np. opublikowany już w następnym numerze filmu zapis zorganizowanej z inicjatywy „Kuźnicy” dyskusji w tódzkim Klubie Pickwicka⁷¹.

⁶⁷ Wojciech Tomasiak, *Realizm socjalistyczny*, [w:] tegoż, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1993, s. 8.

⁶⁸ Socjalistyczne w treści, narodowe w formie... „Narodowe” musiały być m.in. numery muzyczno-taneczne, a że w ramach tej rozrywki oferowano występy zespołów ludowych: „Mazowsza” w *Przygodzie...*, innych zespołów w *Sprawie do załatwienia czy Niedaleko Warszawy*, to już specyfika epoki.

⁶⁹ Pisząc o *Zakazanych piosenkach* opieram się na pracy Aliny Madej, *Kino. Władza. Publiczność...*, rozdział „Szkopskie lata na filmowym ekranie”.

⁷⁰ Z. P. [Zbigniew Pitera], *Zakazane piosenki*, „Film” 1947 nr 11, s. 2.

⁷¹ *Dyskusja o pierwszym filmie*, obserwował Tadeusz Kowalski, „Film” 1947 nr 12, s. 3.

Uznano, że opowieść Buczkowskiego i Starskiego, rzeczywiście skoncentrowana na piosenkach okupowanej Warszawy, będąca w gruncie rzeczy zapisem pewnego folkloru, posiada w sobie zbyt mało dramatyzmu, zbyt słabo pokazuje wielkie i bohaterskie dni oraz martyrologię narodu polskiego, pomija walkę o zwycięstwo, niewłaściwie rozkłada akcenty polityczne, nie podkreśla roli Armii Ludowej itd. Warto jednak pamiętać, czym pierwotnie miały być *Zakazane piosenki*: średniometrażową paradokumentalną prostą, bezpretensjonalną opowieścią o polskim społeczeństwie w czasie okupacji i stanowiącej jego swoistą broń piosence. Ponieważ w tym czasie coraz mocniej domagano się polskiego pełnometrażowego filmu fabularnego, zapadła decyzja, że będą nim *Zakazane piosenki*. To ostatecznie pogrzebało pierwotną koncepcję.

Problem polegał jednak jeszcze na czymś innym. Według Aliny Madej film ten bardziej zakorzeniony był w przedwojennej kulturze – można nawet powiedzieć, że stanowi jej osobliwy relikw – niż wskazywałyby sygnalizowane wcześniej formalne proveniencje utworu⁷².

Gwałtownie zderzał się w nim rzeczywisty i tkwiący ciągle w bolesnej pamięci obraz okupowanej Polski z satyryczną wymową pełniących funkcję niemalże przebojów piosenek (które w ten sposób utraciły autentyczność), co – jak wskazuje Madej – zdecydowanie do siebie nie pasowało. Narastało też już w tym czasie kreowanie i zastyganie stereotypu „hitlerowskiego kata”, z którym portret „głupiego Niemca”, wywodzący się z dawnej tradycji, jak również folkloru przedwojennej Warszawy, zdecydowanie się kłócił.

W przeciwieństwie do *Zakazanych piosenek* świat *Przygody...* nie miał, ale też nie musiał posiadać żadnych odwołań do rzeczywistości (*Skarb* można uznać za w pewnym sensie za dzieło pośrednie⁷³). W formule przyjętej przez Buczkowskiego i Starskiego nie miało sensu porównywać pracy murarzy z filmu z placami budowy prawdziwej Warszawy. Od samego początku, mimo odpowiednich ukłonów na rzecz ideologii, zostajemy wprowadzeni w kolorową nierzeczywistość. W tym sensie poczucie nieprawdziwości jest naturalne, wiemy bowiem, że mamy do czynienia z konwencją. Buczkowski i Starski tu właśnie poczuli się jak ryby w wodzie.

Nie powinno dziwić, że obydwaj doskonale odnaleźli się w latach powojennych. Nie chodzi tylko o to, że byli profesjonalistami, gotowymi zrealizować każde zamówienie. Temperament tych przedstawicieli „branży”, którzy działali po wojnie, lepiej mimo wszystko pasował do socrealizmu niż do lat tużpowojennych. Ciekawie wypada w tym kontekście porównanie między *Zakazanymi piosenkami* i *Przygodą na Mariensztacie*, czyli filmów tej samej pary autorów: Buczkowskiego i Starskiego. Rzec

⁷² Alina Madej, *Kino. Władza. Publiczność...*, s. 125.

⁷³ Por. Dorota Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 49–53.

bowiem nie tylko w tym, że w czasie socrealizmu pracowali twórcy wywodzący się z „branży”, ale propagowane przez nich metody doskonale do socrealizmu pasowały. Oferowali świat iluzji, wymagowany, taki też jest choćby świat w *Przygodzie...* Zupełnie inaczej rzecz wyglądała w *Zakazanych piosenkach*.

Czy postać, a przynajmniej nazwisko, Stanisławy Szarlińskiej, pracującej w systemie trójkowym murarki z Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej⁷⁴, mogła być inspiracją dla Starskiego piszącego scenariusz o przygodach warszawskich murarzy: Janka Szarlińskiego i Hanki Ruczajówny? Być może, nie ma to jednak większego znaczenia. Rzeczywistość społeczna i kreowana przez prasę, realne wydarzenia, to wszystko w *Przygodzie na Mariensztacie* jest zaledwie dodatkiem do starej jak świat historii miłosnych nieporozumień. Ideologicznie ważne elementy świata przedstawionego, podkreślane w komentarzach krytyków i wypowiedziach twórców, znikają w momencie, kiedy przestaje obowiązywać doktrynalny kontekst.

Nawet tak przenikliwy krytyk jak Bolesław Michałek uważał, że *Przygoda na Mariensztacie* i *Irena do domu!* stanowiły „wyraźne próby odejścia od przedwojennego schematu, kontynuowanego przez inne komedie. Ale w zamian nie osiągnięto żadnej nowej formuły komediowej”⁷⁵. Michałek wychodzi z założenia, że filmy Buczkowskiego i Jana Fethkego były próbą nawiązania do konfliktów rzeczywistości społecznej, a „ambicją autorów było stworzenie nie tylko komediowych powikłań, ale i obrazu społeczeństwa – *hic et nunc*”⁷⁶. Krytyk zarzuca obu dziełom, że wbrew własnym intencjom rozmijają się z rzeczywistością, nieprecyzyjnie rekonstruując jej fundamentalne konflikty. Podkreśla, iż opisują sytuacje, które w gruncie rzeczy nie istniały, były z gruntu nieprawdziwe. Wątpliwości Michałka budzi także „realistyczność” świata przedstawionego, zanadto rozmijająca się z prawdziwym obrazem rzeczywistości.

Dorota Skotarczak przytacza wypowiedzi członków Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy dotyczące iluzoryczności świata przedstawionego w *Przygodzie...* i *Irena do domu!*, zwracając uwagę na pojawiające się w nich zarzuty koloryzowania rzeczywistości w ówczesnych komediach⁷⁷. Według Skotarczak,

z rozmów prowadzonych podczas obrad Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy wynika, że ich uczestnicy, choć akceptowali zasady realizmu socjalistycznego, obawiali się, że powstałe według nich filmy zostaną odrzucone przez publiczność. Ta przecież nie musiała podzielać ich poglądu na realizm

⁷⁴ Andrzej Braun, Tadeusz Konwicki, Andrzej Mandalian, Wiktor Woroszyński, *W Berlinie*, „Nowa Kultura” 1951 nr 34, s. 1.

⁷⁵ Bolesław Michałek, *Szkice o filmie polskim*, wyd. drugie, Warszawa 1960, s. 164–165.

⁷⁶ Tamże, s. 163.

⁷⁷ Dorota Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, s. 69 i n.

w sztuce, nie musiała zgadzać się na pokazywanie rzeczywistości nie taką, jaka jest, a taką, jak być powinna. A więc świat zadowolonych i wypoczętych ludzi, pięknych mieszkań, sprawnie działającej obsługi i pełnej infrastruktury⁷⁸.

Gdyby rzeczywiście chodziło o takie obawy, należałoby mówić o odrzuceniu całego socrealizmu, ponieważ publiczność mogłaby nie akceptować również radosnych fabryk, lęku przed szpiegami i sabotażystami itd. Świat „irrealny” nie był przecież przypisany jedynie komedii, która raczej to wrażenie osłabiała przez nawiązanie do przyzwyczajzeń widza związanych z konwencją gatunku. Iluzoryczny był cały socrealistyczny świat, a więc zarzut „irrealności”, który pojawia się w stosunku do socrealistycznej komedii, należy odczytać raczej jako rytualny sprzeciw wobec jakiegokolwiek wyjściu poza wątpliwy pod względem filmowym, ale bezpieczny ideologicznie schemat przedstawienia rzeczywistości. Zresztą, sama autorka dostrzega później, że publiczność oglądała te filmy przede wszystkim jako komedie, a nie dzieła realizujące bądź nie założenia realizmu socjalistycznego⁷⁹.

Przygoda... i *Irena...* korzystają ze sprawdzonych wzorów komediowych, osadzają akcję w świecie sprawiającym co prawda pozory prawdopodobieństwa, ale jednak wyimaginowanym, nierzeczywistym, istniejącym w filmie i wyobraźni widzów. Ani Buczkowski, ani Fethke, nie udają, że opisują prawdziwe wydarzenia i konflikty, nawet jeśli w taki sposób opisywała te filmy socrealistyczna krytyka, a sami reżyserzy potwierdzali to w swoich wypowiedziach. Tworzyli przede wszystkim świat komedii, choć musiała ona realizować „społeczne zamówienie” na film ukazujący ważne problemy społeczne. W tym przypadku widz nie odczuwał dyskomfortu konfrontowania ekranowej wizji z rzeczywistością, różnica między nimi nie wynikała bowiem ze smutnego porównania radosnych filmów z ponurą niekiedy, a przynajmniej szarą codziennością, ale ze świadomego użycia konwencji, znanej widzowi nie od dziś.

Marek Hendrykowski upatruje wartość komedii Grigorija Aleksandrowa *Świat się śmieje* (*Wiesiołyje riebata*, 1934) w świadomym kreowaniu ekranowej fikcji, by w ten sposób, ominąwszy problem coraz trudniejszej korelacji z rzeczywistością, móc dopasować film do propagowanych powszechnie idei. Film Aleksandrowa podobał się widzom, ponieważ nie starał się nazbyt mocno przekonywać, że opiera się na fundamentalnym związku z radzieckim życiem. Z konsekwencją tworzył iluzoryczność, spektakl, dla którego podkładem było samo kino, a nie jakkolwiek pojmowana rzeczywistość społeczna⁸⁰.

⁷⁸ Tamże, s. 69–70.

⁷⁹ Tamże, s. 71.

⁸⁰ Marek Hendrykowski, *Jak polubić socrealizm*, „Blok” nr 2, 2003, s. 167–169.

Spostrzeżenia te dotyczą również *Przygody na Mariensztacie*. Aczkolwiek w zapowiedziach, a później recenzjach filmu wielokrotnie mówiono o ważkich problemach, takich jak odbudowa stolicy, socjalistyczne budownictwo czy równouprawnienie kobiet, to Buczkowski w pierwszym rzędzie nastawia się na stworzenie świata wyobrazonego, ale kierującego widza nie do doktrynalnego wyobrażenia szczęśliwych murarzy, lecz do konwencji gatunkowych: komedii, romansu i filmu muzycznego. *Przygoda...* jest widowiskiem, skrojonym, rzecz jasna, na miarę ówczesnych możliwości. Aleksandrow korzystał z o wiele bardziej bogatej tradycji filmowej, ale i Buczkowskiemu, mimo braku tak wyraźnych cytatów z konkretnych filmów, udało się wpisać *Przygodę na Mariensztacie* w pamięć widza.

„Branżowcy” odwoływali się do tego modelu kina, który był im najbliższy. Zaaklimatyzowali się w kinie powojennym, tak jak poprzednio dopasowując do organizacyjnych struktur i wymagań producenta, czyli tym razem państwa. Można się jedynie zastanawiać, jak dalej wyglądałaby współpraca „branży” z socrealizmem. Prawdopodobnie w dalszym ciągu realizowałiby filmy dla jedyne go możliwego producenta, jakim było państwo, a ono również nie chciałoby z nich rezygnować. Nawet jeśli w tekstach programowych profesjonalizm traktowany był podejrzliwie, a przynajmniej musiał ustąpić miejsca ideowemu zaangażowaniu, to w praktyce realizacyjnej był nieodzowny. Wystarczyło, że twórca lojalnie przestrzegał pewnych zasad. W Związku Radzieckim przykładem takiej postawy mogły być losy Jakowa Protazanowa, który nakręcił w carskiej Rosji kilkadziesiąt filmów, potem przebywał na emigracji, następnie wrócił do kraju, realizując wyróżniające się poziomem reżyserii filmy, zgodne (choć np. *Aelitę* [1924] przyjęto dość dwuznacznie) z zapotrzebowaniem aktualnego pracodawcy.

Jerzy Peltz w artykule poświęconym Leonardowi Buczkowskiemu pisał:

Polska kinematografia, co było widoczne już w jej pierwszych utworach, zrywała ze złymi tradycjami filmu przedwojennego, z na pół baśniowym światem pałaców i mieszczańskich salonów – kierując swe zainteresowania w stronę realiów trudnego powojennego życia⁸¹.

Wykazywana była zatem droga, którą udało się przejść polskiemu kinu: od iluzoryczności przedstawienia do ostrego i wnikliwego pokazywania najważniejszych problemów współczesnego świata. Od komedii – jak ją nazywano – „mieszczańskiej” do socjalistycznej. Teza ta słabo się dzisiaj broni. Po raz kolejny należałoby powtórzyć, że odzywa się tu raczej chęć udowodnienia, że socrealizm zbudował całkowicie nową

⁸¹ Jerzy Peltz, *Filmy Leonarda Buczkowskiego...*, s. 25.

kinematografię, nie jedynie w warstwie organizacyjnej i produkcyjnej, ale także przez wprowadzenie artystycznych, społecznych i wychowawczych wartości. Tymczasem, jak uważa Tadeusz Sobolewski,

Leonard Buczkowski był ostatnim u nas reprezentantem pewnego stylu. Jego fabuły rozgrywają się na tle bardzo realnym (w samolocie, na okręcie, na ulicy warszawskiej, na budowie, w kopalni...), ale rezultatem jest zawsze baśń. A więc jakby autentyczna rzeczywistość, tyle że przepuszczona przez tagodzący, sentymentalno-humorystyczny film. Dokonywał się fałsz, ale w sposób jawny, w porozumieniu z widownią⁸².

Sobolewski podkreśla, że Buczkowski zawsze robił filmy dla ludzi i to stanowiło główne źródło jego sukcesów⁸³.

Ową baśniowość można bez trudu odnieść do *Przygody na Mariensztacie*. W *Skarbie* bez wątplenia realia trudnego powojennego życia dają o sobie znać, decydując zarówno o sytuacji bohaterów, jak i komediowości całej historii, pokazując zarazem obrazy zniszczonej Warszawy. Wizja świata zaproponowana w *Przygodzie...* nie jest niczym więcej jak właśnie krainą baśni. Co więcej, nie będzie daleki od prawdy pogląd, że i ta opowieść rozgrywa się w pałacu, prawdziwym: przerabianym na Dom Murarza, ale i pałacach dla tamtej kultury symbolicznych, a więc budowach socjalistycznych osiedli. Rozgrywa się w tych miejscach, gdzie kiedyś stały mieszczkańskie salony, tyle że w świecie socrealizmu do Śródmieścia wszedł lud, co znajduje swoje odzwierciedlenie także w *Przygodzie...* Wróćmy jednak do wspomnianych przez Peltza trudów. Kiedy obserwujemy pracę murarzy wydaje się, że jest ona dla nich czymś łatwym, lekkim i przyjemnym. Prawdziwa praca w systemie stalinowskim była zideologizowana, mało wydajna, ciężka, podlegająca surowej dyscyplinie i nieprzynosząca satysfakcji⁸⁴. Jej wizja jednak to już coś zupełnie innego.

Janek Szarliński i Hanka Ruczajówna nie budzą mimowolnego rozbawienia jako bohaterowie socrealistycznej opowieści. W wielu innych przypadkach zdarzało się, że postaci i świat, w którym się poruszały nie pasowały do siebie, stawiając widza w sytuacji specyficznego dyskomfortu odbiorczego. Pewna „nierealność” bohaterów mogła zostać dostrzeżona tylko w sytuacji, kiedy widz próbowałby odnieść ją do świata rzeczywistego. Tego przecież wymagały od niego zasady realizmu socjalistycznego. Dlatego też widz nie mógł zaakceptować kina przedstawiającego jako rzeczywisty

⁸² Tadeusz Sobolewski, *Buczkowski...*, s. 10. „Film na zamówienie pokazywał to, co w t e d y mogło się ludziom podobać, dawał to co aktualne i co ładne. Coś z piosenki, coś z mody. Z pominięciem tego, co bolesne, i złe. Bajka o dniu dzisiejszym.” Tamże, s. 11.

⁸³ Tamże, s. 10.

⁸⁴ Michał [Michał] Heller, *Maszyna i śrubki...*, podrozdział „Praca”.

świat tak różny od tego, w który wchodził zaraz po wyjściu z kina. W przypadku *Przygody...* rzecz wygląda jednak nieco inaczej. Świat tego filmu w naturalny sposób odwołuje się, a widz to akceptuje, do konwencji, a nie realności. Trochę komedii muzycznej, szczypta *sophisticated comedy*, odrobina romansu, dwie zabawne postaci w tle – oto koktajl, którym poczęstowali spragnionego rozrywki odbiorcę Buczkowski i Starski.

7.

Prawie czterdzieści lat temu Bolestaw Michatek pisał:

W Przygodzie na Mariensztacie scenarzysta Ludwik Starski pokusił się o stworzenie gatunku zupełnie nowego: skrzyżowania tradycyjnego filmu „produkcyjnego” z komedią sytuacyjną. Efekt był fatalny. Najbardziej wyświechtane i nieprawdziwe sytuacje „produkcyjne”, połączone z wątpliwym humorem doprowadziły do tego, że film ten ani nie ukazywał tego, co się w Polsce dzieje, ani – co gorsza, jak na komedię – nikogo nie śmieszył. Pozostała jedynie w pamięci dość staranna realizacja L. Buczkowskiego i występ „Mazowsza”, początkującego wówczas zespołu pieśni i tańca⁸⁵.

Wydaje się, że jest to opinia zbyt surowa, zwłaszcza jeżeli weźmiemy pod uwagę wszystkie, formalne i nieformalne, nakazy i ograniczenia, jakim podlegali wówczas filmowcy. Z całą pewnością jako komedia *Przygoda...* ustępuje chociażby *Skarbowi* tych samych twórców. Trzeba wszakże pamiętać, że te filmy powstawały w innych warunkach. Trwająca znacznie dłużej niż sam socrealizm niewątpliwa popularność *Przygody na Mariensztacie* świadczy jednak o tym, że jego funkcja rozrywkowa dobrze spełniła swoje zadanie. Pod tym względem film Buczkowskiego i Starskiego jest wśród polskich filmów socrealistycznych dziełem wyjątkowym, jednym z niewielu, które także dziś nadają się do oglądania.

Przygoda na Mariensztacie była filmem rzeczywiście udanym, niezależnie od niektórych komentarzy. Czy film Leonarda Buczkowskiego i Ludwika Starskiego spełnił swoją funkcję propagandowo-indoktrynacyjną? Na to pytanie trudno udzielić odpowiedzi z dzisiejszego punktu widzenia. Socrealizm w Polsce trwał zaledwie kilka lat. Jak zauważyła Marta Fik, był on „ledwie początkiem procesu, który szczęśliwie nie osiągnął swojego finału”⁸⁶. Po roku 1956 motywy ideologiczne w *Przygodzie...* siłą rzeczy musiały zejść na dalszy plan, a dzisiaj są odczytywane jedynie przez zajmujących się tamtym okresem specjalistów. Z drugiej strony *Przygoda...*, jak wszystkie

⁸⁵ Bolestaw Michatek, *Szkice o filmie polskim...*, s. 163.

⁸⁶ Marta Fik, *Kultura polska 1944–1956*, [w:] *Polacy wobec przemocy 1944–1956*, red. Barbara Otwinowska i Jan Żaryn, Warszawa 1996, s. 243.

inne filmy socrealistyczne, jest wspaniałym dokumentem epoki, świadczącym co prawda nie o tym, jak wyglądała rzeczywistość, ale o tym, jak ją sobie wyobrażano.

Czy filmy Buczkowskiego, który przecież poruszał się raczej w świecie wyobrażeń, były całkowicie oderwane od rzeczywistości? To pytanie szczególnie interesująco brzmi w kontekście filmów socrealistycznych. Tadeusz Sobolewski porównywał *Przygodę na Mariensztacie*, *Sprawę pilota Maresza* i *Deszczowy lipiec* (1957):

Trzy filmy, trzy style, trzy epoki. I choć każdy z tych filmów jest na swój sposób bajką, dostało się tam więcej z klimatu aktualnego niż do niejednego filmu programowo współczesnego. Rzeczywistość uchwycona nie wprost, ale odbita w upodobaniach i modzie, w typie rekompensaty, jaką przynosił każdy z tych filmów⁸⁷.

Przeglądając się ostatniemu sformułowaniu, narzuca się myśl o kompensacyjnej funkcji kultury popularnej. Widoczne było to już w *Skarbie*. Potrzeby i marzenia Witka i Krysi brzmiały „bardzo szczerze i autentycznie: owo pragnienie życia w spokoju, założenia rodziny, odbudowy było przecież powszechne”⁸⁸. Jak to z kolei wyglądało w *Przygodzie na Mariensztacie*? Jakie oczekiwania publiczności mógł ten film zaspokajać? Oferując rzeczywistość oczekiwaną, choć przecież niemożliwą do spełnienia?

Buczkowski w *Przygodzie...* oferował widzowi wizję normalnego życia. Właśnie normalnego, tzn. takiego, w którym najważniejszą sprawą jest miłość i zaspokojenie podstawowych potrzeb, jak choćby posiadanie własnego lokum. *Przygoda...* zaczyna się przecież w momencie, w którym skończył się *Skarb*. W historii o Janku i Hance nikt nie wzywał do czujności, nie kazał walczyć z wrogami klasowymi, a plan w gruncie rzeczy nawet przez moment nie był zagrożony. Ówczesny widz miał prawo być spragniony bezkonfliktowej wizji świata, co może nie było nazbyt zgodne z oficjalnymi oczekiwaniami, z poetyką sformułowaną, w dużej mierze opierającej się na teorii konfliktu. Tyle że, po pierwsze, socrealizm, dopuszczał niekiedy „bezkonfliktowość” (*beskonfliktnost*), po drugie – taki styl pokazywania świata był charakterystyczny dla twórczości Leonarda Buczkowskiego. „Widz nie mógł wyjść z kina stroskany”⁸⁹. Biorąc pod uwagę przedwojenne dokonania i umiejętności Buczkowskiego, jak również Starskiego, nic dziwnego, że także po wojnie nie mieli sobie równych w przedstawianiu obrazu „bezkonfliktowego” radosnego świata.

⁸⁷ Tadeusz Sobolewski, *Buczkowski...*, s. 11.

⁸⁸ Dorota Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, s. 51.

⁸⁹ Sylwia Kunówna, *Leonard Buczkowski...*, s. 14.

II

Zmienność i różnorodność

Recepcja kinematografii niemieckich w piśmiennictwie filmowym 1945–1956

1.

W Polsce po II wojnie światowej problem niemiecki znajdował uzasadnienie nie tylko w niezagojonej jeszcze ranie okupacji. Nie chodziło jedynie o jednostkowe, czy nawet wspólnotowe, uczucia czerpiące swoją siłę ze świeżej ciągle przeszłości. Relacje polsko-niemieckie, jak również oficjalny stosunek do Niemców, były także elementem gry politycznej różnych grup, w tym oczywiście Polskiej Partii Robotniczej, a później Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej¹. Kwestie niemieckie związane były w naturalny sposób z polityką zewnętrzną, dotyczącą Niemiec, Związku Radzieckiego oraz państw „imperialistycznych”, ale także wewnętrzną, stając się elementem legitymizacji władzy, wykorzystującej zrozumiałą, integrującą Polaków niechęć do wszystkiego, co niemieckie². Dochodził do tego problem tzw. Ziemi Odzyskanych. Nie mogąc wypowiadać się na temat terenów utraconych na wschodzie, trzeba było skoncentrować się na ziemiach zachodnich, podkreślając przy tym niejednokrotnie „odwieczną” wrogość między narodami polskim i niemieckim.

Zmiany w politycznym nastawieniu do Niemiec stały się zauważalne zwłaszcza po roku 1947 (szczególnie w 1948), kiedy to doszło do wykreowania „oboju demokratycznego w Niemczech”, jak również do coraz bardziej widocznych różnic między radziecką i alianckimi strefami wpływów³. Zdecydowane odrzucenie uznania władz proklamowanej we wrześniu 1949 roku Republiki Federalnej Niemiec, a następnie pełne poparcie dla powstałej miesiąc później Niemieckiej Republiki Demokratycznej,

¹ Por. Jadwiga Kiwerska, *W atmosferze wrogości (1945–1970)*, [w:] *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945–1989*, red. Anna Wolff-Powęska, Poznań 1993.

² Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, s. 157 i n.

³ Tamże, s. 177–178. Zob. też Jadwiga Kiwerska, *W atmosferze wrogości...*, s. 59 i n.

jednoznacznie określiło na najbliższe lata polskie relacje z obydwooma państwami niemieckimi. Polaków należało przekonać do myśli o pozytywnym znaczeniu NRD i „[...] popierać jej wysiłki w kierunku zjednoczenia Niemiec”⁴. Z drugiej strony, odtąd hasło zagrożenia w wyniku remilitaryzacji Niemiec Zachodnich będzie stale powtarzającym się refrenem. Dopiero od lat 1955–1956 stosunki między Polską a RFN ulegną normalizacji.

Te układy polityczne miały bez wątpienia wpływ na ogólną politykę informacyjną dotyczącą NRD, RFN i relacji polsko-niemieckich.

Państwo wschodnioniemieckie miało być przedstawione przez pryzmat przynależności do bloku sowieckiego – pisał Wacław Miziniak – ze wszystkimi tego konsekwencjami, a więc jako kraj demokracji, antyfaszyzmu, sprawiedliwości społecznej, a w latach późniejszych także dobrobytu⁵.

Niemcy Zachodnie prezentowane były za to jako kraj pozostający w przestrzeni negatywnego oddziaływania Stanów Zjednoczonych, próbujący powrócić do hitlerowskiego dziedzictwa i chętnie przyjmujący imperialistyczne, prowojenne idee. Podkreślano jednakże, że dzieje się tak wbrew oczekiwaniom wielu obywateli, marzących o zjednoczeniu Niemiec w imię NRD-owskiej demokracji.

Oficjalna wykładnia problematyki niemieckiej wkraczała we wszystkie sfery życia publicznego. Także polskie piśmiennictwo filmowe szukało inspiracji w obszarach przekraczających ramy odbioru dzieła sztuki. Nie należy zapominać, że obecność w kulturze stalinowskiej intertekstu doktrynalnego implikowała umieszczanie lektury jednego tekstu w kontekście innych. Dla artykułów i książek zajmujących się kinem oznaczało to m.in., iż informacje polityczne w oczywisty sposób nakazywały określoną interpretację wydarzeń i dzieł. Gdyby spojrzeć na względy pozaartystyczne decydujące na przełomie lat 40. i 50. o polskiej recepcji kinematografii niemieckich – a te względy przecież dominowały – to najważniejszymi były bez wątpienia: oczywista po II wojnie światowej niechęć do „niemieckości”, następnie podział na dwie kinematografie: wschodnio- i zachodnioniemiecką, jak również włączenie kina wschodnich Niemiec (później NRD) do strefy podporządkowanej ideom socjalistycznym i realizmowi socjalistycznemu.

Teksty w piśmiennictwie filmowym lat 1945–1956 dotyczące kinematografii niemieckich można podzielić na kilka zasadniczych grup. Pierwsza z nich zawierałaby recenzje filmów wchodzących na polskie ekrany, jak również poświęcone im prace

⁴ Przemówienie przewodniczącego KC PZPR B. Bieruta na III Plenum KC PZPR, 11–13 listopada 1949. Cyt. za: Jadwiga Kiwerska, *W atmosferze wrogości...*, s. 64.

⁵ Wacław Miziniak, *Polityka informacyjna, [w:] Polacy wobec Niemców...*, s. 147.

analityczne, zwłaszcza w tomach *Powieść na ekranie*⁶ i *Dramat na ekranie*⁷. Do kolejnej można zaliczyć najrozmaitsze informacje i większe opracowania związane z funkcjonowaniem kinematografii niemieckich, ze szczególnym uwzględnieniem ich podziału na wschodnią i zachodnią. Ostatnią grupę stanowią materiały poświęcone historii kina niemieckiego. Tutaj w grę będą wchodziły przede wszystkim odpowiednie rozdziały dwóch pierwszych tomów *Historii sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza⁸ i popularna praca Ireny Merz *O filmie niemieckim*⁹. Oczywiście, zdarzały się i teksty, które można by usytuować na pograniczu wymienionych grup.

Specyfika czytania rzeczywistości tekstowej przełomu lat 40. i 50. sprawia, że przeglądając opublikowane w Polsce artykuły i książki w całości bądź we fragmentach poświęcone kinematografii niemieckiej, więcej dowiadujemy się o polskich krytykach niż o niemieckich filmach. Sposób pisania o kinie niemieckim zależał od dwóch podstawowych czynników. Po pierwsze, chodzi tu o zmiany zachodzące w polskim piśmiennictwie filmowym i różnice w zadaniach stawianych sobie przez poszczególnych krytyków. W zasadzie u wszystkich największy nacisk położony był na kwestie ideologiczne, ale niektórzy zwracali uwagę także na sprawy związane po prostu z działalnością artystyczną. Inna rzecz, że myślenie ideologiczne miało wpływ na ocenę warsztatu reżysera i inne sprawy pozornie czysto artystyczne.

Drugim powodem, mającym znaczenie dla rodzaju obecności kinematografii niemieckich na łamach gazet i w książkach, były wspomniane relacje polsko-niemieckie, zarówno oficjalne, jak i nieoficjalne. W drugiej połowie lat 40. o filmach niemieckich pisze się co prawda, pojawiają się także od czasu do czasu doniesienia z filmowego Berlina, jednakże brakuje bardziej obszernych omówień czy też recenzji. Sytuację zmienia dopiero powstanie Niemieckiej Republiki Demokratycznej, a zwłaszcza podpisanie z Polską układu granicznego w roku 1950. W tym samym czasie podpisana została także umowa o wymianie kulturalnej, dotycząca, rzecz jasna, także filmu. Od połowy 1950 roku filmy z NRD nie tylko pojawiają się na polskich ekranach, ale są od tej pory również chętnie recenzowane. Służą ukazywaniu kinematografii postępowej, odcinającej się od zbrodniczego reżimu hitlerowskiego, a następnie imperialistycznego. Przyczyny niechętnego i negatywnego pisania o filmach zachodniemieckich są oczywiste. Ta sytuacja zmienia się w roku 1956.

⁶ Ewa Petelska, Czesław Petelski, *Satyra Henryka Manna*, [w:] *Powieść na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, studium wstępne Jerzego Toeplitza, Warszawa 1952, s. 249–276.

⁷ Lech Lorentowicz, *Futro pana Krügera*, [w:] *Dramat na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, Warszawa 1953, s. 155–185; Aleksandra Jaskólska, *Rodzina Sonnenbrucków*, [w:] *Dramat na ekranie...*, s. 311–342.

⁸ Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I. 1895–1918, Warszawa 1955; Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. II. 1918–1928, Warszawa 1956.

⁹ Irena Merz, *O filmie niemieckim*, Warszawa 1954. Warto dodać, że w tym samym roku ukazała się druga książka Ireny Merz utrzymana w tym samym stylu: *O filmie czechosłowackim*, Warszawa 1954.

2.

Dzieje nowego postępowego filmu niemieckiego są nierozłącznie związane ze zwycięstwem Armii Radzieckiej nad niemieckim faszyzmem [rolę Armii Radzieckiej, a następnie radzieckiego przemysłu filmowego, w odbudowie zniszczonej przez wojnę kinematografii niemieckiej podkreślano wielokrotnie], z demokratyzacją Niemiec i powstaniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej¹⁰,

pisła Irena Merz. Te trzy motywy, w najrozmaitszych układach, wyznaczają w latach 1945–1956 sposób pisania w Polsce o kinie wschodnioniemieckim. Przed rokiem 1950 z oczywistych względów nie mógł występować trzeci z wymienionych elementów, tzn. powstanie NRD, ale była to w pewnym sensie kwestia formalna, ponieważ od samego początku różniono kinematografie działające w radzieckiej i alianckiej strefie wpływów.

Rozwój kina wschodnioniemieckiego – pisano – możliwy był tylko dzięki zaistnieniu odpowiednich warunków politycznych, społecznych i ekonomicznych do prowadzenia postępowej działalności artystycznej. Innymi słowy oznaczało to, że niemieccy filmowcy przyjmują nadrzędność klasowych i partyjnych celów, wyznaczających kierunki ofensywy kulturalnej. Wypowiedzi działaczy partyjnych na temat sztuki, wskazujące np. niebezpieczeństwo formalizmu, pozwalały filmowcom odnaleźć właściwą drogę. Polscy dziennikarze bezbłędnie wychwytywali ową zależność, z identycznymi relacjami mieli przecież do czynienia w Polsce¹¹. To dodatkowo podkreślało wspólnotę polskich i niemieckich doświadczeń, pozostawanie w kręgu tych samych ideologicznych odniesień. Dziś natomiast pozwala dostrzec intertekstualność nie tylko kina, ale i socrealistycznego pisania o nim.

Ta swoistego rodzaju intertekstualność, pojawiająca się na podobnej zasadzie jak wspólne elementy socjalistycznych kinematografii, powodowała, że niektóre analizy sytuacji filmu polskiego i NRD mogłyby funkcjonować wymiennie. Wystarczyłoby jedynie zamienić tytuły filmów i nazwiska realizatorów. Karl Heinz Busch informował, że organizacje partyjne i widzowie żądają filmów o tematyce sportowej, młodzieżowych, o historii ruchu robotniczego, filmowcy natomiast domagają się więcej i lepszych scenariuszy¹². Jakże podobnie brzmiały żale kierowane w stronę polskiego filmu. Z korespondencji z NRD polski czytelnik mógł się dowiedzieć, że niemieccy postępowi scenarzyści nie zamykają się już w swoich pokojach, a scenariusze nie powstają wyłącznie przy biurkach. Tak jak we wszystkich krajach demokracji ludowej wybierają

¹⁰ Tamże, s. 29.

¹¹ Zob. tamże, s. 59 i n.

¹² K[arl] H[einz] Busch, *Sezon letni 1952 filmu niemieckiego*, „Film” 1952 nr 34, s. 4.

się w teren, aby poznawać rzeczywistość z pierwszej ręki¹³. Jerzy Ptażewski omawiając artykuł z „Berliner Zeitung”, wskazywał, że problem z polską komedią nie jest odosobniony. Identyczne, wynikające z błędów kierownictwa DEFY, mają Niemcy. Działo się tak, mimo że Walter Ulbricht na II Plenum SED upominał się o „oręż wesołej komedii”¹⁴. O tym samym problemie pisał Karl Heinz Busch w korespondencji z Berlina, ubolewając, że Polacy, tak jak i Niemcy, mają kłopoty z komedią¹⁵. Intertekst doktrynalny stawał się w tym momencie prawdziwie internacjonalistyczny.

Irena Merz wyraźnie zaznaczała, że dojrzałe filmy o tematyce współczesnej pojawiają się w roku 1949. Odtąd nie tylko filmowcy krytykowali „stare”, ale i wskazywali drogę do budowy lepszego „nowego” (widzimy tu opozycję charakterystyczną dla kultury stalinowskiej). Nie trudno zauważyć, że ta zmiana ściśle związana jest z powstaniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej, choć sama autorka nie artykułuje tego wprost¹⁶. W części zatytułowanej *W walce o film realizmu socjalistycznego* odnajdziemy te same wątki, które powtarzają się we wszystkich kinematografiach socjalistycznych na przełomie lat 40. i 50., czyli w momencie przyspieszonej stalinizacji.

3.

Pierwszy niemiecki film na polskich ekranach pojawił się w lipcu 1950 roku. Były to *Cztery pokolenia* (*Die Buntkarierten*, 1949) Kurta Maetziga. Czy jednak brak obecności filmów niemieckich na polskich ekranach przed rokiem 1950, a także słaba reprezentacja tekstów o tymże kinie w piśmiennictwie filmowym, uzależniona była tylko od uznania oficjalnie przez Polskę państwa niemieckiego? W grę wchodziły zapewne jeszcze inne przyczyny. Polacy posiadali przecież kopie niemieckich filmów przedwojennych i z lat wojny. Te dzieła, które były jedynie rozrywką, niemającą nic wspólnego z hitlerowską propagandą, mogłyby pozornie być rozpowszechniane bez przeszkód. Dlaczego tak się nie stało? Musiał zaważyć fakt, iż wojna skończyła się zaledwie „wczoraj”, a „niemieckość” dzieła filmowego źle się kojarzyła.

Na początku 1956 roku, kiedy *Mordercy są wśród nas* (*Die Mörder sie unter uns*, 1946) Wolfganga Staudtego trafili wreszcie na polskie ekrany, Zbigniew Pitera pytał, jak to się mogło stać, że ten wybitny film, jeden z największych sukcesów powojennego kina niemieckiego, pierwszy film DEFY, pojawia się dopiero teraz. Na zadane pytanie próbował odpowiedzieć sam recenzent, wskazując, że były widocznie

¹³ Karl Heinz Busch, *DEFA współpracuje z widzem*, „Film” 1951 nr 47, s. 5.

¹⁴ Zob. (pt) [Jerzy Ptażewski], *Odwaga śmiechu*, „Przegląd Kulturalny” 1953 nr 41, s. 5.

¹⁵ Karl Heinz Busch, *Polskie filmy w oczach niemieckiego widza*, „Film” 1954 nr 26, s. 5.

¹⁶ Irena Merz, *O filmie...*, s. 49.

osoby sympatyzujące z ludźmi, których film zaszokował¹⁷. O wiele bardziej prostym wyjaśnieniem jest wspomniana już wcześniej niechęć w drugiej połowie lat 40. do wszystkiego, co niemieckie, a także brak oficjalnych stosunków z Niemcami.

Warto może jednak zauważyć, że nie wszyscy widzowie byli nastawieni niechętnie do filmów niemieckich. Ślady tego znaleźć można w listach, które przychodziły do redakcji „Filmu”. Niektórym czytelnikom tego czasopisma los niemieckich filmowców nie był zupełnie obojętny. Pojawiały się pytania np. o Zarah Leander¹⁸. Niektórzy widzowie oczekiwali wznowienia niemieckich filmów muzycznych¹⁹, inni pytali o możliwość obejrzenia niemieckich filmów kryminalnych wyświetlanych w czasie wojny w Generalnym Gubernatorstwie. Takie oczekiwania spotykały się ze zdecydowaną i złośliwą reakcją redakcji²⁰, która do sprawy wyświetlania filmów niemieckich co jakiś czas wracała²¹. (Przy okazji ta pamięć niemieckich filmów z czasów wojny świadczyć może o tym, że nie wszyscy Polacy przejmowali się hasłem „Tylko świnię siedzą w kinie”.)

Repertuar kin polskich w pierwszych latach powojennych był dość zróżnicowany. W 1946 roku pojawiły się filmy radzieckie, co oczywiste, ale także brytyjskie, francuskie i szwedzkie, a nieco później amerykańskie. Filmy niemieckie cały czas były nieobecne. Podobnie działo się na łamach prasy. W pierwszych rocznikach „Filmu” wśród kinematografii zachodnich dominowały Stany Zjednoczone, Anglia i Francja. Doniesienia z Niemiec, a następnie informacje o kinie niemieckim, w latach 1946–1949 były stosunkowo rzadkie. Pierwsza wzmianka o kinie w Niemczech ukazała się w drugim numerze z drugiej połowy sierpnia 1946 roku, pod znaczącym tytułem *Niemiecki film odradza się*²². Pierwsza część notki opisywała funkcjonowanie kin i repertuar w różnych strefach okupacyjnych, druga natomiast podawała wiadomości dotyczące planów produkcyjnych niemieckiej kinematografii. Czytelnik „Filmu” mógł się także dowiedzieć, że na bazie przedwojennej wytwórni UFA powstała nowa – DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft). Wymienione liczne tytuły i nazwiska realizatorów opatrzone zostały odpowiednim komentarzem. Leon Bukowiecki zastanawiał się, czy film niemiecki stać będzie na demokratyczne akcenty. Dostrzegając wprawdzie dobrą wolę twórców, ale zauważał jednocześnie, że wykonawcy nie budzą specjalnego

¹⁷ Jan Łęczycza [Zbigniew Piłera], Mordercy są wśród nas, „Film” 1956 nr 4, s. 5.

¹⁸ *Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 11, s. 15. Ta sprawa wzbudziła zresztą duży odzew. Zob. *Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 14, s. 15; *Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 25, s. 15; *Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1948 nr 18, s. 31.

¹⁹ *Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 14, s. 15.

²⁰ *Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 12, s. 15.

²¹ *Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 17, s. 15; *Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 23, s. 15.

²² L. B. [Leon Bukowiecki], *Niemiecki film odradza się*, „Film” 1946 nr 2, s. 14–15.

zaufania. Chodziło przede wszystkim o tych, których nazwiska kojarzyły się z filmem hitlerowskim. Wątpliwości autora budzili m.in.: Paul Wegener, Gerhardt Lamprecht, Milo Harbich (później te postaci będą oceniane zupełnie inaczej).

Zygmunt Schindler w korespondencji z Berlina pisał o kinie niemieckim przez pryzmat swoistego współzawodnictwa radzieckiego i amerykańskiego (Anglia i Francja schodziły zdecydowanie na drugi plan)²³. Nie ulegało wątpliwości, że Berlin stanie się ważnym ośrodkiem filmowym. Schindler pisał wprost o wyścigu o względy niemieckie. Korespondencja ta w wyraźny sposób wartościowała działania radzieckie i amerykańskie, na pierwszym miejscu stawiając oczywiście zaangażowanie Związku Radzieckiego. Wymienione zostały takie filmy, jak: *Wolna Ziemia (Freies Land)* Milo Harbicha o reformie rolnej, *Gdzieś w Berlinie (Irgendwo in Berlin)* Gerhardta Lamprechta oraz *Mordercy są wśród nas* Wolfganga Staudtego (wszystkie 1946). Szczególnie wysoko oceniony został ten ostatni, ze względu na antyhitlerowską wymowę.

Od pierwszych numerów w „Filmie” znajdował się dział „Przegląd zagraniczny”, gdzie w postaci krótkich notek pojawiały się informacje o tym, co dzieje się w świecie. Reprezentowane były, w różnym wymiarze, ZSRR, USA, Anglia, Francja, Włochy, Czechosłowacja, jak również inne mniejsze kinematografie, np. Albania. W dziale tym pierwsza wzmianka o kinie niemieckim pojawiła się dopiero w marcu 1950 roku, a więc w momencie, kiedy Polska oficjalnie uznała już Niemiecką Republikę Demokratyczną. Od tej pory wiadomości o filmach realizowanych w NRD gościły bardzo często, razem z dodanym ideologicznym komentarzem²⁴.

Korespondencje z Berlina nadsyłał Zygmunt Schindler²⁵. Może wydać się interesujące, że padała tam, niemal mimochodem, uwaga, że film *Obława (Razzia)*, 1947) Wenera Klinglera cieszył się powodzeniem wśród widzów, w przeciwieństwie do innych filmów nakręconych w radzieckiej strefie okupacyjnej. Inna rzecz, że w następnym artykule Schindler, potwierdzając informacje o słabej frekwencji na filmach produkowanych w strefie radzieckiej, tłumaczył to faktem, iż pokazywały one Niemcom niewygodną dla nich prawdę²⁶. Po długim czasie opublikowany został kolejny materiał z Berlina, nadesłany przez tego autora (zwraca uwagę

²³ Zygmunt Schindler, *Kłeska czy zwycięstwo*, „Film” 1946 nr 7, s. 4–5. Warto może zauważyć, że pojawia się w tekście pewna nuta zazdrości, że w Niemczech, które przegrały wojnę, powstają już pierwsze filmy fabularne, gdy tymczasem w Polsce jeszcze ich nie ma.

²⁴ Np. realizowana w 1950 roku *Rada bogów (Der Rat der Götter)*, 1951) Kurta Maetzig przedstawiona została jako marksistowska ocena hitlerizmu, demaskująca jego międzynarodowych, kapitalistycznych protektorów. *Przegląd zagraniczny*, „Film” 1950 nr 7, s. 13.

²⁵ Zygmunt Schindler, *Rozgardiasz filmowy w głodnym Berlinie*, „Film” 1947 nr 21, s. 5.

²⁶ Zygmunt Schindler, *Niemcy znowu kręcą*, „Film” 1947 nr 31–32, s. 10.

zmiana pisowni nazwiska)²⁷. Po raz pierwszy silnie dał znać o sobie ideologiczny model pisania o kinie niemieckim (zmienił się także język wypowiedzi).

Polski czytelnik dowiadywał się, że we wschodniej części Berlina produkowane są filmy wartościowe, realizowane przez reżyserów o postępowych przekonaniach. Kimś takim był Gerhardt Lamprecht, twórca *Kwartetu w piątkę* (*Quartett zu Fünf*, 1949). Inny przykład to Kurt Maetzig i jego film *Napiętnowani* (późniejszy tytuł *Cztery pokolenia*). Filmy te reprezentowały wysoki poziom profesjonalnej roboty (podziw i dyskusje wzbudzają m.in. doskonałe zdjęcia), ale najważniejszą ich cechą była ważkość poruszanych tematów. Zwłaszcza w drugim z wymienionych filmów ukazana została negatywna ocena przeszłości, jak również pokazany współczesny Berlin (wschodni) jako miejsce, w którym wszyscy mają szansę. *Napiętnowani* zostali nacechowani pozytywnie również dzięki kinoteatrowi, w którym byli wyświetlani, ponieważ w tym samym miejscu odbywały się projekcje *Ulicy Granicznej*, a już wkrótce miał tam trafić *Ostatni etap*, co samo w sobie było wystarczającą rekomendacją. (Na marginesie warto zauważyć, że w przeciwieństwie do poprzednich korespondencji z Berlina, w tej wyraźnie pisano już o sukcesach kasowych produkcji DEFY, odnoszonych także w części kontrolowanej przez Anglosasów.)

Przełom nastąpił w numerze z 9 lipca 1950 roku. Na okładce znalazł się fotos z filmu *Nasz chleb powszedni* (*Unser Täglich Brot*, 1949) Slatana Dudowa, a na nim Paul Bildt i Inge Landgut. Pod spodem zamieszczono odpowiedni podpis: „Pierwsze filmy Niemiec demokratycznych na polskich ekranach”²⁸. W środku na eksponowanym miejscu opublikowany został artykuł *Demokratyczna kinematografia niemiecka walczy o pokój i socjalizm*²⁹. Był to znaczący tekst, ponieważ w pewnej mierze ustalał reguły gry towarzyszące pisaniu o kinie niemieckim. Jeszcze raz wyraźnie została podkreślona różnica między dwoma niemieckimi kinematografiami. Co ciekawe, ani razu w tym artykule nie pojawiła się jakakolwiek wzmianka o poziomie artystycznym filmów ze wschodnich i zachodnich Niemiec. W tym momencie nie wydawało się konieczne szukanie usprawiedliwień dla niechęci wobec kina zachodnich Niemiec, nie trzeba było oskarżać tych filmów o nieudolność realizacji czy poszukiwanie banalnych i sensacyjnych – lub wręcz „imperialistycznych” – tematów. Liczyło się przede wszystkim to, że w Niemczech zachodnich schronienie znaleźli wrogowie postępowej ludzkości, mający często na sumieniu faszystowską przeszłość, oraz fakt, że pozostawali oni pod wpływem Anglików i Amerykanów.

²⁷ Zygmunt Szyndler, *Zachodni Berlin pod narkozą*, „Film” 1949 nr 16, s. 16–17.

²⁸ „Film” 1950 nr 13.

²⁹ Jerzy Szelubski [Jerzy Bossak], *Demokratyczna kinematografia niemiecka walczy o pokój i socjalizm*, „Film” 1950 nr 13, s. 3.

Od tej pory o kinie wschodniemieckim pisano dosyć dużo, zarówno ze względów filmowych, jak i innych. „Dziś i Jutro” uczyniło tak z okazji odbywającej się w Berlinie konferencji ministrów spraw zagranicznych czterech mocarstw³⁰. W 1955 „Film” poświęcił cały jeden numer kinematografiom niemieckim w piątą rocznicę podpisania układu granicznego³¹. Z kolei wydarzeniem filmowym stała się np. niemiecka ekranizacja dramatu Leona Kruczkowskiego: *Rodzina Sonnenbrucków* (*Die Sonnenbrucks*, 1951) Georga C. Klarena. Filmowi poświęcono sporo uwagi, opisując m.in. wizytę niemieckich filmowców, reżysera i aktorów, w Warszawie i Łodzi³². Klaren był przekonany, że

przyjaźń polsko-niemiecka, tak jak przyjaźń ze wszystkimi krajami demokracji ludowej i z wielkim Związkiem Radzieckim, jest najpewniejszą gwarancją zapobieżenia zbrodniom nowej wojny [...]³³.

Film stał się znaczący dzięki możliwości ukazania współpracy między narodami, co zaledwie kilka lat po wojnie miało niebagatelne znaczenie propagandowe. Oto niemiecki reżyser kręci film o Niemcach czasu wojny, oparty na sztuce polskiego dramaturga. Nic więc dziwnego, że sam pomysł oraz jego realizacja spotkały się z bardzo przychylnym przyjęciem, dodatkowo wzmocnionym przez wypowiedzi oficjalnych czynników. Minister oświaty Paul Wandel w czasie inauguracji Miesiąca Przyjaźni Niemiecko-Polskiej, który odbył się w NRD, powiedział:

Ukazanie się tego filmu jest czymś więcej niż premierą wybitnego dzieła sztuki – jest wymownym aktem politycznym, przejawem wzrastającej przyjaźni, która łączy całe postępowe Niemcy z nową Polską, przyjaźni, którą głoszą dziś polscy i niemieccy artyści... Film *Die Sonnenbrucks* jest żywym dowodem wspólnej walki naszych narodów o nową kulturę, wspólnej walki o pokój³⁴.

Wielokrotnie wspomniano także o odbiorze polskich filmów w NRD. Według autorów wzmianek cieszyły się one bardzo dużym powodzeniem i były przedmiotem licznych dyskusji, zarówno wśród filmowców, jak i zwykłych robotników. Zbigniew Pitera w 1955 roku żałował na łamach „Filmu”, że tak słabo rozwinęła się polsko-niemiecka współpraca produkcyjna. *Rodzina Sonnenbrucków*, ekranizacja *Niemców* Leona Kruczkowskiego z udziałem m.in. Aleksandry Śląskiej – pisał – to za mało.

³⁰ *Dwa nurty w niemieckiej kinematografii*, na podstawie prasy opracowała I[zabella] Kopeć, „Dziś i Jutro” 1954 nr 5, s. 6.

³¹ „Film” 1955 nr 28.

³² J. Ł. [Zbigniew Pitera], *Nasi niemieccy goście*, „Film” 1951 nr 21, s. 3–4; *Filmowcy z NRD w Łodzi*, „Film” 1951 nr 22, s. 4.

³³ Cyt. za J. Ł. [Zbigniew Pitera], *Reżyser Georg C. Klaren o filmie Sonnenbruckowie i o współpracy z artystami polskimi*, „Film” 1951 nr 17, s. 11.

³⁴ Cyt. za Jan Łęczycza [Zbigniew Pitera], *Film, który nas łączy*, „Film” 1951 nr 15, s. 8–9.

Polska ma spore możliwości realizacji, korzystając ze studiów DEFY Polacy mogliby razem z Niemcami realizować filmy fantastyczne, np. na podstawie prozy Stanisława Lema (nawiasem mówiąc, kilka lat później Kurt Maetzig zrealizuje we współpracy polsko-niemieckiej *Milczącą gwiazdę* [*Der Schweigende Stern*, 1959], na podstawie *Astronautów*)³⁵.

4.

Rozdarcie narodu niemieckiego granicą sztucznego podziału na dwie części wytworzyło dwa różne światy. W Niemieckiej Republice Demokratycznej zdrowe siły narodu, kierowane przez niemiecką klasę robotniczą, w oparciu o pomoc Związku Radzieckiego podjęły wielką pracę nad moralnym odrodzeniem człowieka, nad przebudową ustroju politycznego i rozwojem życia gospodarczego w duchu pokojowej współpracy z innymi narodami. W Niemczech Zachodnich anglosascy okupanci utrzymują stan napięcia, budzą i podsycają ducha odwetu i agresji. Dla swych imperialistycznych celów pragną oni wyzyskać niemiecki przemysł i zamienić Niemcy Zachodnie w arsenał szykujący broń do zbrodni nowej wojny. Toteż gdy w Niemieckiej Republice Demokratycznej rośnie człowiek nowy, dojrzewa wolna, wychowana w idei braterstwa ludów młodzież niemiecka, w Niemczech Zachodnich polityka Anglosasów usiłuje zepchnąć człowieka do poziomu biernego narzędzia, narzucić mu hitlerowską filozofię postuszeństwa i amoralności³⁶.

Nie trudno się zorientować, że słowa te musiały zostać napisane w latach stalinowskich. Specyficzne sformułowania, sposób użycia języka, emocjonalność wypowiedzi – wszystko to razem wyraźnie wskazuje na obecność nowomowy, nieodmiennie pojawiającej się we wszystkich rodzajach tekstów: politycznych, naukowych, literackich, publicystycznych itd. Przykładem mogą być przytaczane wcześniej fragmenty prac historycznych. Trudniej zapewne byłoby się domyślić, że przytoczony cytat stanowi początek recenzji filmowej. O odczytywanej przez odbiorcę wartości – bądź też jej braku – poszczególnych filmów decydują bowiem nie tylko wydarzenia i interpretacje, ale także sposób pisania o nich. Znaczenie było podporządkowane znakom wartości. Elementem magiczności języka jest nasycenie emocjonalnością, przy jednoczesnym zredukowaniu jego funkcji deskryptywnej, oraz nawiązywanie do rytualnych wypowiedzi, zwłaszcza politycznych. Dotyczyło to zarówno sytuacji aktualnej w świecie osoby używającej nowomowy, ale, co oczywiste, także w dokonywanej ocenie przeszłości.

³⁵ Zbigniew Pitera, *Zamiast bilansu*, „Film” 1955 nr 46, s. 3.

³⁶ H. L., *Bracia Benthin, których zgody boją się Amerykanie*, „Film” 1951 nr 13, s. 7.

Jerzy Bossak wymieniając filmy powstałe w drugiej połowie lat 40., wskazywał, że dokładne przyjrzenie się im umożliwi dostrzeżenie linii „ideowo-artystycznego dojrzewania demokratycznych niemieckich twórców filmowych”³⁷. I zaraz wyjaśniał:

Podczas gdy w *Mordercy są między nami* i w *Obławie* poruszane są problemy odpowiedzialności narodu za zbrodnie hitleryzmu, oraz konieczności walki z przestępczymi niedobitkami faszyzmu, to dalsze filmy ukazują nam interesujący obraz głębokich przemian w tonie społeczeństwa niemieckiego.

Autor omawiał dalej kilka tytułów, zwracając uwagę na wartość poruszanej przez nie tematyki. Ona miała przecież zazwyczaj znaczenie największe i decydujące.

Filmy analizowane były przede wszystkim z punktu widzenia poprawności ideologicznej. Tak było od pierwszego po II wojnie światowej filmu niemieckiego na polskich ekranach. Karolina Beylin w recenzji *Czterech pokoleń* podkreślała wysoki poziom artystyczny dzieła i znakomitą reżyserię, przyrównując nawet Kurta Maetziga do René Claira. Z drugiej strony Beylin zarzuciła filmowi, że – co prawda – pokazywał przemiany polityczne w Niemczech w ciągu ostatnich 70 lat, ale zdecydowanie zbyt słabo potępił „straszliwą ohydę faszystowskiego reżimu”. Mimo że autorzy nie poradzili sobie z ładunkiem ideologicznym, pisała Beylin, to jednak film bez wątpienia godny był uwagi, a jako próba osądzenia kilkudziesięcioletniej historii Niemiec stał się symbolem przelotu w tym kraju³⁸.

Krytycy używali argumentów, które niewiele mówiły o samych filmach jako dziełach pretendujących do miana artystycznych wydarzeń. Jerzy Piórkowski pisał o *Radzie bogów*, że stała się wydarzeniem w kinematografii światowej ze względu zarówno na temat, jak i stronę formalną. Pierwszorzędną rolę odegrała jednak „wielka aktualność polityczna oraz ideologiczna dojrzałość”³⁹. Jeżeli pisano dobrze o filmach poświęconych Wilhelmowi Pieckowi czy Ernestowi Thälmannowi, to można się domyślać, że nie decydowała o tym w pierwszym rzędzie jakość artystyczna tych dzieł. Z dokumentów warto odnotować film o Piecku, prezydencie NRD (*Wilhelm Pieck [Das Leben unseres Präsidenten]*, 1951), w reżyserii Andrew Thorndike’a. Zbigniew Pitera omawiał jego wartość ideologiczną, a Leon Bukowiecki artystyczną. Obydwa omówienia niewiele się różniły⁴⁰.

³⁷ Jerzy Szelubski [Jerzy Bossak], *Demokratyczna kinematografia niemiecka...*, s. 3.

³⁸ kar. beyl. [Karolina Beylin], *Siedemdziesiąt lat historii Niemiec*, „Film” 1950 nr 14, s. 7.

³⁹ Jerzy Piórkowski, *Kilka problemów jednego filmu*, „Nowa Kultura” 1951 nr 12, s. 10.

⁴⁰ J. Ł. [Zbigniew Pitera], *Wilhelm Pieck. Film o wielkim synu narodu niemieckiego*, „Film” 1952 nr 16, s. 4; Leon Bukowiecki, *Filmowa biografia Wilhelma Piecka*, „Film” 1952 nr 20, s. 4. Warto dodać, że ten drugi tekst był opublikowany przy okazji Miesiąca Przyjaźni Niemiecko-Polskiej.

Za co ceniono niemieckie filmy? Nawet wówczas, kiedy analizowane były sprawy warsztatowe, czyniono to przez pryzmat realizacji idei. Robili tak nawet krytycy wyróżniający się umiejętnością analitycznego spojrzenia. Stanisław Grzelecki pisał zatem,

iż jednym z głównych celów kinematografii odrodzonych Niemiec jest przywrócenie człowiekowi w Niemczech godności, brutalnie sponiewieranej przez hitleryzm⁴¹.

Aby mogło się to urzeczywistnić, należało wcześniej dokonać rozliczenia z własną przeszłością. Film NRD według polskich krytyków odpowiadał na pytanie, dlaczego możliwy był hitleryzm⁴². Oprócz spojrzenia w przeszłość także umiejętność mówienia o teraźniejszości uważana była za zaletę filmów Kurta Maetziga, Słatana Dudowa i ich kolegów. Odradzanie się Niemiec po doświadczeniu wojny było pokazywane, jak można przeczytać w wielu recenzjach i artykułach, w sposób oryginalny, kameralny, biorący pod uwagę nie tylko wielkie wydarzenia, ale także otoczenie rodzinne⁴³.

Wartości pozaideowe krytyka zepchnęła na drugi plan, ale bynajmniej ich nie pomijała. Pisano, że *Poddany* i *Futro pana Krügera* cechowały się „ostrością i głębockością satyry”⁴⁴, a sensacyjne filmy NRD nie rezygnując z wartości wychowawczych, zapewniały rozrywkę w najlepszym wydaniu. Wysoko było stawiane realizatorskie mistrzostwo oraz umiejętność łączenia przestania z artystyczną formą. O najważniejszych reżyserach kina wschodnioniemieckiego: Wolfgangu Staudte, Kurcie Maetzigu i Słatanie Dudowie wypowiedziano się jako o mistrzach światowego formatu. Za największe sukcesy postępowego filmu niemieckiego krytycy uważali *Poddanego* (*Der Untertan*, 1951) Wolfganga Staudtego, *Radę bogów*, *Rodzinę Sonnenbrucków*, *Nasz chleb powszedni*, *Brunatną pajęczynę* (*Rotation*, 1949) W. Staudtego, *Mordercy są wśród nas*, *Cztery pokolenia*. Jerzy Płażewski pisał o tym ostatnim filmie:

Artystyczna doskonałość warsztatu nie znanego uprzednio reżysera nie tylko zapewniła kinematografii NRD miejsce na wyżynach sztuki filmowej, ale dała dzieło tak sugestywne, że wywarło ono trwały wpływ ideowy na dalsze prace postępowych filmowców niemieckich⁴⁵.

Jednym z najwyżej cenionych filmów był *Poddany*. Rzadko zdarzało się, aby filmy niemieckie stawały się obiektem zainteresowania czytelników, a tak stało się z filmem Staudtego⁴⁶.

⁴¹ Stanisław Grzelecki, *Filmy, które ukazały powrót człowieka*, „Film” 1954 nr 44, s. 5.

⁴² Zob. Jerzy Płażewski, *Droga znaleziona przez Augustę*, [w:] tegoż, *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956.

⁴³ Zob. np. Jerzy Płażewski, *Trudna droga do chleba*, [w:] tegoż: *Filmy, które pamiętamy...*

⁴⁴ Zob. np. Stefania Beylin, *Sztuka Gerhardta Hauptmanna na ekranie*, „Film” 1952 nr 4, s. 10.

⁴⁵ Jerzy Płażewski, *Droga znaleziona przez Augustę...*, s. 40.

⁴⁶ *Młodość przeżywa Poddanego*, „Film” 1952 nr 4, s. 14; *Jeszcze o Poddanym*, „Film” 1952 nr 5, s. 14.

W dwóch książkach przygotowanych przez Państwowy Instytut Sztuki, pretendujących do miana opracowań naukowych, *Powieści na ekranie* i *Dramatu na ekranie*, w tym właśnie kontekście zostały poddane analizie trzy filmy niemieckie: *Poddany*, *Futro pana Krügera* (*Der Biberpelz*, 1949) Ericha Engela i *Rodzina Sonnenbrucków*. W zasadzie jednak książki te nie różniły się w znaczący sposób (oprócz objętości) od bardziej popularnych materiałów na temat powojennego filmu niemieckiego. Najlepiej z wymienionej trójki wypadł Lech Lorentowicz, który pisząc o *Futrze pana Krügera*, nie rezygnował, co prawda, z przedstawienia wartości ideologicznych filmu i literackiego pierwowzoru Gerhardta Hauptmanna, ale nie ograniczał się do porównania rozwiązań fabularnych oraz opisu filmowych wyobrażeń bohaterów i zdarzeń, tylko korzystając z przykładu *Futra...* zajmował się możliwościami przekładu literackiej wypowiedzi na język obrazu.

Ewa i Czesław Petelscy podjęli próbę porównania powieści Henryka Manna z filmem Staudtego. Głównym celem tekstu miało być znalezienie odpowiedzi na pytanie, dzięki czemu udało się w tym przypadku zrealizować udany film na podstawie dobrej powieści. Jednakże studium to tylko pozornie podążało w kierunku problematyki adaptacji. Petelscy stwierdzili, że wielkie znaczenie ma wybór adaptowanego utworu, rzecz bowiem w tym, aby „utwór był nam jak najbardziej bliski ideowo i artystycznie, aby służył sprawie walki o postęp społeczny”⁴⁷. Artystyczność tego dzieła wynika jednak wprost z jego funkcji ideowej. Nasycenie artykułu nadmiarem sloganów o antymilitarystycznej i antyimperialistycznej wymowie dzieła oraz analiza filmowych środków wyrazu jednoznacznie podporządkowana kontekstowi ideologicznemu sprawiła, że praca Petelskich niczym nie różniła się od innych tekstów⁴⁸. Nie inaczej prezentował się artykuł Aleksandry Jaskólskiej o ekranizacji *Niemców*⁴⁹. Autorka, podobnie jak Petelscy, skoncentrowała się na fabule i ogólnej ideowej wymowie filmu.

Oczywiście, nie wszystkie filmy niemieckie podobały się polskim recenzentom. Jeżeli jednak padały wobec nich jakieś zarzuty, nie różniły się niczym od tych, które były stawiane produkcjom innych kinematografii socjalistycznych, które nie dość dobrze realizowały założenia ambitnego filmu artystycznego. Weźmy jako przykład film Ernsta Wilhelma Fiedlera *Ostatni rejs* (*Die Letzte Heuer*, 1950). Akcja rozgrywała się jeszcze przed wojną i opowiadała o ocaleniu marynarza antyfaszysty z rąk gestapo. Stanisław Grzelecki uznał ten film za wyraźną pomyłkę kinematografii NRD,

⁴⁷ Ewa Petelska, Czesław Petelski, *Satyra Henryka Manna...*, s. 251.

⁴⁸ O wiele ciekawsza jest np. recenzja Piotra Borowego pt. *Poddany, czyli żywot pruskiego mieszczanina*, „Film” 1951 nr 51–52, s. 9–11.

⁴⁹ Aleksandra Jaskólska, *Rodzina Sonnenbrucków...*

wyrażając przy tym przekonanie, że potrafi ona przewycięzać już podobne błędy i czerpać z nich siłę na przyszłość. Jakie jednak zarzuty stawiał Grzelecki *Ostatniemu rejsowi*? Chodzi przede wszystkim o sensacyjność filmu. Nie jest to, rzecz jasna, zarzutem pierwszoplanowym. Filmy sensacyjne mogą być bardzo udane i pozytywne, czego przykładem – pisat Grzelecki – jest radziecki film *Śmiali ludzie* (*Smietyje ludi*, 1950). Rzecz w tym, aby sensacyjność nie przesłoniła wymowy ideowej, a tak się dzieje w filmie Fiedlera. Autor wskazywał także, iż pozytywne strony *Ostatniego rejsu*: „fragmenty walki z hitleryzmem w Niemczech przedwojennych, międzynarodowa solidarność ludzi pracy, potępienie faszyzmu jako siły niszczącej człowieka”, zostały rozmyte i film nie mógł spełniać żadnej pozytywnej roli wychowawczej⁵⁰.

Filmy NRD-owskie często chwalono, ale stopniowo zaczęto poddawać je także krytyce. Według Leona Bukowieckiego dziełami nieudanymi były m.in.: *Wesołe kumoszki z Windsoru* (*Die lustigen Weiben von Windsor*) Georga Wildhagena, *Zimne serce* (*Das kalte Hertz*, obydwa 1950) Paula Verhoevena, *Modell Bianka* Richarda Groschoppa i *Topór z Wandsbeck* (*Das Beil von Wandsbeck*, obydwa 1951) Falka Harnacka⁵¹. Dotyczyło to również filmu dla dzieci *Mąciwody z VIIIb* (*Störenfriede*, 1953) Wolfganga Schleifa. Helena Opoczyńska mocno zaznaczała, że nuda tego filmu wiąże się wprost z jego schematycznością. Pisała też o słabej reżyserii i błędach w scenariuszu. Można się jednak zastanawiać, na ile była to ocena realizatorskiego warsztatu twórców, na ile – mimo wszystko – podkreślenie nieskuteczności oddziaływania podobnych filmów na młodzież⁵². Ale już w recenzji *Tajemniczego wraku* (*Des Geheimnisvolle Wrack*, 1954) Herberta Ballmanna możemy przeczytać wprost o nudzie ziejącej z ekranu⁵³.

Kiedy w roku 1956 Witold Leszczyński pisał o drugiej części biograficznego filmu Kurta Maetzig o Erneście Thälmannie (*W walce z Hitlerem* [*Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*], 1955), pokazywał, że jego niedostatki biorą się nie tyle z jednostkowej reżyserskiej koncepcji, ale z ogólnych słabości metody socrealistycznej. Wybór odpowiedniego, ideowo słusznego bohatera nie mógł już wystarczyć. O ile rok wcześniej o pierwszej części filmu (*Na barykadach Hamburga* [*Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*], 1954) pisano w superlatywach właśnie ze względu na ukazanie sylwetki Ernesta Thälmana, to tym razem postać niemieckiego działacza komunistycznego nie miała szansy przesłonić niedostatków samego filmu⁵⁴.

⁵⁰ Stanisław Grzelecki, *Nieudana próba filmu sensacyjnego*, „Film” 1951 nr 43, s. 11.

⁵¹ Leon Bukowiecki, *Kinematografia Niemiec Demokratycznych*, „Nowa Kultura” 1951 nr 37, s. 6.

⁵² Helena Opoczyńska, *Mąciwody z VIIIb*, „Film” 1954 nr 28, s. 7.

⁵³ Zb. Z., *Tajemniczy wrak*, „Film” 1955 nr 10, s. 5.

⁵⁴ Zob. Witold Leszczyński, *W walce z Hitlerem, czyli o filmie biograficznym po raz n-ty*, „Film” 1956 nr 44, s. 8.

Od pewnego momentu „upolitycznione” recenzje, mimo że nadal ich nie brakowało, zaczęły spotykać się z krytyką. Zarzucano autorom, że dopatrują się w filmach rzeczy, których tak naprawdę w nich nie ma, ale za to ilustrują tezę postawioną przez autora. Dotyczyło to wszystkich kinematografii, także radzieckiej (np. zacieranie hierarchii wartości artystycznych, nawet tam nie wszystkie filmy są dobre itd.). Ta tendencja nie mogła ominąć recenzji filmów NRD. Jerzy Płużewski wskazywał, że np. pochlebne omówienie *Braci Benthin (Familie Benthin, 1950)* w zbiorowej reżyserii wynikało z niczym nieuzasadnionej pochwały „wszystkoizmu”, a recenzja *Błękitnych mieczy (Die Blauen Schweren, 1949)* Wolfganga Schleifa była zbyt upolityczniona⁵⁵.

5.

W książce o kinie NRD Irena Merz poświęciła kilka stron filmowi w Niemczech Zachodnich. Teza tego tekstu została wyraźnie postawiona już w pierwszym zdaniu:

Jeżeli linia rozwoju filmu w Niemieckiej Republice Demokratycznej jest linią wstępującą – w Niemczech Zachodnich sztuka filmowa wyraźnie chyli się ku upadkowi⁵⁶.

Ale o tym, że kino zachodniemieckie nie może równać się pod żadnym względem z filmami z DEFY wiedzieli nawet tamtejsi aktorzy⁵⁷ i szwajcarscy dziennikarze⁵⁸. W relacji z festiwalu w Cannes (1949) sytuację tę skwitowano jednym zdaniem: „Niemcy Zachodnie, wyrażające w każdym filmie swój nazistowski kompleks”⁵⁹. Aż do połowy lat 50. o kinematografii alianckich stref okupacyjnych, a później Republiki Federalnej Niemiec, pisano bardzo mało i zazwyczaj źle. W kolejnych tekstach powracały też pewne współistniejące *leitmotivy*: hitlerowskie dziedzictwo i amerykańska dominacja.

W latach 1948–1949 na łamach „Filmu” kino niemieckie prawie nie istniało. Pojawiały się nieliczne wzmianki, nie dotyczące bynajmniej działalności artystycznej. W numerze z maja 1949 roku znajdziemy pełną oburzenia informację na temat zawartego w „Die Zeit” artykułu będącego próbą oczyszczenia Veita Harlana⁶⁰. Do sprawy jeszcze powrócono. W lipcu 1949 roku ukazał się spory tekst Jerzego Toeplitza⁶¹. Autor nie tylko przypominał biografię Harlana, wspominając, rzecz jasna, *Władcę*

⁵⁵ Jerzy Płużewski, *Referat. Pierwsza Ogólnopolska Narada Krytyki Filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 2–3, s. 94–95.

⁵⁶ Irena Merz, *O filmie...*, s. 66.

⁵⁷ Tadeusz Jaworski, *Spotkanie z Kurtem Schmenglerem*, „Film” 1951 nr 37, s. 6–7.

⁵⁸ Płuż. [Jerzy Płużewski], *Kolumb w Berlinie*, „Film” 1951 nr 36, s. 11.

⁵⁹ Anna Jawicz, *Jeszcze jeden festiwal*, „Film” 1949 nr 20, s. 11.

⁶⁰ „Biedny” hitlerowiec, „Film” 1949 nr 9, s. 12.

⁶¹ Jerzy Toeplitz, *Praktyczna lekcja teorii rasizmu*, „Film” 1949 nr 13, s. 11.

(*Der Herrscher*, 1937) i *Żyda Süssa* (*Jud Süss*, 1940), ale atakował także zarządy amerykańskiej i angielskiej strefy okupacyjnej. Podkreślał, że nie byłoby nic dziwnego w tym, iż Harlan właśnie tam znalazłby pracę. Uważny czytelnik bez trudu odczytywał zawarte w tekście, choć nie *explicite*, przestanie, iż imperialistyczne dążenia krajów anglosaskich coraz bardziej przypominają hitlerowskie Niemcy. Kinematografia niemiecka zaczynała służyć jako przykład odnoszący się do współczesności. Fakt powrotu filmowców aktywnie działających w czasach hitlerowskich, także w administracji, przywoływany był wielokrotnie⁶², a Veit Harlan stał się dyżurnym czarnym charakterem wszelakich wzmianek o kinie Niemiec zachodnich⁶³.

Krótkie dzieje powojennej produkcji zachodnioniemieckiej były, w opinii polskich krytyków, wyraźnym odbiciem politycznej działalności kanclerza Konrada Adenauera. Od pośredniej agitacji antyradzieckiej i promilitarnej oraz imperialistycznej filmy zachodnioniemieckie przeszły, wzorem Adenauera, do agresywnych, bezpośrednich ataków. Podobne działania były uznawane za konsekwencję wpływów amerykańskich, ale te zależności okazywały się podwójne. Dużą rolę odgrywały bowiem postaci, które kojarzono z kinem hitlerowskim. Wymieniano przede wszystkim – oprócz Harlana – Fritza Hipplera (reżysera i do 1943 roku szefa Departamentu Filmu Ministerstwa Oświecenia i Propagandy Rzeszy), a także Leni Riefenstahl oraz Williego Forsta. Wskazywano, że skoro takie osoby współpracują aktualnie z kinematografią amerykańską i zachodnioniemiecką, to ta sytuacja jednoznacznie wskazuje na ich intencje i zarazem niski poziom artystyczny realizowanych filmów⁶⁴. Dodatkowo dochodziła kwestia odpowiedzialności karnej, ale i moralnej osób współpracujących z hitlerowskim reżimem. Fakt, iż Leni Riefenstahl zamieszkała w willi w Berlinie Zachodnim został uznany co najmniej za skandal⁶⁵.

Zygmunt Szyndler, przypominając sukcesy filmu niemieckiego po I wojnie światowej, ubolewał:

Obecnie, po drugiej wojnie światowej, uczestniczymy w uroczystościach pogrzebowych niemieckiej Filmii. Jest to pogrzeb pacjenta, któremu znachor w osobie Goebbelsa postawił złą diagnozę, a zachodni lekarze (Amerykanie i Anglicy) dobili chorego bez skrępowań – z przyczyn najprostszyc, mianowicie konkurencyjnych⁶⁶.

⁶² (ea), *Hitlerowscy filmowcy znowu na widowni*, „Film” 1951 nr 9, s. 13.

⁶³ (jp) [Jerzy Płażewski], *Harlan już kręci*, „Film” 1950 nr 27, s. 13.

⁶⁴ Zob. Jerzy Płażewski, *Za co siedzi w Moabie Reinhold Klünder*, „Film” 1954 nr 6, s. 4. Zob. też: (CM) [Czesław Michalski], *Hitlerowska „gwiazda” błyszczy w Trizonii*, „Film” 1954 nr 29, s. 13.

⁶⁵ (gz), *Przypominamy Leni Riefenstahl*, „Film” 1953 nr 2, s. 12.

⁶⁶ Zygmunt Szyndler, *Zachodni Berlin...*, s. 16.

Dotyczyło to, oczywiście, sytuacji kina w zachodniej części Berlina. Według autora działało się tam źle pod każdym względem, niezależnie, czy chodziło o bieżącą produkcję, czy też o repertuar kin, na który składały się filmy tandetne bądź stare, wszystkie produkcji anglo-amerykańskiej (za jedyny dobry film został uznany *Skarb Sierra Madre* [*Treasure of the Sierra Madre*, 1948] Johna Hustona). Filmy produkowane w zachodniej części Berlina Szyndler ocenił bardzo nisko. Określił je jako produkcje odwołujące się do najniższych instynktów widza. Bohaterami dwóch z czterech filmów, które obejrzał autor, byli morfiniści, ale nawet tak sensacyjny materiał zamienił się w nudne obrazy. Filmy te zostały wprost nazwane ogłupiającymi lub nawet ordynarnymi (*Tajemnica czerwonego kota* [*Das Geheimnis der roten Katze*], *Bezwolne ręce* [*Verfuehrte Haende*], obydwa 1949).

Jeżeli krytycy pisali o niepowodzeniach obu kinematografii niemieckich, to znajdowali przyczyny tego stanu rzeczy. W drugiej połowie lat 40. jedną z nich był nadmierny wpływ Hollywood i UFG na kino wschodniemieckie. W strefie zachodniej ta sytuacja trwała cały czas. Piszący zauważali, że film niemiecki, usiłując dostosować się do hollywoodzkiego ideału „smaku”, niwelował praktycznie swoje szanse na stworzenie wartościowych dzieł. Przypominano, że identyczna sytuacja miała miejsce po I wojnie światowej⁶⁷. „Że Niemcy Zachodnie znajdują się pod hollywoodzką okupacją filmową – to wie każdy”⁶⁸. Jakie były tego konsekwencje? Oczywiście obniżający się poziom repertuaru połączony z wysokimi cenami biletów. System produkcyjny Niemiec Zachodnich pozostawał, jak pisano, pod kontrolą imperialistycznego przemysłu amerykańskiego, ale widzowie niemieccy dobrze wiedzieli, które filmy prezentowały najwyższy poziom artystyczny⁶⁹.

Kiedy w 1949 roku zmienił się sposób pisanie o kinie, próbka tego „nowego stylu” pojawia się w opisie kinematografii na ziemiach niemieckich.

[...] ex-gubernator strefy amerykańskiej Clay wciągnął Hollywood do współpracy nad przekształceniem Bizonii w duchu życzeń swych imperialistycznych mocodawców⁷⁰.

I dalej:

Dziś, kiedy amerykańscy imperialiści gorączkowo przekształcają i przystosowują zachodnie strefy Niemiec okupowanych do potrzeb wojennych, Hollywood – miasto snów – spieszy pomocą amerykańskim kolonizatorom w ich dziele opanowywania Niemiec Zachodnich dla własnych – kapitalistycznych i politycznych – celów.

⁶⁷ Klaus Norbert Scheffler, *Twórczość filmowa w Niemczech Zachodnich*, „Film” 1955 nr 28, s. 11.

⁶⁸ (j.pt.) [Jerzy Płażewski], *Kollosal, pyramida!!!*, „Film” 1952 nr 5, s. 12.

⁶⁹ (płaż.) [Jerzy Płażewski], *Czego chcą Niemcy z Zachodu*, „Film” 1952 nr 21, s. 12.

⁷⁰ Jerzy Harnaś, *Hollywood na usługach strefy amerykańskiej*, „Film” 1949 nr 11, s. 3.

Czytelnik dowiadywał się zatem, że widz niemiecki narażony jest na najgorszą antyradziecką propagandę w rodzaju *Ninoczki* (*Ninotchka*, 1939, reż. Ernst Lubitsch). Na ekrany nie dopuszcza się także postępowych filmów amerykańskich, jak np. *Najlepsze lata naszego życia* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) Williama Wylera czy *Siódmy krzyż* (*The Seventh Cross*, 1944) Freda Zinnemanna. Repertuar kin niemieckich złożony był z tych filmów, które promowały „amerykański ustrój, amerykańskie porządki i amerykański sposób życia”.

Zgodnie z obowiązującą ideą zjednoczenia Niemiec pod przewodnictwem NRD dopuszczana była możliwość wymiany filmów Niemiec wschodnich i zachodnich. Inicjatywa rządu NRD spotykała się jednak, jak twierdzono, z życzliwym zainteresowaniem widzów, ale oporami ze strony władz zachodnioniemieckich⁷¹. Ten problem zresztą często – w zmieniającej się tonacji – wracał na łamy czasopism. Raz pisano o przeszkodach, stawianych przez Bonn, innym razem podkreślano, że musiały one ustąpić pod naporem publiczności, oczekującej dobrych filmów z DEFY. Wymiana ta miała mieć jeszcze inne znaczenie. Na początku 1954, przy okazji odbywającego się w Berlinie spotkania ministrów spraw zagranicznych czterech mocarstw, wspomniano często o możliwości zjednoczenia Niemiec, oczywiście podkreślając hamującą rolę władz RFN. W kontekście ewentualnego zjednoczenia pisano także o różnicach między dwoma niemieckimi kinematografiami. Jeżeli współpraca filmowców zachodnioniemieckich z DEFA była utrudniona, to działo się tak nie w wyniku ich niechęci, ale obawy o możliwość bojkotu w swoim miejscu zamieszkania⁷². Ponieważ tylko filmy produkowane przez DEFĘ cechowały się dużą wartością ideową i artystyczną, brak wzajemnych kontaktów nie pozwalał kinu zachodnioniemieckiemu na odbicie się od dna.

Trzeba wszakże przyznać, że nie wszystkie filmy zachodnioniemieckie były całkowicie potępiane. Krytycy i publicyści dopatrywali się w niektórych (podobnie było przecież nawet z kinem amerykańskim) pozytywnych wartości. Podkreślali przy tym, że i tak nieliczne dobre filmy giną w zalewie bezwartościowej tandetnej makulatury. Winą obarczali w mniejszym stopniu niemieckich filmowców, w większym rząd, a przede wszystkim Amerykanów, których oskarżali, że w imieniu imperialistycznych interesów rujną zachodnioniemiecki przemysł filmowy⁷³. Z filmowców zachodnioniemieckich ceniony był Helmut Kaütner (m.in. za to, że w czasie wojny nie współpracował

⁷¹ H. O., *NRD, Niemcy Zachodnie, Czechosłowacja*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 2, s. 77.

⁷² Zob. *Dwa nurty w niemieckiej kinematografii...*; Karl Heinz Busch, *Film niemiecki pragnie zjednoczenia*, „Film” 1954 nr 9, s. 4.

⁷³ Karl Heinz Busch, *Na zachód od Łaby*, „Film” 1951 nr 50, s. 5–6.

z reżimem). Irena Merz pisała, że jego film *Ludwik II* (*Ludwig II*, 1955) mógłby być nawet interesujący, gdyby nie „złe tradycje [...] *vies romancées*”⁷⁴. Mieczysław Jastrun w korespondencji z podróży po NRD wspominał, że wybrał się na film *Herz der Welt*, zrobiony przez grupę filmowców, „przejętych ideą humanitarną”⁷⁵. Dodawał, że film robi wrażenie i jest godny rozpowszechniania.

W 1956 roku widoczne stały się zmiany. Wymiana kulturalna między Polską a RFN poprzedziła nawiązanie oficjalnych stosunków między dwoma państwami. Polscy czytelnicy dowiadywali się, że widzowie w RFN nie chcą już oglądać amerykańskich filmów⁷⁶. W Berlinie Zachodnim odbył się pokaz polskich filmów. „Film” zaoferował czytelnikom utrzymaną w bardzo rzeczowym tonie korespondencję z wytwórni „Bavaria” w Monachium⁷⁷. Niedługo później poinformował, że Związek Radziecki podpisuje umowę o wymianie filmowej z Republiką Federalną Niemiec⁷⁸. W tym samym numerze „Filmu”, w którym pojawiła się ta wiadomość, Czesław Michalski opublikował bardzo pozytywną recenzję zachodnioniemieckiego filmu Wiktora Turżańskiego (Victor Tourjansky) *Salto mortale* (1953)⁷⁹. Recenzent podkreślał, że jest to film rozrywkowy, ale za to doskonale zrobiony pod względem realizatorskim i zapewniający sporo dobrej zabawy. Nic zatem dziwnego, że pod koniec tego roku na przyszły sezon zostały zapowiedziane kolejne filmy z RFN⁸⁰.

6.

Po II wojnie światowej wzorem dla filmowców pracujących w Niemczech wschodnich stało się kino radzieckie. Nie oznaczało to jednak, że postanowiono zrezygnować z odwoływania się do dotychczasowego dorobku filmu niemieckiego. Nawet jeśli nie w każdym dziele i nie u wszystkich twórców dało się bez problemu odnaleźć postępowe treści, to można było historię tworzyć tak, aby przynajmniej takie wrażenie stworzyć. Nie inaczej było w pisanych przez Polaków przyczynkach do historii kina niemieckiego. Kinematografia Niemieckiej Republiki Demokratycznej była przedstawiana jako kontynuacja najlepszych tradycji niemieckiego kina przedwojennego, a zarazem szczytowe, przynajmniej na razie, osiągnięcie niemieckiej sztuki filmowej. Fakty historyczne zostały przedstawione z odpowiednim komentarzem, kładącym

⁷⁴ Irena Merz, *VIII Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes*, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 2–3, s. 128.

⁷⁵ Mieczysław Jastrun, *Z dziennika podróży po NRD (II)*, „Nowa Kultura” 1954 nr 47, s. 3.

⁷⁶ Joachim Zajączkowski, *Kto wygra filmową wojnę. Niemcy Zachodnie contra Hollywood*, „Film” 1956 nr 11, s. 14.

⁷⁷ Zbigniew Pitera, *W monachijskim Hollywood*, „Film” 1956 nr 32, s. 10.

⁷⁸ Zob. *Wiadomości zagraniczne*, „Film” 1956 nr 34, s. 12.

⁷⁹ Czesław Michalski, *W dobrym filmie – dobry cyrk*, „Film” 1956 nr 34, s. 4.

⁸⁰ Zob. Leon Bukowiecki, *Na naszych ekranach w roku 1957*, „Film” 1956 nr 52, s. 9.

nacisk na dokonaną z perspektywy lat ideologiczną ocenę. Takie zawłaszczenie było całkowite. Przy odpowiednim nastawieniu nie trudno przecież każde wydarzenie naświetlić w pożądanym sposobie. Ta metoda, stosowana we wszystkich bez wyjątku tekstach poświęconych historii, z powodzeniem sprawdzała się i w tym przypadku. Dotyczyło to zarówno pozytywnej, jak i negatywnej oceny wybranych zjawisk z historii kina niemieckiego.

W pierwszym dziesięcioleciu powojennym polski miłośnik filmu mógł spróbować poznać przeszłość kinematografii naszych zachodnich sąsiadów z dwóch pierwszych tomów *Historii sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza i książki Ireny Merz *O filmie niemieckim*. Oprócz tych dwóch głównych źródeł wzmianki o starych filmach Ernsta Lubitscha, Fritza Langa czy Georga Wilhelma Pabsta pojawiały się raczej rzadko i najczęściej nie wykraczały poza krótkie sformułowania potrzebne do innych celów. Obydwie wspomniane prace były utrzymane w poetyce doktryny, choć mimo wszystko istniały pomiędzy nimi różnice, przekraczające zakres chronologiczny i merytoryczny. *O filmie niemieckim* to propagandowa broszura, bez prawie żadnej wartości informacyjnej. Jerzy Toeplitz także napisał swoje książki z pozycji doktrynalnego marksizmu-leninizmu, znajdziemy w nich jednak znacznie bogatszy opis wydarzeń oraz próbę nieco większego obiektywizmu, co nie zmienia faktu, iż jest to dzieło nader zideologizowane.

Irena Merz omawiała historię kina niemieckiego począwszy od pierwszych pokazów aż po film hitlerowski i koniec II wojny światowej. Film „dzisiejszy”, „teraźniejszy”, rozpoczynał się po roku 1945, co miało znaczenie nie tylko chronologiczne, ale przede wszystkim semantyczne. Historię natomiast Irena Merz przedstawiała na poziomie faktów dosyć wybiórczo. Dochodził do tego charakterystyczny język nowomowy, charakteryzujący jej książkę. Oto próbka pisania stałej recenzentki „Trybuny Ludu” o historii filmu niemieckiego:

W latach 1910–1914 powstają wielkie wytwórnie filmowe w Tempelhof i w Neubabelsberg koło Berlina. W tych samych latach kształtuje się i rozwija ideowo-artystyczne oblicze powstającej niemieckiej sztuki filmowej. Nie pozostało to bez wpływu na jej początkowy, a także późniejszy charakter. Junkiersko-burżuazyjny duch nacjonalizmu i militarizmu, który w epoce wilhelmowskiej sączył swój niebezpieczny jad w umysły drobnomieszczaństwa, a także części proletariatu, nie oszczędził również żadnej dziedziny twórczości artystycznej. Nie oparła mu się młoda i przez to tak bardzo podatna na wszelkie wpływy twórczość filmowa. [...] Ten okres zrywu produkcyjnego nie zbiega się jednak z narodzinami prawdziwie narodowej niemieckiej sztuki filmowej. Nic w tym dziwnego. Nie mogła ona powstać w służbie imperialistycznej wojny⁸¹.

⁸¹ Irena Merz, *O filmie...*, s. 8.

Z kolei po pierwszej wojnie światowej

[w] chaosie sprzecznych wniosków na przyszłość wyciąganych z przegranej, nie zawsze umiejąc odczytać na busoli dziejów właściwy kierunek, kinematografia niemiecka długo błąkała się po manowcach, zanim najlepsi jej ludzie dojrżeli jedynie słuszne rozwiązania społeczne i artystyczne dla swego narodu i dla swej sztuki⁸².

Może zatem czytelnik niekoniecznie zyskiwał jakąś nadzwyczajną wiedzę po lekturze tej książki, ale za to na pewno otrzymywał wyraźne instrukcje, jak powinien oceniać konkretne wydarzenia z historii kinematografii niemieckiej. Powinno to następnie wpłynąć na postrzeganie współczesnego filmu niemieckiego, wschodniego i zachodniego, ze szczególnym zwróceniem uwagi na tradycję i zmianę związaną z demokratyzacją Niemiec po II wojnie światowej.

Ciekawie oceniany był wówczas ekspresjonizm, uważany za nurt buntowniczy wobec mieszczańskiego naturalizmu, ale jednocześnie sam podążający w błędnym kierunku. Według Merz charakterystyczna dla ekspresjonizmu była deformacja rzeczywistości. Odrzucenie realistycznej – i to w rozumieniu marksistowsko-leninowskim – koncepcji sztuki było zarzutem niezwykle poważnym. Nic dziwnego, że o *Gabiniecie doktora Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wiene możemy przeczytać, iż „[s]tanał on tym samym na usługach kapitału, na usługach dławicieli tak żywych w Niemczech, również po klęsce rewolucji 1918 roku, ruchów wolnościowych proletariatu”⁸³. Identyczną ocenę – apoteozy tyranii i tyrana – zyskały również *Nosferatu – symfonia grozy* (*Nosferatu – eine Symphonie des Grauens*, 1922) Friedricha W. Murnaua, *Gabinet figur woskowych* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) Paula Leni, *Zmęczona śmierć* (*Der Müde Tod*, 1921), *Dr Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) i *Nibelungi* (*Die Nibelungen*, 1923–24) Fritza Langa.

Ekspresjonizm według takiego rozumienia torował drogę faszystom. *Metropolis* (1926), „dywersyjne ostrze przeciw rewolucyjnemu proletariatu”⁸⁴, Irena Merz zgrabnie łączyła z późniejszą propagandą goebbelsowską. (Nie inaczej uczynił zresztą Jerzy Toeplitz, jakkolwiek pisał o tym w bardziej ostrożny sposób.) Przyznawała, co prawda, że ekspresjoniści byli oryginalni pod względem filmowego rzemiosła, ale ostateczna konkluzja była całkowicie jednoznaczna. Ekspresjonizm wyrządził „niepowetowane szkody zarówno niemieckiemu filmowi, jak

⁸² Tamże, s. 10.

⁸³ Tamże, s. 11.

⁸⁴ Tamże, s. 12.

i narodowi niemieckiemu”⁸⁵. Co więcej, jego negatywny wpływ można dostrzec także aktualnie, pisała autorka, i to nawet w kinematografiach postępowych.

Niezwykle wysoko oceniony został tzw. postępowy film niemiecki, będący, według Ireny Merz, krytyką panującego ustroju. Autorka podkreślała również, że filmowcom należy się szczególne uznanie, ponieważ realizowali swoje filmy w czasie, kiedy środki produkcji były własnością kapitalistyczną, a w dodatku obowiązywała cenzura niechętna większości wartościowych utworów. Spośród przedwojennych twórców najwięcej uwagi Merz poświęciła postaci Georga Wilhelma Pabsta. Co ciekawe, w momencie kiedy książka *O kinie niemieckim* ukazała się w księgarniach, zmieniło się już pisanie o niektórych postaciach z przeszłości Niemiec. O ile powojenny *Proces* (*Der Prozess*, 1948) oceniony został bardzo źle⁸⁶, to Merz podaje przedwojenną twórczość Pabsta jako przykład sztuki zaangażowanej społecznie i wartościowej artystycznie. Reżyser traktowany był jako ten, który w *Bezradosnej uliczce* (*Die Freudlose Gasse*, 1925) „symbolizmowi ekspresjonizmu (przeciwstawił – PZ) świeżość spojrzenia realisty”⁸⁷. Na jego twórczość – pisała Irena Merz – wpływ wywarły *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina i *Matka* Wsiewołoda Pudowkina (zgodnie z zasadą, że to, co wartościowe, pochodzi ze Związku Radzieckiego). Zresztą do wpływu filmu ZSRR, zarówno fabularnego, jak i dokumentalnego, autorka wracała jeszcze niejednokrotnie.

Publikacja Ireny Merz miała charakter popularyzatorski, co zresztą podkreślała sama autorka. Czytelnik, który chciał dowiedzieć się czegoś o historii kina niemieckiego, a miał ambicje naukowe, mógł w tym czasie sięgnąć do pierwszych dwóch tomów *Historii sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza. Tom wydany w roku 1955 obejmował lata 1895–1918, kolejny (1956) – 1918–1928. Obydwa były napisane, rzecz jasna, z marksistowskiego punktu widzenia, co miało znaczenie dla oceny poszczególnych etapów w historii kina, również niemieckiego. Pod uwagę brane były: nawiązywanie bądź nie do realizmu, postępowość idei itd. Siłą rzeczy, nie negując znaczenia ekspresjonizmu, Jerzy Toeplitz nie mógł uważać filmów Murnaua czy Langa za czołowe osiągnięcia w rozwoju sztuki filmowej.

Toeplitz pisał o historii kina niemieckiego w sposób zdecydowanie bardziej wyważony niż Irena Merz, ale wcale nie wolny od ideologicznych konotacji. Społeczno-polityczny kontekst stał się dominujący dla analizy wszystkich bez wyjątku dzieł.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Sukces *Procesu* nagrodzonego na festiwalu w Wenecji za najlepszą reżyserię i najlepszą rolę męską (dla Ernesta Deutscha) stał się okazją do zaatakowania festiwalu za powrót do „nacjonalistycznych i faszystowskich tradycji Biennale” (tzn. tradycji jeszcze z czasów Mussoliniego). Zob. W. T., *Triumf Ulicy Granicznej na weneckim Biennale*, „Film” 1948 nr 18, s. 5.

⁸⁷ Irena Merz, *O filmie...*, s. 15. W polskim piśmiennictwie ten film funkcjonuje pod tytułem *Zatracona uliczka*.

Odniesienia artystyczne, poszukiwania nowych form wyrazu, były elementem drugorzędym, wynikającym właśnie z wymienionych wcześniej okoliczności. Według autora wydarzenia polityczne, ale również kwestie ekonomiczne (choćby siła amerykańskiego przemysłu kinematograficznego) decydowały o możliwościach rozwoju sztuki filmowej i nie pozwalały rozkwitnąć postępowemu filmowi realistycznemu. Toeplitz niejednokrotnie przyznaje jednak, że powstały w tym czasie wybitne filmy, nawiązujące do innych wzorów.

W pierwszym z omawianych okresów Toeplitz cenit przede wszystkim Paula Wegenera, nazywanego wprost najwybitniejszym aktorem teatru, który zainteresował się kinem. *Student z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1913, reż. Stellan Rye) został oceniony jako artystyczne osiągnięcie. Warto może jednak zwrócić uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze, w zamieszczonej w książce sylwetce Wegenera bardzo wyraźnie zostało podkreślone, że

[p]o upadku Hitlera Wegener pracuje w teatrze i w filmie w NRD. Jest aktywnym członkiem założonego w r. 1945 stowarzyszenia „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands”⁸⁸.

Przy omówieniu *Studenta...* Toeplitz wspomina także o pisarzu Hansie Heinzu Ewersie, który był autorem scenariusza. Podkreślając walory tekstu, historyk nie omieszkął wypomnieć Ewersowi, że „sadyistyczne skłonności” doprowadziły go do hitlerowców.

Już w latach przed I wojną światową kino niemieckie nie mogło się rozwinąć w wyniku czerpania wzorów z filmów francuskich, włoskich, duńskich, a przede wszystkim amerykańskich. Tak więc takie filmy jak *Student z Pragi* były mało reprezentacyjne dla kina niemieckiego. W czasie działań wojennych natomiast dominowały filmy sensacyjne, policyjne, komedie. Toeplitz wskazywał, że już w tym czasie zagadnienie jakości filmu stało się problemem nie tyle artystycznym, co politycznym. Stąd narodziła się UFA. Tytuł odpowiedniego rozdziału o kinie niemieckim mówi czytelnikowi z roku 1955 właściwie wszystko: „Wehrmacht tworzy UFE”. Historyk pisał także o odciskaniu ideologicznego piętna na kinie niemieckim: „Aż do upadku Hitlera – zaciąży nad Niemcami filmowa machina UFY”⁸⁹.

Omawianiu filmów historycznych UFY realizowanych po I wojnie światowej towarzyszyła odpowiednia interpretacja. Początek rozdziału poświęconego ekspresjonizmowi zawierał nakreślenie sytuacji społeczno-politycznej w Niemczech po I wojnie światowej. Według Toeplitza większą klęską od przegranej wojny było nieudane uczynienie z Niemiec republiki rad. Stąd brały się wszystkie późniejsze nieszczęścia.

⁸⁸ Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I..., s. 161.

⁸⁹ Tamże, s. 160.

Na ekranach znowu zaczęła królować sensacja i pornografia. Pojawiły się także filmy historyczne. Chodziło zwłaszcza o Ernsta Lubitscha oraz jego filmy: *Madame Dubarry* (1919) i *Anna Boleyn* (1920).

Toeplitz pisał, że ich „historyczność” była specyficznego rodzaju. Widza olśnić miał przepych kostiumu i bogactwo scenografii. Jednak traktowanie tych dzieł jedynie jako wielkich widowisk, mających na celu sprowadzenie widza do kas, byłoby uproszczeniem. Czytamy zatem w *Historii sztuki filmowej*, że służyły one do zdewaluowania historii przez m.in. pokazywanie jej przez pryzmat prywatnych małych spraw, co w świetle marksistowskiej teorii nadającej historii tak wielką rangę, było grzechem nie do wybaczenia. Negatywny wpływ tych filmów na niemieckiego widza miał wszakże jeszcze jeden ukryty cel:

[...] służyły filmy UFY jako ostrzeżenie przed rewolucyjnymi rozwiązaniami historycznych niepowodzeń. Tłumaczyły, że rewolucja niszczy szczęście prywatnego człowieka, a rewolucyjny tłum – jest bezwzględny, ślepy i okrutny⁹⁰.

Obnażając te cechy, Toeplitz jednocześnie podkreślał inscenizacyjne umiejętności Lubitscha i wartość jego reżyserskiego warsztatu: pracę z aktorem, uwzględnianie szczegółu itd.

W tomie II *Historii sztuki filmowej* najwięcej miejsca zajmuje oczywiście ekspresjonizm. Autor wyróżniał dwie tendencje: fantastyczną i zbliżoną do życiowych realiów, nawiązującą do realizmu. Omawiając *Gabinet doktora Caligari* Toeplitz wspomina o „caligaryzmie”, tzn. „zamiłowaniu do upiornej, niezdrowej fantastyki”⁹¹. Doceniał mistrzowskie wykorzystanie filmowych środków wyrazu (scenografii, światła, aktorstwa), np. przez Fritza Langa w *Zmęczonej śmierci* (choć już *Nosferatu* Friedricha Murnaua uważał za film, który się zestarzał), oraz współistnienie z innymi dziedzinami sztuki. Toeplitz krytykował jednak odwracanie się od współczesnych problemów, tworzenie światów wymyślonych, ucieczkę od realizmu. Cały czas podkreślał wpływ, jaki na powstanie ekspresjonizmu wywarła sytuacja w powojennych Niemczech, a także mentalność niemiecka.

Lepszą ocenę zyskują takie filmy, jak *Portier z hotelu Atlantic* (*Der letzte Mann*, 1924) Murnaua czy *Szyny* (*Scherben*, 1921) Lupu Picka, ale tu z kolei „charakterystyczna jest dla ekspresjonizmu ta atmosfera izolacji”, a co najważniejsze – pominięcie w tych filmach klasy robotniczej. Zresztą nawet jeśli zaakceptować, że są to dzieła opowiadające o drobnomieszczaństwie, to i tak dominował subiektywizm

⁹⁰ Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. II..., s. 38.

⁹¹ Tamże, s. 40.

i psychologizowanie. Toeplitz omawiał szeroko ten prąd artystyczny, przytaczał liczne wypowiedzi na jego temat. Doceniał formalne nowatorstwo ekspresjonistów, ale zarzucał ekspresjonizmowi, że się nie rozwijał, powtarzał raczej to, co zostało do tej pory osiągnięte. Usprawiedliwienie można jednak było znaleźć w istniejących warunkach produkcji, jak pisał autor. Nie zmienia to jednak faktu, iż ekspresjonizm „uciekał od życia i był kłodą rzuconą na drodze realistycznego filmu”⁹². Działo się tak niezależnie od dobrych często intencji twórców, którzy stawali się „narzędziem w rękach burżuazji”⁹³.

W części poświęconej filmowi niemieckiemu drugiej połowy lat 20. można było przeczytać o *Metropolis* Fritza Langa i twórczości Georga Pabsta. *Metropolis* zostało jednoznacznie ocenione jako bezprzykładowy akt głupoty, znaczne obniżenie możliwości utalentowanego reżysera. Toeplitz dokonuje nadinterpretacji, nazywając film „świadomą propagandą faszystowskich ideałów solidaryzmu”⁹⁴. Warto może jednak zauważyć, że w prasie ukazywały się także teksty, w których *Metropolis* traktowane było jako film wybitny, podobnie jak *Gabinet doktora Caligari* oraz dzieła Lubitscha⁹⁵.

Pabst ceniony był za realistyczny opis życia (*Zatracona uliczka*), ale to zdecydowanie za mało, zwłaszcza w porównaniu z mistrzami radzieckimi. Brak mu było – według Toeplitza – ostrości, także w montażu.

W relacji stara się być uczciwym sprawozdawcą [...], ale nie chce opuścić krzesła obserwatora i tylko wyjątkowo traktuje swą działalność jako wypowiedź artysty-społecznika czy artysty-polityka⁹⁶.

Zgodnie z założeniami propagandy stalinowskiej film miał być narzędziem oddziaływania społecznego, w imię określonych ideałów. Nic dziwnego zatem, że brak silnej reprezentacji tej idei w kinie niemieckim (uzasadnienie tych oczekiwań to przecież zupełnie inna sprawa) nie był bez znaczenia dla oceny w *Historii sztuki filmowej* kinematografii niemieckiej do roku 1928. Udowadnia to m.in. opinia o Georgu Pabście.

Widać więc wyraźnie, że nie tylko aktualność, ale także historia kina niemieckiego, opisywana była z perspektywy ideologicznej. Nie ukrywali tego sami piszący, przyjmując perspektywę marksistowską – w bardziej lub mniej zwulgaryzowanym wydaniu – jako jedyną możliwą. Różniły się jedynie proporcje między ideologicznym a merytorycznym opisem kinematografii.

⁹² Tamże, s. 56.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże, s. 251–252.

⁹⁵ *Dwa nurty w niemieckiej kinematografii...*, s. 6. Zob. też Leon Bukowiecki, *Kinematografia Niemiec Demokratycznych...*, s. 6. Co ciekawe, Bukowiecki nazywa *Metropolis* filmem impresjonistycznym.

⁹⁶ Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. II..., s. 262.

■ |

Portret wroga w piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50.

1.

Przyjęta w Polsce pod koniec lat 40. teza Stalina o zaostrzeniu się walki klasowej w miarę rozwoju budownictwa socjalistycznego nie pozwalała zapomnieć o istnieniu wroga. Dychotomiczny podział świata na „My” i „Oni” i związana z tym postać wroga były charakterystyczne dla kultury stalinowskiej, również w jej polskiej odmianie. Dotyczyło to nie tylko życia codziennego oraz społecznego i politycznego, ale także – zgodnie z doktrynalnym intertekstem – każdego elementu tej kultury. Aby spotęgować oddziaływanie indoktrynacyjne każdy element świata przedstawionego kultury stalinowskiej został precyzyjnie ustawiony w hierarchii wartości i nacechowany emocjonalnie. Oprócz opisu i interpretacji odbiorcy narzucano również jednoznaczną ocenę (jako część interpretacji). Zasada była prosta. Świat dzielił się na dwie części – po jednej stronie – „my”, po drugiej – „oni”. Wszystko po naszej stronie należało do sił Dobra i posiadało pozytywne konotacje. Elementów neutralnych nie było. Obowiązywała reguła: kto nie jest z nami, ten przeciw nam. Dramaturgia świata przedstawionego kultury stalinowskiej była oparta na konflikcie, co stanowi fundamentalną zasadę mitu¹.

Jakub Berman, do 1956 roku jedna z najważniejszych postaci w Polsce, mówił na naradzie poświęconej zagadnieniom twórczości artystycznej (27 października 1951): „Dosięgnijcie waszą ostrą bronią kułaka i spekulanta, szpiega i dywersanta, amerykańskiego podżegacza i neohitlerowca”². Wróg został wskazany, figury określone. To wezwanie dotyczyło wszystkich, nie tylko artystów. Wykorzystywane były wszelkie

¹ O micie zob. Ernst Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. Anna Staniewska, przedmową poprzedził Bogdan Suchodolski, wyd. II, Warszawa 1977, s. 166.

² Jakub Berman, *Pokażcie wielkość naszych czasów*, „Nowa Kultura” 1951 nr 45, s. 1.

możliwe środki, aby rozszerzyć i zarazem wzmocnić przekaz propagandowy. Oczywiście jest zatem, że postać wroga pojawiała się także w polskim piśmiennictwie filmowym (tzn. w książkach, prasie filmowej oraz artykułach na temat filmu zamieszczanych w innych pismach) pierwszej połowy lat 50., gdzie obok pewnych modeli i postaci ogólnie znanych (imperialiści, szczególnie Amerykanie i Niemcy zachodni, wrogowie klasowi itd.), szczególną grupę stanowili niektórzy filmowcy, producenci, jak również bohaterowie filmowi. Tekstom towarzyszyła odpowiednia ikonografia³.

Interesujące wydaje się pokazanie, jak kreowanie wizerunku wroga wyglądało w pismach, które nie były *sensu stricto* polityczne, ale tak czy inaczej podlegały wszechobecnemu obowiązkowi propagandowemu. Pisząc o tym wizerunku w polskim piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50. należy wziąć pod uwagę dychotomiczny mityczny podział świata na dwie przeciwstawne sfery, „My” i „Oni” (*sacrum* i *profanum*), oraz na intertekstualność kultury stalinowskiej, zgodnie z którą teksty odwoływały się do siebie i uzupełniały nawzajem.

2.

Postać wroga – pisar Wojciech Tomasiak – jest obowiązkowym składnikiem świata przedstawionego w powieści 1949–1955. Jej brak mógł narazić pisarza na zarzuty fałszowania rzeczywistości lub – co na jedno wychodzi – ulegania błędnej teorii bezkonfliktowości⁴.

Powyższe sformułowanie dotyczy literatury, ale można je odnieść do wszystkich ówczesnych tekstów kultury. Postaci wrogów nie mogło zabraknąć, co oczywiście, w filmie, jak również w tekstach poświęconych kinu. Interesować mnie będą tym razem nie same filmy⁵, ale sposób, w jaki pisano o negatywnych bohaterach.

Polscy krytycy filmowi chętnie powoływali się na przykłady filmów radzieckich, w których udało się przedstawić wroga sprytnego, przebiegłego i silnego, a jednocześnie skazanego na porażkę, głównie z powodu idei, którą uosabia. Zbigniew Pitera

³ Przykładem mogą być informacje o *Domku z kart* (1954, reż. Erwin Axer). Jedną z głównych postaci negatywnych był tam przedwojenny premier Polski, generał Sławoj-Składkowski, którego zagrał Stanisław Jaśkiewicz. Jego interpretacja aktorska była zdecydowanie przerysowana, utrzymana w konwencji groteskowej. W recenzji tego filmu Adam Mauersberger pisał: „W zbliżeniu wraża się nam w oczy mimika monstrialnego uosobienia systemu, jakie dał nam Jaśkiewicz w roli tego horrendum Składkowskiego.” (Adam Mauersberger, *Domek z kart*, „Film” 1954 nr 5, s. 7). Recenzji towarzyszą dwa fotosy. Na górnym widzimy poważną i skupioną twarz Henryka Borowskiego, grającego redaktora gazety, która publikuje artykuły głównego bohatera. Na dolnym fotosie widnieje Jaśkiewicz jako Składkowski. Wykrzywiona twarz, ręka uniesiona w złowrogim geście, mundur przedwojennego wysokiego oficera. Ten fotos, który zresztą pojawił się w kilku czasopismach (kilka razy w „Filmie”), doskonale współgrał z omówieniami filmu. W pismach pojawiały się także niebudzące wątpliwości karykatury (zob. np. rysunki opublikowane w „Filmie” 1950 nr 28–29, s. 26).

⁴ Wojciech Tomasiak, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988, s. 57.

⁵ Zob. Piotr Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 142–148.

jako przykład doskonałej konstrukcji wroga na ekranie przywoływał postaci Borowskiego i Kartaszowa z filmu Friedricha Ermlera *Wielki obywatel* (*Wielikij grażdānin*, 1938–1939)⁶. Podobnie czynił Jerzy Płażewski. Według krytyka autorom filmu udało się pokazać uczestników „spisku trockistowsko-zinowiewowskiego” jako ludzi, których zło wynika z określonej sytuacji polityczno-ideowej, ale jednocześnie wskazać na pewne ich cechy jako jednostek. A zatem – „uczłowieczyć postacie wrogów, nie budząc jednocześnie pobłażliwości widza”⁷. Płażewski przytaczał liczne argumenty potwierdzające przekonanie o pełnokrwistości i zarazem ideologicznej klarowności tych bohaterów. Naukową analizę postaci wroga na tym samym przykładzie *Wielkiego obywatela* przeprowadził Czesław Petelski w artykule zawartym w *Zagadnieniach estetyki filmowej* – najważniejszej pracy teoretycznej pierwszej połowy lat 50.⁸

Rzecz w tym, że przywoływanie licznych tytułów filmów ZSRR miało na celu podkreślanie raczej wielkości i wyższości tej kinematografii. Polskiemu widzowi Kartaszow i Borowski mogli się wydawać przekonującymi bohaterami negatywnymi, ponieważ wiedział z innego kontekstu o ich podłości i wrogości. Z drugiej strony, nie tylko przeciętny widz był wówczas tak bardzo przeświadczony o wyższości radzieckiej kinematografii, że również tworzone przez nią obrazy wroga uważał za doskonałe. Inaczej rzecz wyglądała w przypadku rodzimej kinematografii. Wizerunek wroga w polskim filmie fabularnym krytyka uważała za wysoce niezadowolającą.

Jestem szpiegiem i dywersantem. Nie wierzycie? Przyjrzyjcie mi się dobrze: mam podejrzaną wyraz twarzy, cyklistówkę noszę lekko na oko i kołnierz amerykańskiego płaszcza lekko uniesiony. Gdy idę ulicą, rozglądam się na wszystkie strony, ręce trzymam w kieszeniach, a tam – rewolwery. Zaczepiam napotkanych ludzi i proponuję im współpracę z obcym wywiadem, czasem za to dostaję cios w podbródek, wtedy od razu wiem (jestem bowiem przenikliwy), że trafiłem na postać pozytywną. Najchętniej kuszę wahających się inteligentów. Wahają się, ale ulec nie chcą. Powtarzam: jestem agentem obcego wywiadu! Więc na co czekacie? Gońcie mnie, bo ja uciekam!⁹

W ten oto sposób w 1955 roku Aleksander Jackiewicz kpił sobie z wizerunku czarnego charakteru w filmie polskim. Bezpośrednią inspiracją do napisania tego felietonu była postać Karwowskiego, głównego bohatera *Kariery* (reż. Jan Koecher, 1954), jednak autor nie ukrywał, że powyższe uwagi można by odnieść do wielu negatywnych postaci polskich filmów. Znamienne jednak jest, że jakkolwiek Jackiewicz

⁶ Z. P. [Zbigniew Pitera], *Wielki obywatel, Klasyczne dzieło sztuki filmowej*, „Film” 1951 nr 48, s. 11.

⁷ Jerzy Płażewski, *Szkice filmowe*, Warszawa 1952, s. 55.

⁸ Czesław Petelski, *Budowa postaci w utworze filmowym*, [w:] *Zagadnienia estetyki filmowej*, red. Regina Dreyer, Warszawa 1955, s. 70.

⁹ Aleksander Jackiewicz, *Czarne charaktery*, „Film” 1955 nr 17, s. 6.

krytykował ich przedstawienie, nie negował konieczności istnienia wroga jako figury zarówno stylistycznej, jak i propagandowej. To bowiem było nie do podważenia. Natomiast można było krytycznie wypowiadać się o konkretnych, najczęściej schematycznych i nieciekawych wizerunkach wrogów ludu. Zwłaszcza, że podobne zarzuty miały poważne podstawy ideologiczne.

W roku 1952 Jerzy Płażewski wypomnił twórcom, że zbyt wyraźnie informują widza o tym, kto jest negatywnym bohaterem. Tak jasne postawienie sprawy usypiało czujność odbiorcy, a przecież film miał odwrotne zadania: budzić czujność i uświadamiać, że wróg czai się wszędzie¹⁰. Negatywny bohater *Gromady* (1952, reż. Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Sumerski) – pisał Piotr Borowy w „Kwartalniku Filmowym” – jest

tak pod każdym względem ohydny, że przestaje być prawdziwy. Jest wcieleniem wszelkiego zła, politycznego i moralnego. Jest chytry, obłudny, podstępny i głupi¹¹.

Widz natychmiast rozpoznawał w danej postaci wroga. Ale problem polegał na czymś innym.

Znamy przecież – ostrzegał Borowy – i takich [kułaków], którzy ubierają się schludnie, nie piją, prowadzą się dobrze, uchodzą na wsi za „światłych”, a podle wyzyskują innych chłopów, tylko – sprytniej. Znamy tych innych kułaków: dwulicowych, podstępnych – tym groźniejszych¹².

Do czujności wzywali uczestnicy dyskusji opisanej w „Filmie”, którzy stwierdzili, że w *Trudnej mitości* (1953, reż. Stanisław Różewicz) sprawy kleru i kułaków zostały opisane w zbyt oczywisty sposób, tymczasem wrogowie często maskują się i udają przyjaciół nowego systemu¹³.

Inny przykład krytyka odnalazła w *Piątce z ulicy Barskiej* (1953) Aleksandra Forda. „Negatywność” majstra Macisza była wzmocniana przez jego zachowanie, jeszcze zanim widz dowiedział się, że Macisz pracuje dla wrogów ludu. Dlaczego okazywało się, że ten, kto nie postępuje etycznie na co dzień, ma na swoim koncie o wiele większe przewinienia? Odpowiedzi na to pytanie udzielił sam reżyser, Aleksander Ford:

Czy uogólnienie i wyciągnięcie stąd wniosku, że wszyscy ludzie, którzy zachowują się w życiu codziennym, przy pracy, tak jak Macisz – są wrogami, byłoby słuszne? Niewątpliwie niestosowne. Nie

¹⁰ Jerzy Płażewski, *O negatywnym bohaterze słów kilkoro*, „Film” 1952 nr 25, s. 3.

¹¹ Piotr Borowy, *Gromada*, „Kwartalnik Filmowy” 1952 nr 7, s. 34.

¹² Tamże.

¹³ (Wuga), *O Trudnej mitości*, „Film” 1954 nr 17, s. 6.

każdy Macisz jest wrogiem. Ale na każdego Macisza trzeba uważać, bo może być wrogiem. Taka jest wskazówka płynąca dla widza z obejrzenia filmu¹⁴.

Jak słusznie zauważa Maryla Hopfinger, bohater negatywny nie był partnerem sporu, nie prowadziło się z nim dyskusji¹⁵. Był figurą, z którą należało walczyć. Nie miało znaczenia, czy wróg posiada jakieś racje, jaka jest jego motywacja itd. Zgodnie z zasadą erystyki: skoro był wrogiem, oznaczało to, że racji posiadać nie mógł. Gdyby nie przedstawiać go w radykalnie negatywny sposób, gdyby pojawił się chociaż jeden argument przemawiający na jego korzyść, widz mógłby zacząć się zastanawiać, a to byłoby niewskazane. Na wroga nie można było spojrzeć obiektywnie, bezstronnie, ponieważ groziło to oskarżeniem o naturalizm. Wróg zawsze był zły, gdyż służył złej sprawie¹⁶. To jednak prowadziło krytykę do wewnętrznej sprzeczności. Jerzy Płażewski w książce *Szkice filmowe* tak oto opisywał negatywnego bohatera rumuńskiego filmu *Dolina grzmi* (*Rasuna Valea*, 1950, reż. Paul Calinescu):

Od początku do końca filmu w każdej sytuacji postępuje w sposób możliwie najpodlejszy, wyrafinowanie nikczemny. Jest szpiegiem, dywersantem, sabotażystą, alkoholikiem, rozpustnikiem, złodziejem, sadystą. Nie jest tylko – człowiekiem, którego byśmy potępiali rozumiejąc. I dlatego swej negatywnej roli nie spełnia. [...] Wróg jest też człowiekiem. Człowieczeństwo pozwala lepiej rozumieć jego wrogość¹⁷.

Z jednej strony padał zatem postulat, aby ukazać – przynajmniej w pewnym sensie – człowieczeństwo wroga, aby nadać mu wiarygodność, z drugiej jednak odmawiano wrogowi jakichkolwiek praw i racji.

Tyle że człowieczeństwo pojmowane było nie jako problem filozoficzny czy psychologiczny, ale ideologiczny. Jednym z wrogów pojawiających się w dwuczęściowym filmie Wandy Jakubowskiej *Żołnierz zwycięstwa* (1953), poświęconym legendarnemu wówczas, zabitemu kilka lat wcześniej, generałowi Karolowi Świerczewskiemu, był niejaki Terecki. To m.in. jego knowania doprowadzały do śmierci generała. Widzowie bacznie śledzący wydarzenia polityczne nie mieli problemu z przypisaniem fikcyjnej postaci cech osób uważanych wówczas za wrogów. Krytyka filmowa zajmowała się jednak przede wszystkim konstrukcją bohatera. Bohdan Węsierski uznał Tereckiego za postać psychologicznie wiarygodną, ponieważ przechodził on drogę typową – jak

¹⁴ Jerzy Toeplitz, *Rozmowa z Aleksandrem Fordem o Piątce z ulicy Barskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 2, s. 5.

¹⁵ Maryla Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 131.

¹⁶ Paweł Hoffman, *O niektórych problemach realizmu socjalistycznego*, „Nowa Kultura” 1951 nr 46, s. 1–2.

¹⁷ Jerzy Płażewski, *Szkice filmowe...*, s. 53. Na polskich ekranach ten film był wyświetlany pod tytułem *Rozśpiewana dolina*.

wtedy pisano – dla pewnego rodzaju wroga: od pokornego słuźki fabrykanta przez funkcjonariusza przedwojennej policji aż do agenta imperializmu¹⁸.

Wskazówek interpretacyjnych związanych z właściwym odczytywaniem wizerunku wroga nie brakowało. Postulaty krytyki, wynikające z nadrzędnych oczekiwań ideologicznych, były jasne. Jerzy Toeplitz w artykule o roli konfliktu w dramaturgii filmowej przywoływał słowa Stalina z rozmowy z Leonidem Leonidowem o *Dniach Turbinów*: „W sztuce pokazany rozumny i silny wróg. To dobrze. Powinniśmy pokazywać wroga takim jakim jest”¹⁹. Wróg musiał być groźny, a zagrożenie przez niego stwarzane – realne. Wiązało się to m.in. z próbą budowania wspólnoty dzięki zjednoczeniu przeciwko wrogowi („obcemu”). „Walka ta – według Maryli Hopfinger – łączy »swoich«, podobnie jak jedność, jednoznaczność, jednomyślność”²⁰. Skoro społeczeństwo miało jednoczyć się w strachu przed wrogiem, musiał on być silny. Z drugiej jednak strony, w niebudzący wątpliwości sposób powinien być znacznie słabszy od bohatera pozytywnego, by zwycięstwo tego ostatniego ani przez chwilę nie było zagrożone.

Zwracali na to uwagę recenzenci. Tadeusz Kowalski widział walory przeciwstawienia w *Upadku Berlina (Padienije Bierlina, 1950, reż. Michaił Cziaureli)* postaci Stalina i Hitlera. Pierwszy z nich to człowiek spokojny, pewny swojej potęgi, drugi miotał się „w atakach histerycznej złości”²¹. Hitler ukazywany był z przejawioną mimiką, z „przerażeniem i wściekłością sino-zielonej twarzy”. Nie dość, że postaci Stalina i Hitlera posiadały określone konotacje, to jeszcze samo przedstawienie bohaterów nie budziło wątpliwości. Trzeba jednak dodać, że i w tym przypadku zbyt przerysowanie budziło wątpliwość. Chodziło o to, aby pod maską okrucieństwa nie zniknęło prawdziwe zło. Stanisław Grzelecki chwalać *Upadek Berlina*, podkreślał, że

poważne zastrzeżenia budzi postać Hitlera. [...] Wydaje się, iż linia groteski i karykatury, po której poszedł aktor, zacierą istotną treść tej osobowości, na którą składała się niepohamowana pycha i niepohamowana pogarda i nienawiść do ludzi²².

Krytyka filmowa wyrażała swoją opinię dotyczącą ekranowej konstrukcji postaci wroga, ale nie poprzestawała na tym. Pisała także o wrogu rzeczywistym, a przynajmniej

¹⁸ Bohdan Węsierski, *Żołnierz zwycięstwa (II)*, „Film” 1953 nr 23, s. 10.

¹⁹ „Sowieckie Iżskustwo”, 21.12.1939. Cyt. za: Jerzy Toeplitz, *O konfliktach w dramaturgii filmowej*, [w:] *Zagadnienia...*, s. 113.

²⁰ Maryla Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, s. 129. Zob. też Zofia Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974, s. 79 i n.; Wojciech Tomasiak, *Polska powieść...*, s. 108 i n.

²¹ Tadeusz Kowalski, *Wzdłuż drogi twórczej reżysera Upadku Berlina*, „Film” 1950 nr 28–29, s. 18.

²² Stanisław Grzelecki, *Film, który głosi bohaterstwo człowieka i potęgę obozu socjalizmu*, „Film” 1950 nr 28–29, s. 18.

uważanym za takiego w świecie wyobrażonym kultury stalinowskiej. Opisywała wrogów zagrażających postępowemu światu, wolności, pokojowi, czy wreszcie kulturze jako takiej. Pojawiali się wrogowie niejako uogólnieni: imperialista, faszysta, szkodnik społeczny, ale byli także wrogowie konkretni, wymieniani z nazwiska. Wskazywano na nich wprost bądź też przez pryzmat postaci filmowej. Na przykład dzięki postaci Veita Harlana, twórcy osławionego hitlerowskiego filmu *Żyd Süss (Jud Süss, 1940)*, można było udowodnić tezę, że wrogowi nigdy nie wolno ufać, niezależnie od okoliczności. Jeśli ktoś był wrogiem, już nim pozostawał. W sztuce taki podział bohaterów był oczywisty, wątpliwości nie budził także w innych tekstach kultury, poddanych propagandowej obróbce. Czytelnik musiał być świadomy, że nie wolno ufać jakimkolwiek działaniom wroga, nawet jeżeli wydawało się w pierwszej chwili, że rozumiał on swoje błędy i stara się je naprawić. Jeżeli istotnie coś podobnego się działo, oznaczało to, że pod pozorem pokuty ukryty był drugi sens tych działań. Jeżeli prasa zachodnia podawała informację, że Harlan dokonał publicznego spalenia kopii swoich filmów, można było się domyślać, że to tylko zasłona dymna dla podejrzanych interesów²³. Jednak na wrogu poznawali się w końcu wszyscy. Veita Harlana – pisano z niemałą satysfakcją – odrzucała nawet publiczność zachodnioniemiecka²⁴.

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na intertekstualność kultury stalinowskiej. Aby odbiorca mógł w pełni zrozumieć film i teksty go dotyczące, musiał posiadać orientację w innych rodzajach tekstów: politycznych, literackich, publicystycznych itd. Rzecz bowiem polegała nie tylko na dosłownych odwołaniach do konkretnych tekstów. Liczyła się przede wszystkim umiejętność lektury, odczytywania przekazu zarówno na poziomie zawartych w nim treści, jak i sposobu ich przekazania. Czytelnik prasy filmowej oraz tekstów o kinie zamieszczanych w innych czasopismach odnosił swoją wiedzę do rzeczywistości tekstowej. Jeden tekst odsyłał go do drugiego.

Widzowi uważnie śledzącemu ówczesne wydarzenia polityczne, a tym bardziej krytykowi, łatwo było dostrzec odwołania do konkretnych postaci. Aleksander Rowiński, pisząc o *Spisku bankrutów (Zagowor obrieczonych, 1950)*, radzieckim filmie Michaiła Kałatozowa, znajdował odniesienia filmowych negatywnych bohaterów do procesów kardynała Józsefa Mindszenty'ego (filmowy kardynał Birncz) i Lászlo Rajka, o których to procesach pisano, że „odstłoniły metody imperialistycznych agentów”²⁵. Z kolei

²³ Czesław Michalski, „Nawrócenie” grzesznika Harlana, „Film” 1954 nr 27, s. 5.

²⁴ Ludność Niemiec zachodnich przeciw hitlerowskiemu reżyserowi, „Film” 1952 nr 44, s. 13.

²⁵ Aleksander Rowiński, *Film odznaczony Nagrodą Pokoju*, „Nowa Kultura” 1950 nr 34, s. 8. Warto zauważyć publikacje będące punktem odniesienia dla podobnych rozważań, a stanowiące doskonale pasujące elementy jednej układanki. Zob. np. Karol Małcużyński, Bronisław Wiernik, *Józef Pehm-Mindszenty, szpieg w kardynalskiej purpurze*, wyd. 2, Warszawa 1949; *Laszlo Rajk i jego współpracownicy przed trybunałem ludowym*, Warszawa 1949.

Krzysztof Teodor Toeplitz nie miał wątpliwości, że w postaci Kartaszowa w *Wielkim obywatelu*, atakującym mienszewików i trockistów, można dopatrzeć się nawiązania do Grigorija Zinowiewa. Fakt, że nie mówi się wprost o postaci historycznej – uważanej za wroga i zdrajcę – tłumaczono charakterystyczną dla socrealizmu typizacją bohaterów²⁶.

Wątek Wiceministra i Henryka Licińskiego z *Żołnierza zwycięstwa* był aktualnym i jednoznacznym w swojej wymowie komentarzem do sprawy generałów: Stanisława Tatara, Franciszka Hermana, Jerzego Kirchmayera i Stefana Mossora oraz pięciu wyższych oficerów, którzy w pokazowym procesie w 1951 roku zostali oskarżeni o współpracę z neohitlerowcami i imperialistami (sprawa ta była przygotowaniem do procesu Mariana Spychalskiego, a w perspektywie – Władysława Gomułki). W recenzjach *Kariery* porównywano bohaterów do Eryka Skowrona i Jerzego Lewszeckiego, dwóch osób oskarżonych o działalność dywersyjną i szpiegostwo na rzecz Stanów Zjednoczonych²⁷. Opisując zorganizowaną przez Klub Włóknarzy w Łodzi dyskusję nad *Spiskiem bankrutów* oraz sztuką Mikołaja Wirty pod tym samym tytułem, Pantalejmon Juriew nie omieszkął podkreślić, że przy tej okazji

[o]stro napiętnowano stanowisko reakcyjnej części kleru, wskazywano na niedawny proces krakowski, jako na jeszcze jedno świadectwo przestępczych knoń reakcyjnej części duchowieństwa, wysługującej się kapitalistom i podżegaczom wojennym²⁸.

Filmy realizowane w innych krajach postępowych także pozwalały dostrzec wrogów – używając ówczesnych sformułowań – w pełnej siatce powiązań.

Film *Rada bogów* [*Der Rat der Götter*, 1951, reż. Kurt Maetzig], demaskując ścisłe związki niemieckiego koncernu z wielkim kapitałem amerykańskim, rozszerza oskarżenie o zbrodnie wojenne na kapitalistów amerykańskich. Wydarzenia obecne dowodzą całkowitej słuszności tego oskarżenia²⁹.

Podobne refleksje po obejrzeniu filmu miał Jerzy Piórkowski³⁰. „Film” zamieścił materiał porównujący *Radę bogów* z danymi historycznymi (oczywiście w odpowiedniej interpretacji)³¹. Dochodziło więc do logicznego – według ówczesnych standardów – wnioskowania. Postaci filmowych wrogów recenzenci odnosili do rzeczywistych

²⁶ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Wielkość prawdziwa*, „Nowa Kultura” 1952 nr 1, s. 10.

²⁷ Tadeusz Kołaczkowski, *Kariera*, „Film” 1955 nr 16, s. 4–5; Stanisław Surzyński, *Konsekwencja niekonsekwencji*, „Film” 1955 nr 21, s. 9.

²⁸ Pantalejmon Juriew, *Włóknarze łódzcy dyskutują o filmie i sztuce Spisek bankrutów*, „Film” 1951 nr 10, s. 7.

²⁹ Stanisław Grzelecki, *Człowiek powraca na ekranie*, „Nowa Kultura” 1950 nr 24, s. 8.

³⁰ Jerzy Piórkowski, *Kilka problemów jednego filmu*, „Nowa Kultura” 1951 nr 12, s. 10.

³¹ *Zbrodniarze z IG-Farben i \$-ka. Film i rzeczywistość*, oprac. Zen [Jerzy Giżycki], „Film” 1951 nr 7, s. 6. Warto zwrócić uwagę na zawarty w graficznym przedstawieniu tytułu znak dolara, co było dodatkowym wzmocnieniem tekstu.

wydarzeń, a sprawy z niedalekiej przeszłości pozwalały oceniać teraźniejszość. Imperializm amerykański z lat 50. został w ten sposób zrównany z hitleryzmem, co w oczach polskiego odbiorcy miało stanowić argument nie do odparcia.

3.

Klasyfikując socrealistycznych bohaterów, Tadeusz Lubelski pisał:

W rezultacie zawsze mamy do czynienia z czterema grupami bohaterów; to cztery socrealistyczne „typy”: mistrz, adept, satelita i wróg. Na jednym biegunie: mistrz, autorytet, gwarant trwałości świata – sekretarz partii albo funkcjonariusz UB [...]. Na drugim: wróg, przypadek beznadziejny – dywersant, szpieg, kułak, bumelant, lekkoduch³².

Pomiędzy nimi znajdowali się adept i satelita, którzy, chociaż nie byli w tak oczywisty sposób reprezentantami sił Dobra, to jednak zdecydowanie do nich należeli. Natomiast wróg był wrogiem i nigdy nie mógł przejść na stronę Dobra.

Ten podział bohaterów obowiązywał w całym świecie przedstawionym kultury stalinowskiej. Dotyczył wszystkich tekstów, w których mogła pojawić się figura wroga. W propagandzie socjalistycznej panowała symetria: przyjaciela musiał równoważyć wróg. Nie inaczej było w piśmiennictwie filmowym. Umożliwiała to podkreślanie zalet tego pierwszego oraz zagrożenia stwarzanego przez drugiego. Jeżeli pisano wiele o przewodniej roli, ideowym pięknie i warsztatowej doskonałości kinematografii radzieckiej, to z drugiej strony należało znaleźć wroga, który by ten układ uzupełniał. Idealnym kandydatem było Hollywood, reprezentujące kulturę amerykańską, ale także wielki kapitał. Stąd była już prosta droga do oskarżenia Hollywood o działania na rzecz imperializmu, co zresztą czyniono często i z upodobaniem³³. W licznych artykułach i notkach wielokrotnie pojawiały się nazwiska Samuela Goldwyna, Louisa B. Mayera, Jacka Warnera, Darryla Zanucka, nazywanych pupilami Harry’ego Trumana, Deana Achesona i Douglasa MacArthura. W postaciach wielkich hollywoodzkich producentów piszący dostrzegali przedstawicieli wielkiego kapitału. Wspominali w tym kontekście amerykańskich finansistów, takich jak Rockefeller i Morgan³⁴.

³² Zob. Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000, s. 97–98.

³³ Listy przychodzące do redakcji świadczyły o tym, że czytelnicy akceptowali przedstawiany w prasie i literaturze wizerunek Hollywood jako wroga nie tylko postępowych kinematografii, ale także całego „wolnego świata”. Trzeba jednak pamiętać, że czytelnik nie miał szansy zweryfikować poglądów, z którymi stykał się na co dzień, ponieważ filmy zachodnie od przełomu lat 40. i 50. rzadko gościły na polskich ekranach.

³⁴ Jerzy Toeplitz, *Hollywood wyrusza na krucjatę*, „Film” 1950 nr 28–29, s. 11.

Co ciekawe, pod koniec lat 40. niejednokrotnie pojawiały się głosy wyrażające zadowolenie, że na polskich ekranach ponownie pojawią się amerykańskie filmy. Zbigniew Pitera pisał:

Sądząc po tych ciekawych osiągnięciach kinematografii amerykańskiej, które mamy możliwość oglądać obecnie, Hollywood dał z siebie w czasie wojny wszystko, na co go było stać, i wniósł do dorobku sztuki filmowej sporo wartościowych pozycji³⁵.

Już niedługo później taki tekst nie miałby szansy na druk. W pierwszym numerze „Filmu” z roku 1948 tekst Eugeniusza Żytomirskiego, redaktora naczelnego, nosi charakterystyczny tytuł: *X Muza w niewoli dolara*, i o amerykańskich filmach wypowiada się zdecydowanie negatywnie. Autor, który odwiedził Hollywood jesienią 1946 roku, określał większość amerykańskich filmów jako miętki, puste, o bardzo niskim poziomie artystycznym i oglupiające ludzi, służące imperializmowi i kapitalizmowi³⁶. Niecały rok później kwestia repertuaru, a ściślej rzecz ujmując – oceny poszczególnych kinematografii, została poruszona nawet na Kongresie Zjednoczeniowym Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej. W czasie swojego wystąpienia Wanda Jakubowska dokonała m.in. porównań między kinematografią amerykańską, będącą na usługach amerykańskiego imperializmu i oferującą zalew tandety i szmiry, a kinematografią polską i radziecką³⁷.

Od tego czasu styl pisania o Hollywood przechodzi zasadniczą metamorfozę. Coraz częściej pojawiają się ironia i sarkazm, amerykańskie filmy oceniane są coraz gorzej. Nawet kiedy pisze się o ich sprawności warsztatowej, od razu też podkreśla, że są to w większości dzieła szkodliwe społecznie, które np. nie powinny być pokazywane młodzieży, ponieważ nie niosą ze sobą żadnego morału. Nieliczne filmy zza oceanu oceniane pozytywnie to takie, które już niedługo będzie określać się mianem „postępowych”, mające zaświadczać, iż nawet w USA są ludzie dostrzegający ludzką krzywdę i niesprawiedliwość społeczną. Przykładem takiego filmu i jego recepcji w polskiej prasie może być *Brutalna siła* (*Brute Force*, 1947) Julesa Dassina, która była przedstawiana jako krytyka amerykańskiego systemu³⁸. Od przelotu lat 1948/49 kino amerykańskie, z nielicznymi wyjątkami, jest postrzegane jako kolejne narzędzie w rękach imperializmu.

³⁵ Zbigniew Pitera, *Filmy oczekiwane*, „Film” 1947 nr 19, s. 2. Zob. też Leon Bukowiecki, *Wielki krok naprzód*, „Film” 1947 nr 11, s. 8–9.

³⁶ Eugeniusz Żytomirski, *X Muza w niewoli dolara*, „Film” 1948 nr 1, s. 8–9.

³⁷ *Przemówienie W. Jakubowskiej*, „Film” 1949 nr 1, s. 2.

³⁸ Harald Smith, *Siła brutalna*, „Film” 1948 nr 13, s. 5.

Polacy piszący o wrogach socjalizmu przez pryzmat kinematografii mieli skąd czerpać wzory. Już w 1948 roku ukazała się w Polsce książeczka radzieckiego reżysera, Grigorija Aleksandrowa, autora m.in. *Świat się śmieje* (*Wiesiołyje riebiata*, 1934), zatytułowana dosyć neutralnie *Za kulisami filmu*³⁹. O wiele bardziej znaczący był tytuł oryginalny: *Burżuazyjna kinematografia w służbie reakcji*. Antyradzieckie i antykomunistyczne nastawienie Hollywood, związki amerykańskiego filmu z ideami hitlerowskimi, propagowanie faszystów, zenująco niski poziom większości filmów, liczenie się jedynie z pomnażaniem kapitału, zły wpływ na kinematografię europejską, niszczenie postępowych twórców amerykańskich – książka Aleksandrowa zawierała cały katalog zarzutów i oskarżeń pod adresem kinematografii amerykańskiej, który będzie później powtarzał się w polskim piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50. Innym przykładem pisania o wrogiej działalności Hollywood był artykuł D. Zastawskiego przedrukowany z radzieckiego czasopisma „Kultura i Życie”⁴⁰. Teza była tam postawiona wprost: „[...] kinematografia amerykańska służy zadaniu amerykańskiej ekspansji imperialistycznej”. O wrogości Hollywood miała świadczyć również produkcja filmów antyradzieckich.

Wrogiem była kultura amerykańska jako taka. Paradoksalnie, w najmniejszym stopniu dotyczyło to krajów postępowych, były one bowiem uodpornione na jej oddziaływanie. Ale już inne kultury podlegały jej złemu wpływowi. Anglia, podobnie jak Niemcy Zachodnie, Szwecja⁴¹ czy Dania⁴², zalewane amerykańską szmirą zmuszone, zostały do zaniechania, a przynajmniej ograniczenia własnej produkcji, czego konsekwencją było niszczenie kultury i przemysłu. Jerzy Jurata zauważając, że polscy widzowie mogli zobaczyć w roku 1949 dwa udane filmy włoskie: *Rzym – miasto otwarte* Roberto Rosselliniego i *Tragiczny pościg* Giuseppe De Santisa, jednocześnie ubolewał nad tym, że

za sprawą Ameryki, która opanowała rynek włoski, szkoła „neorealizmu włoskiego” upadła i niektórzy Włosi z Rossellinim na czele robią dzisiaj filmy seryjnej produkcji w hollywoodzkim stylu⁴³.

W taki oto podstępny sposób amerykańscy imperialiści starali się opanować świat. Na potwierdzenie tej tezy były przytaczane dziesiątki przykładów. Szczególnie wielką satysfakcję musiały sprawiać teksty pisane przez autorów niepolskich. Artykuł

³⁹ G[rigorij] W. Aleksandrow, *Za kulisami filmu*, tłum. W. Zen, Warszawa 1948.

⁴⁰ D. Zastawski, *Nowa rola Hollywood. Film w służbie faszystów*, „Film” 1950 nr 4, s. 3.

⁴¹ Sven G. Windquist, *Nacisk Ameryki rujnuje filmową produkcję szwedzką*, tłum. Wł. Konieczny, „Film” 1950 nr 24, s. 10.

⁴² (ea), *Amerykanie i duńska kinematografia*, „Film” 1951 nr 47, s. 6.

⁴³ Jerzy Jurata, *Krok naprzód w repertuarze naszych kin*, „Film” 1950 nr 1, s. 9.

George'a Bidwella potwierdzał to, co czytelnicy pism kulturalnych dobrze wiedzieli: charakterystyczną cechą amerykańskiej kultury był „zupełny brak humanitarności, odmowa zrozumienia przyczyn zbrodniczości i erotyki”⁴⁴. Autor dodawał także, że w amerykańskich filmach widać wyraźnie, iż metody pracy policji i gangsterów w Stanach Zjednoczonych niczym się nie różnią.

Z kolei Georges Sadoul, francuski historyk i krytyk filmowy, szczególnie ceniony wówczas w Polsce, w napisanym specjalnie dla „Przeglądu Kulturalnego” artykule oskarżał Hollywood o udział w zimnej wojnie⁴⁵. Co ciekawe, pierwsza część artykułu poświęcona była opisowi działań amerykańskich, związanych z zimną wojną, dopiero później autor omawiał sprawy związane już w bezpośredni sposób z kinematografią. Sadoul przytaczał liczne przykłady gatunków (przede wszystkim science fiction i film sensacyjny) oraz konkretnych dzieł, udowadniając, że służą one propagandzie antyradzieckiej i kreowaniu amerykańskiej wizji świata i „stylu życia”. Wróg jest silny, ale zbyt słaby, aby zwyciężyć, nic więc dziwnego, że według Sadoula Hollywood, będący wrogiem postępowego świata, znajdował się w ciągłym odwrocie.

Hollywood uosabiało to, co w amerykańskiej kulturze było najgorsze. Produkowało dzieła nie tylko bezwartościowe, ale przede wszystkim szkodliwe, zarówno z ideologicznego, jak i estetycznego i wychowawczego punktu widzenia. Warto przytoczyć odpowiedni fragment z niewielkiej książeczki Jerzego Giżyckiego, *W krainie filmu*:

Wyzyskowi i nędzy klasy robotniczej w USA, nowym przygotowaniom wojennym – przeciwstawiane są nie mające nic wspólnego z rzeczywistością, najzupełniej fikcyjne i urojone tematy filmowe lub ogłupiające i demoralizujące ludzi gangstersko-erotyczne szmiry. Obok nich coraz częściej demonstrowane są na ekranach filmy o jawnie faszystowskiej ideologii, szkalujące obóz postępu, pochwalające awantury wojenne rządu USA i jego europejskich popleczników, nakłaniające do prześladowań rasowych⁴⁶.

Oskarżenie o współuczestnictwo w amerykańskiej propagandzie, kierowane pod adresem Hollywood, pojawiało się dosyć często⁴⁷. Hollywood włączyło się aktywnie w kampanię wspierającą amerykańską interwencję w Korei⁴⁸, pośrednio odpowiadało zatem za popełniane tam zbrodnie. Oprócz oskarżeń o robienie filmów po prostu złych, banalnych, prowokujących morderstwa i seksualną swobodę (ze znanych

⁴⁴ George Bidwell, „Stars and Stripes” przeciw „Union Jackowi”. Amerykański „styl życia” dławii kulturę angielską, „Nowa Kultura” 1950 nr 11, s. 2.

⁴⁵ Georges Sadoul, *Hollywood – 5 lat w służbie „zimnej wojny”*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 34, s. 1.

⁴⁶ Jerzy Giżycki, *W krainie filmu*, Warszawa 1953, s. 62.

⁴⁷ Stefan Morawski, *Jak patrzeć na film*, Warszawa 1955, s. 12 i n.

⁴⁸ *Hollywood sławi zbrodniarzy wojennych*, „Film” 1950 nr 20, s. 13.

reżyserów najczęściej padało nazwisko Cecila B. DeMille'a, którego twórczość stała się synonimem kiczu; jego filmy były traktowane jako dowód, że kino amerykańskie przywiązuje wagę przede wszystkim do wydawania milionów dolarów, nie zwracając uwagi na poziom artystyczny), pojawiał się także zarzut o znacznie większym ciężarze: antyradzieckość, co było utożsamiane z wystąpieniem przeciw całemu światu postępowemu.

Wróg był opisywany przez skojarzenia. Peten oburzenia „Film” informował, że „Leando Papone, faszysta włoski, były pułkownik armii Mussoliniego, który organizował parady wojskowe ku zadowoleniu Duce”, został zaangażowany przez amerykańskich producentów do przygotowania marszu na Rzym dla kręconej wówczas wersji *Quo vadis*. Skojarzenie z zorganizowanym przez Mussoliniego marszem na Rzym powinno być oczywiste. Na wszelki wypadek w notce znajdowała się także interpretacja tej wzmianki, wskazująca kierunek, w którym miały podążać myśli czytelnika⁴⁹. Z drugiej strony, co czytelnik mógł sądzić o filmie o generale MacArthurze, skoro główną rolę miał grać ten sam aktor, który w innym filmie zagrał Goebbelsa?⁵⁰ Oczywiście, nie było żadnego bezpośredniego związku między tymi filmami. Fakt, że w dwóch różnych filmach aktor gra rolę dwóch postaci historycznych, nie świadczy absolutnie o niczym. Ale zestawienie obok siebie nazwisk hitlerowskiego dygnitarza i amerykańskiego generała, połączonych wątpliwą nicią nazwiska aktora, mogło już mieć znaczną siłę propagandową. Nic dziwnego, że nawet w piśmie filmowym między Hitlerem, Mussolinim i Ministerstwem Wojny Stanów Zjednoczonych stawiany był znak równości⁵¹.

W przedstawieniach Hollywood można odnaleźć wszelkie cechy wroga:

- 1) Wróg prześladowuje nawet swoich. Często powracał motyw amerykańskich reżyserów postępowych, którym odmawia się pracy w USA, a jednocześnie uniemożliwia wyjazd za granicę. Chodziło głównie o osoby przestuchiwane przez Komitet Izby Reprezentantów do Badania Działalności Antyamerykańskiej. Przykładem takiego prześladowanego twórcy był Edward Dmytryk⁵². (Przy okazji została też wykorzystana możliwość zaatakowania Harry'ego Trumana, pośrednio odpowiedzialnego za te działania⁵³. Atakowano też prowadzącego przesłuchania senatora Johna Parnella Thomasa, zarzucając mu przestępstwa kryminalne.)

⁴⁹ (ea), *Fachowiec od marszów na Rzym*, „Film” 1950 nr 21, s. 13.

⁵⁰ (j), *Po Józefie Goebbelsie*, „Film” 1951 nr 34, s. 12.

⁵¹ Chodziło np. o reakcję na rozpowszechnianie filmu przedwojennego Lewisa Milestone'a *Na zachodzie bez zmian*. Zob. *Mussolini, Hitler i... ten trzeci*, „Film” 1951 nr 8, s. 12.

⁵² *Bezrobotny i uwięziony*, „Film” 1950 nr 7, s. 12.

⁵³ W. Świer. [Wacław Świeradowski], *Gdzie bezprawie jest prawem*, „Film” 1950 nr 10, s. 3.

- 2) Wróg odczuwa lęk przed siłami Dobra. Wyraźnie podkreślano, że Hollywood boi się wpływów postępowych kinematografii. Informacja o wydanym przez rząd w Bonn zakazie wyświetlania polskich filmów znalazła się w specjalnej ramce⁵⁴. Korespondowała z tym wiadomość, że rząd Stanów Zjednoczonych zabronił pokazywania filmów produkcji Niemieckiej Republiki Demokratycznej⁵⁵.
- 3) Wróg próbuje udawać współpracę z siłami Dobra. Kino hollywoodzkie oskarżenia o rasizm uważało za fakszywe. Autor notki zamieszczonej w „Filmie” dawał jednak zdecydowany odpór amerykańskiej tezie, że powstają filmy, w których rzetelnie opowiada się o czarnoskórych⁵⁶. W kolejnym numerze „Filmu” ukazało się niejako dopełnienie tego artykułu. Pismo poinformowało, że nawet te filmy, które unikają poważnego postawienia problemu rasizmu i mniejszości, narażone są na ataki ze strony najbardziej reakcyjnych kół w USA. Chodziło o ataki Ku-Klux-Klanu na film *Zagubione granice* (*Lost boundaries*, 1949, reż. Alfred Werker)⁵⁷.

Produkcję hollywoodzką było o tyle łatwiej przedstawiać jako obcą ideowo polskiemu kinu, ponieważ istniało tu także przestanie apolityczne, związane z oczekiwaniami wobec kina. Wynikało to z kontynuacji przedwojennych postulatów walki o „film społecznie użyteczny”. To hasło, związane z odrzuceniem kina komercyjnego, głosiła grupa, która po wojnie doszła do władzy. Odrzucenie komercyjnego kina amerykańskiego (oczywiście o jakichkolwiek pokazach i tak nie mogło być mowy) nie było zatem jedynie wynikiem wskazań propagandzistów. W sporej mierze wynikało z ówczesnej świadomości i przekonań estetycznych krytyków i teoretyków filmu. Podobnie – niechęć wobec kina zachodnioniemieckiego nie była jedynie skutkiem działań propagandowych. Niebagatelną rolę odegrały tu niezbyt jeszcze odległe i ciągle żywe w pamięci Polaków lata wojny i okupacji hitlerowskiej⁵⁸.

4.

Na początku drugiej połowy lat 50. sytuacja w piśmiennictwie filmowym zaczęła się zmieniać, tak jak sytuacja w kraju. Ostrość ideologicznych wypowiedzi uległa osłabieniu. Na polskich ekranach pojawiły się filmy zachodnioniemieckie oraz amerykańskie. Co prawda nieraz jeszcze ukazywały się niepochlebne wzmianki o różnych wydarzeniach w Hollywood, ale w listopadzie 1956 roku tygodnik „Film” zamieścił

⁵⁴ Rząd w Bonn boi się polskich filmów, „Film” 1953 nr 24, s. 7.

⁵⁵ Filmy NRD na indeksie w Stanach Zjednoczonych, „Film” 1953 nr 42, s. 11.

⁵⁶ Obserwator, Nieudana mistyfikacja i zagubione granice rozsądku, „Film” 1950 nr 5, s. 11.

⁵⁷ Nawet ten numer nie przeszedł, „Film” 1950 nr 6, s. 13.

⁵⁸ Szerzej o obrazie wroga w kontekście ówczesnego wizerunku kinematografii niemieckich piszę w rozdziale *Recepcja kinematografii niemieckich w piśmiennictwie filmowym 1945–1956*.

duży artykuł pod znaczącym tytułem *Będziemy znów oglądać amerykańskie filmy*⁵⁹. O Hollywood pisano już w znacznie bardziej umiarkowany sposób. Przyznawano, że są tam produkowane także filmy godne uznania. Hollywood może nie przestało być całkowicie wrogiem, ale z pewnością nastąpiło zawieszenie broni. Zmienił się także stosunek do kina zachodnioniemieckiego. Pod koniec tego samego roku na przyszły sezon zostały zapowiedziane kolejne filmy z RFN⁶⁰. Odwilż w życiu politycznym i kulturalnym wywarła wpływ również na kreowanie obrazu wroga w polskim piśmiennictwie filmowym.

Specyficzna konstrukcja wroga, przestrzenie, w których się go dopatrywano, powinny przeminąć razem z kulturą stalinowską. Niektóre wzory i figury okazały się jednak o wiele od niej silniejsze, czy też należałoby raczej powiedzieć, że okazały się charakterystyczne dla kultury socjalistycznej w szerszym zakresie tego pojęcia. W 1970 roku Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej (co nie jest bez znaczenia) wydało w serii „Ideologia – polityka – obronność” niewielką książeczkę Janusza Skwary pod wymownym tytułem *Film zachodni a polityka*⁶¹. Już sam spis treści brzmi znajomo: *Kłopoty z „czerwonym niebezpieczeństwem”, Mitość do Wehrmachtu*, pewnym *novum* była ostatnia część, czyli *Bond i jego naśladowcy*. Lektura tej pracy jest bardzo pouczająca. Długo można by cytować kuriozalne interpretacje poszczególnych filmów. Większość fragmentów wygląda jakby była żywcem przepisana z propagandowych tekstów pierwszej połowy lat 50. Pojawiają się te same nazwiska, tytuły i argumenty. Postać wroga funkcjonowała oczywiście aż do końca systemu, podlegała najwyżej różnym modyfikacjom. Wydawało się wszakże, że w polskim piśmiennictwie filmowym zaszły już daleko idące zmiany. Czasem jednak dawał o sobie znać zaskakujący głos z przeszłości.

⁵⁹ Czesław Michalski, *Będziemy znów oglądać amerykańskie filmy*, „Film” 1956 nr 45, s. 3–5.

⁶⁰ Zob. Leon Bukowiecki, *Na naszych ekranach w roku 1957*, „Film” 1956 nr 52, s. 8–10.

⁶¹ Janusz Skwara, *Film zachodni a polityka*, Warszawa 1970.



W pięć lat po Wiśle – Narada Filmowa SPATiF-u

1.

Czy można wybrać jakieś daty wyznaczające początek i koniec socrealizmu w kinematografii polskiej? Michał Głowiński pisał, że dla historyków literatury realizm socjalistyczny jest prawdziwym rajem periodyzacyjnym. Mogą oni bowiem dokładnie określić początek owego okresu. Wiadomo przecież, kiedy odbył się Zjazd w Szczecinie (20–23 stycznia 1949). Znacznie gorzej (dla historyków) sytuacja wygląda w przypadku zakończenia socrealizmu. Tu nie mogło być już mowy o zadekretowaniu podobnego wydarzenia, nie sposób przyjąć jednej daty, wyznaczającej przetom. Głowiński wyraźnie zaznacza, że mamy do czynienia z „procesem literackim”¹. Natomiast Jerzy Smulski nie jest przekonany nawet o oczywistości inicjującej roli zjazdu szczecińskiego, wskazując, że „symptomy zwrotu ku realizmowi socjalistycznemu pojawiają się w literaturze polskiej już w roku 1948 [...]”².

Historycy kina wiedzą równie dobrze jak literaturoznawcy, że nie ma wielkiej różnicy między filmem a innymi dziedzinami twórczości: 1949 to przecież rok zjazdów twórczych, kiedy to oficjalnie metoda realizmu socjalistycznego została uznana za jedynie słuszną. W listopadzie na Zjeździe filmowców w Wiśle zjawili się kilkaset osób, zresztą nie tylko filmowców; przyjechało wielu pisarzy, jak również działaczy partyjnych i państwowych. Referaty wygłosili wówczas: Stanisław Albrecht (*Walka o film realizmu socjalistycznego*), Regina Dreyer (*Zagadnienia polskiej dramaturgii filmowej*) i Jerzy Toeplitz (*Krytyka filmowa w Polsce*). Gościem Zjazdu był radziecki reżyser Grigorij Aleksandrow, który mówił m.in. o wojnie ideologicznej w filmie i o osiągnięciach

¹ Michał Głowiński, *Wokół Poematu dla dorosłych*, [w:] tegoż, *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 133.

² Jerzy Smulski, *Ciągłość czy kataklizm? O cenzurze roku 1949 w procesie literackim*, [w:] tegoż, *Od Szczecina... do Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, s. 30.

kina radzieckiego. Oceny polskiej kinematografii dokonali Jerzy Albrecht (kierownik Wydziału Propagandy, Oświaty i Kultury KC PZPR) oraz Włodzimierz Sokorski (wiceminister kultury i sztuki), wskazując jednocześnie kierunki, w jakich powinna się rozwijać. Dyskusje polegały głównie na przedstawianiu krytyki i składaniu samokrytyki. Uczestnicy Zjazdu obejrzeni także wyprodukowane do tej pory polskie filmy, w tym również trzy oczekujące na premierę: *Czarci Żleb* Tadeusza Kańskiego i Aldo Vergano, *Dom na pustkowiu* Jana Rybkowskiego i *Robinsona warszawskiego* Jerzego Zarzyckiego³. Zostały one poddane miazdzącej krytyce, zwłaszcza dwa ostatnie⁴.

Nie ulega dziś wątpliwości, że dzieje polskiego filmu socrealistycznego nie rozpoczynają się w roku 1949, aczkolwiek tak często wspomniany Zjazd w Wiśle z pewnością odegrał niebagatelną rolę. Trzeba jednak mieć na uwadze, że spełnił on raczej funkcję symboliczną i tak samo też powinien być traktowany: jako symboliczna cezura czasowa. Sposób zorganizowania i przeprowadzenia Zjazdu nie wprowadzał nowych płaszczyzn dialogu, ale wyraźnie wskazywał na koniec jakiegokolwiek dyskusji na temat kinematografii. W czasie obrad niemożliwa stała się krytyka, która nie była wcześniej uzgodniona i zaplanowana. Wolne głosy spotykały się z natychmiastową reakcją. Przełom polegał na uświadomieniu sobie tego przez tych, którzy mieli jeszcze nadzieję, że od tej pory o polskim filmie decydować będą czynniki pozapolityczne.

O wiele trudniej niż początek – nawet symbolicznie – jest wyznaczyć koniec socrealizmu w polskim filmie fabularnym. Nie odbyło się żadne posiedzenie ani narada, na której by zadeklarowano, że oto po kilku latach niosących ze sobą wzloty i o wiele częściej upadki, życie doktryny wyznaczającej istnienie polskiego kina dobiegło końca. Nikt nie wyprowadził sztandaru, socrealizm odchodził cicho, w przeciwieństwie do głośnych narodzin nowego zjawiska, jakim było kino polskiego Października. Pojawiło się ono przede wszystkim w praktyce twórczej, już od początku 1955 roku (biorąc pod uwagę cykl produkcyjny, nawet wcześniej). Czy miało jednak miejsce przełomowe, czy też przynajmniej zapowiadające zmiany, wydarzenie w ramach życia filmowego, związane np. z formułą zjazdową, w czasie którego publicznie głoszono by zmierzch socrealizmu?

³ W przypadku *Robinsona warszawskiego* trudno nawet stwierdzić, która to była wersja filmu, ponieważ – jak wspomina Hubert Drapella – Zarzycki i jego opiekunka Wanda Jakubowska cały czas jeszcze go przemontowali. Zob. *Nieuchwytny szyfr zdarzeń. Z Hubertem Drapellą rozmawia Alina Madej*, „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997, s. 220.

⁴ Zob. Zbigniew Pitera, *Walka o film realizmu socjalistycznego. Zjazd Filmowy w Wiśle*, „Film” 1949 nr 22, s. 8–9; Jerzy Toeplitz, *W kręgu recept i schematów 1950–1954. Drogi rozwoju kinematografii*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 3, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1974, s. 214–216; Marek Halberda, *Zjazd Filmowy w Wiśle*, „Arka” nr 30, 1991, s. 90–101; Alina Madej, *Kulisy socrealizmu: Zjazd w Wiśle, czyli dla każdego coś przyrego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997, s. 207–214.

Jerzy Toeplitz w III tomie *Historii filmu polskiego*, wydany w roku 1974, dokonując podsumowania lat 1950–1954, stwierdził, że w sferze ideowo-twórczej punktem zwrotnym w historii polskiej kinematografii była Narada Filmowa SPATiF-u⁵. Pośrednio można wyczytać z tego przekonanie, że tak jak Zjazd w Wiśle zapoczątkował socrealizm, tak od Narady możemy zaobserwować stopniowe odchodzenie kina polskiego od jego dyrektyw. Narada odbywała się wówczas, kiedy miały już miejsce premiery *Celulozy* i *Piątki z ulicy Barskiej*, kilka miesięcy później na ekrany trafiło *Pokolenie*, i niezależnie od pojawiających się jeszcze przejawów „czystego socrealizmu” w polskim kinie nikt nie miał wątpliwości, że lada dzień coś się stanie. Narodziny „polskiej szkoły filmowej” z całym bogactwem jej różno- i niejednorodności były właściwie oczekiwane, wydawały się naturalną konsekwencją zapoczątkowanych wcześniej wydarzeń, nie tylko politycznych, ale także związanych bezpośrednio z kinematografią. Warto jednak zadać pytanie o samą Naradę. Czy rzeczywiście różniła się aż tak bardzo od Zjazdu w Wiśle z listopada 1949 roku albo Narady z 1952 roku? Czy w przemówieniach i wystąpieniach dyskutantów daje się zauważyć jakieś ślady nadchodzącej odwilży? Czy w jakikolwiek sposób wpłynęła na kino polskie połowy lat 50.? Rzecz nie w tym, by gwałtownie przewartościować ten moment, któremu przypisuje się pozytywne znaczenie, lecz by dzięki jej zapisowi (oficjalnie opublikowanemu, będącego zatem swoistym komunikatem) przyjrzeć się świadomości polskiego kina w tej wyjątkowej chwili.

2.

Nadszedł rok 1954. Jeszcze nie czuło się odwilży, ale mróz zelżał. W marcu, na II Zjeździe PZPR, w normalnej liturgii pojawiły się nowe akcenty. Wskazywano m.in. na znaczenie tzw. oddolnych inicjatyw. Filmowcom inicjatywy na ogół nie brakowało. W początkach lat pięćdziesiątych zostali wzmocnieni wejściem do zawodu nowej generacji – absolwentów krakowskiego kursu i pierwszych dyplomantów łódzkiej szkoły. Młodym realizatorom: Jerzemu Wojciechowi Hasowi, Jerzemu Kawalerowiczowi, Ewie i Czesławowi Petelskim, Andrzejowi Wajdzie sekundowali pryszczaci literaci: Roman Bratny, Andrzej Braun, Tadeusz Konwicki, Aleksander Ścibor-Rylski. Teraz nie czekali już na zaproszenie do udziału w zebraniu w KC lub w CUK-u na temat filmu. Wykorzystując możliwości swojego twórczego związku – Sekcji Filmu SPATiF-u – zwołali we wrześniu 1954 naradę filmową⁶.

Był rok 1954... Słowa napisane przez Edwarda Zajičkę brzmią niemalże jak początek jakiejś sienkiewiczowskiej opowieści, pisanej „ku pokrzepieniu serc”. Jeszcze rok

⁵ *Historia filmu polskiego...*, s. 222.

⁶ Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 133.

wcześniej sytuacja pozornie nie pozwalała mieć zbytnej nadziei. Wrzesień roku 1953 obfitował w znaczące dla polskiej sceny politycznej wydarzenia: od 14 do 22 trwał proces biskupa Czesława Kaczmarka i innych księży, oskarżonych o działalność szpiegowską i dywersyjną; 17 września Nikita Chruszczow został I Sekretarzem KC KPZR; dziewięć dni później aresztowano kardynała Stefana Wyszyńskiego. Ale w kulturze można już jednak było zaobserwować pewne drobne sygnały przemian, a rok 1954 wydawał się potwierdzać to przekonanie.

Był to znowu rok ogólnopolskich zjazdów i narad. Po II Zjeździe Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (marzec) odbyły się m.in.: Ogólnopolski Zjazd Teatralny (3–4 maja), VI Walny Zjazd Delegatów Związku Literatów Polskich (8–11 czerwca), Zjazd Związku Polskich Artystów Plastyków (26–29 czerwca) i wreszcie wrześniowa Narada Filmowa SPATIF-u. Czyżby zatem miała nastąpić swoista powtórka z roku 1949? Kolejne Zjazdy miały oficjalnie zakończyć to, co kilka lat wcześniej rozpoczęły?

Zjazdy i narady twórcze w kinematografii, tak jak i w innych dziedzinach sztuki, od literatury poczynając, pojawiały się z pewną regularnością. Mariusz Zawodniak pisze wręcz,

iz w latach socrealizmu jedyną publiczną sceną, na której rozgrywały się istotne wydarzenia, były kongresy, zjazdy i konferencje. Innymi słowy: w socrealizmie ważne były tylko te formy życia społecznego (w tym literackiego), które odpowiadały formom życia partii, i które najlepiej służyły odgrywaniu zaplanowanych przez partię scenariuszy⁷.

Zjawiska te nie tylko odpowiadały formom życia partyjnego, ale bezpośrednio się do nich odnosiły: „[...] zjazd związkowy obradował w konsekwencji wytycznych partyjnego zjazdu, do niego musiał się odwoływać i jego dekrety przekładać na zalecenia twórcze”⁸. Warto więc przypomnieć, że w ówczesnych wypowiedziach partyjnych decydentów trudno znaleźć deklaracje dotyczące zasadniczych zmianach w kulturze (i kinematografii), wręcz przeciwnie.

Włodzimierz Sokorski na II Zjeździe Partii w marcu 1954 roku głosił co prawda, że naszej twórczości kulturalno-artystycznej nie wystarczy dobry i słuszny temat, nie wystarczy deklaracja ideowa pisarza czy artysty, nie wystarczy trafny reportaż naturalistycznie fotografujący życie. Realizm socjalistyczny nie znosi lakiernictwa i fałszu [...]⁹.

⁷ Mariusz Zawodniak, *Zjazdy, narady, konferencje literackie*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Kraków 2004, s. 405.

⁸ Tamże, s. 406.

⁹ *Wystąpienie Włodzimierza Sokorskiego na II Zjeździe PZPR, 10–17 marca 1954*, „Nowe Drogi” 1954 nr 3, s. 222.

Zaraz jednak dodawał, że

nie znosi również przypadkowego i deformującego nasze widzenie świata – naturalizmu. Realizm socjalistyczny to prawda o naszych czasach, widziana w konkretnym rozwoju zjawisk i w konkretnym, żywym, prawdziwym człowieku, człowieku typowym dla naszej epoki przez to, że reprezentuje twórczo zarówno naszą codzienną walkę, jak i w przekroju tej walki, nie gubi żadnego ludzkiego uczucia¹⁰.

Czy te dwa fragmenty wystąpienia ówczesnego ministra kultury i sztuki nie niosą sprzecznych komunikatów? W pierwszym daje się dostrzec zrozumienie, iż do tej pory realizm socjalistyczny nie zrealizował pokładanych w nim nadziei. Pośrednio towarzyszy temu świadomość, dlaczego tak się stało. Dalsza część wystąpienia brzmi jednak znajomo. Sformułowane tu rozumienie realizmu socjalistycznego nie różni się przecież od tego, które Sokorski prezentował 5 lat wcześniej, kiedy w roku 1949 oznajmiał, że nadszedł czas nowej sztuki, nowego człowieka, a artyści powinni włączyć się w proces przekształcania kraju. Widać więc wyraźną deklarację, że choć konieczne są kosmetyczne zmiany, tak naprawdę nic się nie zmienia.

Sokorski w roku 1954, w czasie XI Sesji Rady Kultury i Sztuki, mówił również, że „[...] częstokroć pozbawialiśmy twórcę radości poszukiwania, eksperymentowania, walki o własne widzenie”¹¹. Przyznawał zatem między wierszami, że wcześniej funkcjonował schemat i ograniczany był warsztat twórczy. Wspominał też o braku zaufania do twórcy. Także w prasie kulturalnej zaczęły się ukazywać coraz liczniejsze głosy nawołujące do większej samodzielności twórców w myśleniu i działaniu. W jednym z czerwcowych numerów *Przeglądu Kulturalnego* Wanda Wertenstein upominała się o głos filmowców w dyskusjach na temat rozwoju polskiej twórczości. Postulowała konieczność wymiany doświadczeń i poglądów między ludźmi filmu. Z artykułu przebijał zresztą jeszcze jeden wniosek, jakże dla wrześniowych obrad i ówczesnych dążeń filmowców charakterystyczny: pragnienie posiadania większego wpływu na kino polskie.

Wydaje się, że od twórczej organizacji pracowników filmu – pisała autorka – wymagać musimy znacznie więcej – przede wszystkim zdjęcia z ramion CUK uciążliwej odpowiedzialności za naszą kinematografię¹².

Na ile jednak te wypowiedzi, zarówno polityków, jak i publicystów (a w takim duchu odbywała się również Narada Filmowa SPATiF-u), były elementem ówczesnego

¹⁰ Tamże.

¹¹ Włodzimierz Sokorski, *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Nowa Kultura” 1954 nr 17, s. 3.

¹² Wanda Wertenstein, *Film ciągle jeszcze niemy*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 25, s. 6.

rytuału, na ile rzeczywistym wezwaniem do zmian? Trzeba pamiętać o rolach i znaczeniach,

jakie przypisywano poszczególnym imprezom: zjazdy – jako „historyczne” wydarzenia – służyły przede wszystkim oznaczaniu kolejnych etapów „na drodze rozwoju i budowy socjalizmu”, służyły tym samym informowaniu o obecnych stanowiskach władzy (o podtrzymywaniu danego kursu albo też o jego zmianie)¹³.

Piszący o Naradzie, czy to wówczas, czy to w latach późniejszych, zdecydowanie podkreślali, że była ona inicjatywą oddolną, jednak oczywistą oficjalną inspiracją były obrady II Zjazdu Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. W czasie Narady uczestnicy dawali temu wyraz kilkakrotnie. Podsumowując obrady, Aleksander Ford podkreślił, że

zadania, jakie przed nami postawił II Zjazd Partii, zadania podbudowane teraz Uchwałą Rządu [chodzi o Uchwałę Prezydium Rządu w sprawie rozbudowy bazy techniczno-produkcyjnej kinematografii polskiej z dnia 02 sierpnia 1954 – PZ], są chyba o wiele trudniejsze niż to wszystko, co dotychczas robiliśmy. (s. 92)

To oddolne postanowienie było więc ściśle związane z odgórnymi wytycznymi. Bolesław Bierut w czasie II Zjazdu nie miał wątpliwości:

Mimo niewątpliwych osiągnięć na tym ważnym odcinku jakość wielu naszych filmów, ich poziom ideowo-artystyczny pozostawia jeszcze wiele do życzenia i nie odpowiada możliwościom utalentowanej kadry naszych reżyserów, aktorów i dramaturgów filmowych¹⁴.

Z kolei ówczesny minister kultury i sztuki, Włodzimierz Sokorski, w swoim wystąpieniu wskazał drogę, którą należy podążać:

Im konsekwentniej będziemy ograniczać i zwalczać wszelkie próby komenderowania sztuką, wszelkie administracyjne wtrącanie się do procesów twórczych, wszelkie nadużywanie imienia partii i państwa dla narzucania twórcom własnych, nie zawsze słusznych gustów i poglądów, tym silniej, mocniej i wyraziściej powinien zabrzmieć głos narodu, głos opinii społecznej i krytyki artystycznej, głos społeczeństwa, zrzeszeń kulturalnych i artystycznych, a przede wszystkim głos samych pisarzy, artystów i twórców¹⁵.

¹³ Mariusz Zawodniak, *Zjazdy, narady, konferencje literackie...*, s. 406.

¹⁴ *Referat sprawozdawczy Komitetu Centralnego PZPR na II Zjeździe Partii. Ref. tow. Bolesław Bierut*, „Nowe Drogi” 1954 nr 3, s. 52.

¹⁵ *Wystąpienie Włodzimierza Sokorskiego...*, s. 222.

Coraz częściej widzowie, krytycy i sami filmowcy wskazywali na słabości polskiego filmu: schematyzm, upiększanie rzeczywistości (lakiernictwo) i biurokrację (podobnie zresztą działo się w literaturze¹⁶). Władze, „wsłuchując się w głos ludu”, zgadzały się z tymi zarzutami, pod warunkiem, że nie zmieniało to istniejącego porządku rzeczy. Celem Narady Filmowej SPATiF-u, tak jak Zjazdu w Wiśle i kolejnych narad, była więc realizacja zadań wytyczonych przez partię. Należało złożyć samokrytykę, wskazać na błędy i zarazem kierunki rozwoju, ale w przekonaniu, że realizm socjalistyczny jest nienaruszalny i tylko w jego ramach można poszukiwać jakichkolwiek nowych rozwiązań. W czasie Narady padło wiele ciekawych postulatów, można też zauważyć prawdziwą troskę o los polskiego kina. Nie zmienia to faktu, iż Narada była jeszcze utrzymana w stylu dotychczasowych zjazdów¹⁷. Chodziło o to, aby wprowadzając różne zmiany, umocnić w filmie realizm socjalistyczny. Dopiero dzięki naszej wiedzy o późniejszych wydarzeniach ówczesne wypowiedzi zaczęły nabierać innego znaczenia.

3.

Naradę Filmową SPATiF-u otworzył jej przewodniczący, reżyser Aleksander Ford, wówczas jedna z najważniejszych postaci polskiej kinematografii. Referat wstępny pt. *Perspektywy i warunki rozwoju polskiej sztuki filmowej* wygłosił Jerzy Toeplitz. W dyskusjach udział wzięli: w pierwszym dniu – Jerzy Kawalerowicz, Tadeusz Konwicki, Roman Bratny, Aleksander Ścibor-Rylski, Leonard Borkowicz, Jerzy Płużewski, Ludwik Perski, Jerzy Pomianowski, Bolesław W. Lewicki, Jan Jacoby, Wanda Jakubowska; w drugim dniu – Leon Bukowiecki, Aleksander Jackiewicz, Ludwik Benoit, Aleksander Ford, Stefan Morawski, Lech Lorentowicz, Antoni Bohdziewicz, Kurt Weber, Kazimierz Serocki, Tadeusz Karpowski, Stanisław Wohl, Kazimierz Rudzki, Adolf Forbert, Michał Papawa, Stanisław Skrowaczewski, Andrzej Munk i Jerzy Bossak. Dokumentacja obrad została opublikowana w „Kwartalniku Filmowym”¹⁸.

Przebieg konferencji i narad był zazwyczaj swoistym rytuałem z precyzyjnie rozpisanymi rolami. Również język wypowiedzi był rytualny, nasycony specyficzną, można by rzec – „zjazdową”, retoryką. Narada Filmowa SPATiF-u nie przyniosła pod tym

¹⁶ Por. Mariusz Zawodniak, *Zjazdy, narady, konferencje literackie...*, s. 407.

¹⁷ Filmowcy i krytycy wiele razy zabierali głos na konferencjach i spotkaniach poświęconych kulturze i sztuce. W czerwcu 1950 miało miejsce spotkanie aktywów partyjnego „Filmu Polskiego”, pół roku później, w styczniu 1951, obradował już cały, partyjny i bezpartyjny aktyw kinematografii. W marcu 1952 roku w Radzie Państwa odbyła się Filmowa Narada Twórcza, a 27 i 28 września 1954 roku Narada Filmowa Plenum Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, zwaną w skrócie Naradą Filmową SPATiF-u. Były to obrady Sekcji Filmu. W kolejnym roku 11 i 12 marca odbyła się I Ogólnopolska Narada Krytyki Filmowej.

¹⁸ *Narada Filmowa SPATiF-u (dokumentacja obrad)*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 3–4. Wszystkie cytaty oznaczone jedynie numerem strony pochodzą z tego źródła.

względem większych zmian. Najważniejszym wydarzeniem pierwszego dnia obrad był referat Jerzego Toeplitza, stanowiący w pewnym sensie zbiorową samokrytykę polskiej kinematografii („Nie zebraliśmy się jednak tu, aby mówić przede wszystkim o naszych osiągnięciach.” [s. 23])¹⁹. Narada wpisywała się tym samym w obowiązującą od 1948 roku formy oficjalnego życia filmowego, jak również zasady konstruowania wypowiedzi. W takim też duchu utrzymany był referat Toeplitza.

Polskie filmy, poczynając od *Zakazanych piosenek* aż po utwory zaprezentowane w czasie Narady, narażone były ciągle na ostrą krytykę. Toeplitz przedstawił swoistego rodzaju zestaw zarzutów stawianych polskim filmom. Podkreślał wprawdzie, że film polski nigdy nie uciekał od problemów współczesności, dlatego w porównaniu z teatrem, plastyką i literaturą wypadł korzystnie, nie omieszkął wszakże również zaznaczyć:

Sam jednak fakt utrzymania prawidłowego w zasadzie kierunku tematycznego nie decyduje jeszcze o poziomie ideowo-artystycznym twórczości. Kierunek marszu był słuszny, ale to nie wystarcza do osiągnięcia zwycięstw. (s. 11)

Według prelegenta wina leżała najczęściej po stronie artystów. Konsekwencją ich niedojrzałości ideowej były np.: „wszystkoistyczna” powierzchowność, niezrozumienie zasady typowości, bezkonfliktowość, związana ze schematycznym rysunkiem postaci, wprowadzanie do filmu „naturalizmu”, a więc zbytniej dosłowności i oczywistości. Toeplitz zarzucał także twórcom, że nie rozumieją, na czym polega agitacyjne oddziaływanie sztuki. Wszystko to nic innego jak zarzuty krytyków i recenzentów, towarzyszące polskim filmom od pierwszych lat powojennych.

Podtrzymane zostało fundamentalne przekonanie o pierwszorzędnej roli scenariusza filmowego, którego walory „decydują w rozstrzygający sposób o wartości przyszłego filmu” (s. 16). Dodatkowo Toeplitz wskazał na równie istotne znaczenie scenopisu. Zwrócił uwagę na błędy w konstrukcjach dialogu i uproszczone wykorzystanie ilustracji muzycznej. Zażądał wreszcie od filmowców: reżyserów, scenarzystów, operatorów, aktorów i pozostałych nowatorstwa, czyli poszukiwań eksperymentalnych (warto w tym miejscu przypomnieć, że za film eksperymentalny uważane były np. *Dwie brygady*), przedstawiania nowych, pogłębionych konfliktów, poszukiwania nowych rodzajów, gatunków i środków filmowych.

¹⁹ Zjawisko samokrytyki, indywidualnej czy zbiorowej, było charakterystyczne dla całego okresu panowania realizmu socjalistycznego: „[...] samokrytykę [można] rozumieć jako składnik i w pełni zrytualizowanych zachowań, a więc składnik komunistycznej obyczajowości (chodziło bowiem o uznawanie stawianych zarzutów, a więc o odpowiedź na wcześniejszą krytykę). Należy też jednak postrzegać samokrytykę jako specyficzny gatunek mowy: definiowalny, o stałych cechach, wyrazistej formie i co najważniejsze – znakowym charakterze; gatunek realizowany w różnych typach wypowiedzi, tak publicystycznych, jak i literackich.” Mariusz Zawodniak, *Samokrytyka*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 302.

Toeplitz skrytykował ostro środowisko filmowe, wskazując na jego zbyt małą konsolidację, ale przede wszystkim na unikanie twórczych dyskusji i niewielkie zaangażowanie ideowe.

Jest naszą winą, – mówił – że dotychczas nie zorganizowaliśmy w naszej Sekcji Filmowej twórczego Koła Partyjnego, które byłoby transmisją Partii do naszego środowiska. Praca takiego Koła pozwoliłaby bardziej nasycać duchem partyjnym pracę wszystkich twórców filmowych, partyjnych i bezpartyjnych. [...] Zorganizowanie Partyjnego Koła Twórczego winno być jednym z najważniejszych naszych zadań. (s. 25)

Ten brak został zresztą szybko nadrobiony. Koło Twórcze PZPR przy Sekcji Filmowej SPATiF-u zostało powołane w listopadzie 1954²⁰.

Z innych omawianych przez Jerzego Toeplitza zagadnień warto wspomnieć o bazie produkcyjnej kinematografii, potrzebie pracy z młodą kadrą (Szkoła Filmowa, opieka ze strony starszych kolegów), filmie dokumentarnym (m.in. jako punkcie startowym młodych realizatorów), wiedzy o filmie (archiwum filmowe, kształcenie filmoznawców) i krytyce filmowej (winnej pomagać twórcom w coraz lepszej pracy, uczciwie wskazywać na podstawowe błędy, a nie wyśmiewać szczegóły). Punkty te były następnie bardziej szczegółowo analizowane w trakcie dyskusji.

Dużo czasu referent poświęcił krytyce Centralnego Urzędu Kinematografii, chociaż jednocześnie wskazał pozytywne aspekty funkcjonowania tej instytucji. W sumie jednak, zarówno z referatu, jak i z dyskusji, wynikało, że znaleziono przyczynę wszelkiego zła – to Centralny Urząd Kinematografii. Padł zarzut, że CUK nie wykorzystał szansy, jaką wielokrotnie stwarzały kinematografii Partia i rząd. Oskarżenia pod adresem CUK-u miały nie tylko charakter instytucjonalno-organizacyjny, ale także merytoryczny czy raczej ideologiczny. Zjadliwie na ten temat wypowiadał się Aleksander Ścibor-Rylski:

Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że na gruncie sztuki sąsiadują u nas dwie metody artystyczne, a mianowicie *soc-realizm* i *cuk-realizm*. Tę drugą metodę nazwałbym soc-realizmem dietetycznym. Polega ona na usuwaniu z filmowego jadłospisu potraw twardych i wymagających od konsumenta gryzienia, a zastąpieniu ich możliwie dużą ilością deserów. [...] Wyznawcy tej metody twierdzą, że pokazywanie spraw drażliwych i dyskusyjnych, konfliktów bolesnych i jątrzących, stron tzw. ciemnych i niewesołych jest w filmie daleko niebezpieczniejsze niż w prozie czy poezji. (s. 45)

Niewątpliwie biurokratyczne, w dodatku obwarowane niezliczonymi zastrzeżeniami bardziej ogólnej, politycznej i ideologicznej, natury, metody działania Urzędu, nie

²⁰ Edward Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 134.

mogły przysporzyć mu sympatii ludzi filmu. Niemniej atak na CUK wynikał również z tego, że była to najwyższa instytucja, jak również jej kierownictwo, którą można było poddać krytyce, nie krytykując założeń samego systemu. Wypowiedzi przeciwko CUK-owi, z których zacytowana powyżej jest nie tylko najbardziej charakterystyczną, ale i najbardziej znaną, mieszczą się dobrze w modelu krytykowania sposobów realizacji zadań kinematografii, bez naruszania merytorycznych fundamentów tych zadań. Świadczą o tym choćby dalsze słowa Ścibora-Rylskiego: „Walczymy o krwistą, serdeczną, partyjną prawdę w całej kinematografii – bez poprawek dla jaroszków.” (s. 46)

W czasie Narady poruszono bardzo wiele tematów, od ustawy o kinematografii poczynając, przez organizację produkcji filmowej w Polsce, na zagadnieniach szczegółowych, takich jak np. praca aktora filmowego czy powołanie archiwów filmowych, kończąc. Krytyka i samokrytyka złożone przez Jerzego Toeplitza, jak również innych uczestników Narady, były w znacznej mierze częścią zjazdowego rytuału: „Były to miejsca składania oficjalnych zapowiedzi, przedstawiania programowych wystąpień, apeli i postulatów”²¹. Trudno zauważyć w tych wypowiedziach chęć odejścia od fundamentów czy zapowiedź zupełnie innego kina. Uznawano zarzuty stawiane kinematografii i wskazywano na błędy, upatrując ich w niewłaściwej realizacji założeń realizmu socjalistycznego, a nie w nim samym. Według Mariusza Zawodniaka, VI Walny Zjazd Związku Literatów Polskich, który odbył się w czerwcu 1954 roku,

[z] jednej strony [...] miał wskazać instrumenty naprawy i ulepszenia realizmu socjalistycznego, z drugiej jednak – zapewniać o jego dalszym, niepodzielnym panowaniu²².

Te same zadania towarzyszyły Naradzie Filmowej SPATiF-u. Inna sprawa, że wielu jej uczestników wierzyło zapewne w możliwość daleko idących zmian, zresztą – niezależnie od inspiracji – pewne przeobrażenia w myśleniu o polskim filmie daje się jednak wówczas zauważyć.

4.

Narada Filmowa SPATiF-u odbyła się w pięć lat po Zjeździe w Wiśle. Ta okrągła rocznica nie przeszła, rzecz jasna, bez echa. Jerzy Toeplitz w swoim referacie stwierdził, że Zjazd był pierwszym z milowych znaków drogi przebytej przez odrodzony film polski.

Wiśla – mówił autor *Historii sztuki filmowej* – była rozprawą z błędami gomułkowszczyzny, w Wiśle chodziło o skierowanie polskiego filmu na tory socjalistyczne. Po raz pierwszy mówiło się na Zjeździe

²¹ Mariusz Zawodniak, *Zjazdy, narady, konferencje literackie...*, s. 406.

²² Tenże, s. 407.

o metodzie realizmu socjalistycznego i wytykało w gorącej dyskusji, często samokrytycznej, obciążenia przeniesione z kinematografii burżuazyjnej – skłonność do estetyzmu, eklektyzm, uleganie nastrojom liberalnego, mieszczańskiego humanizmu. W Wiśle podkreślono również wagę scenariusza literackiego jako podstawy dzieła filmowego, rzucono pierwsze mosty stałej współpracy między literaturą i filmem. (s. 8)

Trudno tę wypowiedź określić jako krytyczną w stosunku do Zjazdu w Wiśle. Jego zdecydowanie negatywna ocena pojawiła się dopiero później, po roku 1956. Miało to zapewne związek z kreowaniem określonej wizji okresu „błędów i wypaczeń”: to Zjazd rzekomo zapoczątkował „okres recept i schematów”. Dzisiaj historycy uważają, że był on tylko podsumowaniem trwającej od pewnego czasu kampanii i, chociażby w kontekście poprzedzających go innych zjazdów, np. pisarzy czy kompozytorów, nie mógł nikogo dziwić:

Tezy i wnioski Sokorskiego, Albrechta i innych nie mogły dla nikogo być zaskoczeniem. Środowisko było przygotowane na przyjęcie socrealizmu, na redukcję resztek swobód twórczych. Liczyło jednak na to, że będzie to robić w sposób w miarę samorządny, własnymi rękami; deklaracji na ten temat pełno było na Zjeździe. Żal powstał, gdy władze powiedziały, że nic z tego²³.

Narada Filmowa SPATIF-u właściwie była powtórzeniem tych pragnień. Po pięciu latach, które minęły od Zjazdu Filmowców, środowisko filmowców nie zmieniło w zasadniczy sposób swoich oczekiwań, z całą pewnością stało się natomiast bardziej śmiałe: domagało się samodzielności i samorządności, chciało mieć większy wpływ na podejmowane w kinematografii decyzje, ale przecież nie miało zamiaru burzyć fundamentalnych zasad. Pragnienie oddziaływania na struktury kinematograficzne przez twórców to wszakże nic innego jak realizacja niektórych postulatów przedwojennego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, którego członkowie i zwolennicy pełnili teraz eksponowane funkcje. Brali również udział w Naradzie, by wymienić tylko nazwiska: Jerzego Toeplitza, Aleksandra Forda, Wandy Jakubowskiej, Antoniego Bohdziewicza i Stanisława Wohla.

Brak poczucia własnego sprawstwa był jedną z głównych bolączek środowiska filmowego. Edward Zajiček pisze, że „do 1955 podjęto trzy próby utworzenia zespołów filmowych: w 1947, 1949 i w 1952 roku. Wszystkie wcześniej lub później zakończyły się niepowodzeniem”²⁴. Już w następnym roku powołane zostały zespoły filmowe. Ich dzieje były różne, jedne powstawały, inne zamykano. Instytucja zespołów

²³ Por. Marek Halberda, *Zjazd Filmowy...*, s. 100–101.

²⁴ Edward Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 134.

filmowych odegrała w historii polskiego filmu rolę niebagatelną. Trzeba jednak pamiętać, że ich powstanie w roku 1955 było wynikiem nie tyle (czy może raczej – nie tylko) inicjatyw środowiska filmowego, ile sprzyjającej koniunktury politycznej, z czym wiązały się także zmiany ekonomiczne. Pytanie również, na ile i czy w każdym przypadku zespoły usatysfakcjonowały filmowców i zapewniły im poczucie samorządności. Odpowiedź, zwłaszcza biorąc pod uwagę także następne dziesięciolecie, jest skomplikowana i niejednoznaczna.

5.

W Wiśle na temat sposobu rozumienia realizmu dyskusji być jeszcze nie mogło. Obowiązywała wersja żdanowska²⁵. Widać to na przykładzie recepcji włoskiego neorealizmu. W drugiej połowie lat 40. był on uważany za nurt postępowy, aczkolwiek niedoskonały. W grudniu 1949 roku, a więc bezpośrednio po Wiśle, Włodzimierz Sokorski niedwuznacznie potępił neorealizm, nie wdając się zresztą w jakąkolwiek próbę jego zrozumienia. Atak na (utożsamiany z naturalizmem) neorealizm był raczej zabiegiem ideologiczno-retorycznym²⁶. W czasie Narady do kina włoskiego podchodzono już inaczej²⁷. Oczywiście, postawa bywała ambiwalentna. Jerzy Toeplitz podziwiając *Złodziei rowerów*, stwierdzał jednocześnie, że

[...] przecież film włoski nie jest alfą i omegą całej twórczości filmowej i nie stanowi jednego jedyne kryterium doskonałości. W tych zachwytach, często trochę snobistycznych, przejawia się i brak kultury filmowej, i wąskość spojrzenia na sztukę filmową. Świat filmu nie zaczyna się ani nie kończy na włoskiej szkole realistycznej lat czterdziestych. (s. 19)

W innym miejscu Toeplitz postulował odejście od „fatszywego monumentalizmu”:

Wielkości i patosu naszego życia nie trzeba mierzyć wyłącznie wielkością wznoszonych zakładów przemysłowych. [...] W historii jednego ukradzionego roweru zamknęli Zavattini i de Sica [powinno być De Sica] całą tragedię włoskiego proletariatu. Prawdę naszych czasów oddajmy na ekranie w prawdzie ludzkich przeżyć, wydobywając w konkretnych postaciach cechy – hartu, ideowości i moralności proletariackiej, które, jak mówi tow. Bierut, czynią z klasy robotniczej przewodniczkę narodu.” (s. 20)

²⁵ Por. A[ndrzej] Żdanow, *Przemówienie na Pierwszym Wszechzwiązkowym Zjeździe Pisarzy Radzieckich (17 sierpnia 1934 r.)*, [w:] tegoż, *Przemówienia o literaturze i sztuce*, tłum. I. Ogrodowicz, Warszawa 1954.

²⁶ Zob. Włodzimierz Sokorski, *Przeciw formalizmowi i naturalizmowi w filmie*, [w:] tegoż, *Sztuka w walce o socjalizm*, 1950 b.m.w., s. 203–205. Szerzej o recepcji neorealizmu piszę w rozdziale *Celuloza, neorealizm i kino radzieckie: inspiracja i legitymizacja*.

²⁷ W kontekście Narady ciekawie o kinie włoskim pisał Krzysztof Teodor Toeplitz, *Pochwała nieuctwa*, „Nowa Kultura” 1954 nr 46, s. 4.

Z kolei w wystąpieniu Aleksandra Forda pobrzmiewa stale obecny w socrealistycznym piśmiennictwie filmowym wątek odwoływania się do najdoskonalszych wzorców, a więc do kina Związku Radzieckiego. Wpływów neorealistycznych nie można już zanegować, ale Ford podchodził do nich z dużym dystansem (spowodowanym prawdopodobnie również motywami osobistymi – reżyser *Ulicy Granicznej* wysoko cenił swój własny styl):

Myślę, że neorealizm włoski niektórym naszym kolegom reżyserom i krytykom przestonił całkowicie horyzonty. [...] neorealizm włoski nie powstał z niczego. Powstał on z nurtów realistycznych, bardzo zresztą podobnych, które istniały przedtem w innych krajach. [...] Nie trzeba zapominać o filmach Renoira, Feydera, a przede wszystkim – o tradycji filmów radzieckich. Trzeba popatrzeć, co w neorealizmie włoskim jest z Pudowkina, Eisensteina, Dowżenki. (s. 69)

Ford bronił się przed neorealizmem, ponieważ chyba nie do końca go rozumiał (nie miało przy tym znaczenia, że inspiracji neorealistycznych można doszukać się również w *Piątce z ulicy Barskiej*). Ford w trakcie Narady skrytykował *Gromadę*, zarzucając jej autorom, Jerzemu Kawalerowiczowi i Kazimierzowi Sumerskiemu, bezrefleksyjne przenoszenie zasad neorealistycznych na polski grunt, czego wynikiem była np. „nieuzasadniona szarzyzna zdjęć” i „brak własnego punktu widzenia”. (s. 68)

Kontrowersje związane z neorealizmem nie były jedynym przejawem sporu o realizm. O tym, że kurczowe trzymanie się zadekretowanego w Wiśle wąskiego rozumienia realizmu socjalistycznego, czy też realizmu w ogóle, nie przynosi pożądaných efektów, zaczęli się przekonywać zarówno twórcy, jak i politycy oraz ideolodzy. Wypowiedź Tadeusza Konwickiego: „Nawet film o duchach może służyć Polsce Ludowej” (s. 43), z pewnością nie mogłaby paść w Wiśle. Podobnie wypowiadał się Roman Bratny (s. 44), twierdząc, że nawet film fantastyczny może dobrze służyć socjalistycznej sprawie i przywołując przykład włoskiego *Cudu w Mediolanie* Vittorio De Siki. Jednak te pozornie rewolucyjne postulaty nie były w gruncie rzeczy niczym nowym, o czym zresztą dyskutanci zapewne dobrze wiedzieli. Już ponad dwa lata wcześniej pisał o tej sprawie Jerzy Płażewski w felietonie *Fantastyka? – i owszem*, zamieszczonym w popularnym „Filmie”²⁸. Ta sprawa, o której wcześniej i później pisali także inni publicyści (np. Bolestaw Michatek²⁹), będąc częścią sporu o realizm³⁰, nie była jednocześnie w najmniejszym stopniu podstawą do dyskusji na temat odejścia od realizmu socjalistycznego, a jedynie o rozszerzenie w jego ramach samego rozumienia pojęcia „realizm”.

²⁸ Jerzy Płażewski, *Fantastyka? – i owszem*, „Film” 1952 nr 18, s. 3.

²⁹ Bolestaw Michatek, *Wierność prawu grawitacji czy fantastyka*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 36, s. 4.

³⁰ Danuta Palczewska, *Współczesna polska myśl filmowa*, Warszawa 1981, s. 125 i n.

Rzecz jasna, nawet niewielkie naruszenie obowiązującego dogmatu nie wszystkim się podobało, nie tylko w odniesieniu do filmu, czego przykładem jest chociażby wypowiedź Jerzego Putramenta:

Nazywa się u nas czasem ostatni rok rokiem wielkiego zamętu. Wrażenie to niewątpliwie wynika właśnie z tego, że wśród krytyków naszej polityki kulturalnej istnieją dwie całkowicie różne postawy: że chociaż punktem wyjściowym krytyki jest czasem ten sam słaby film, ta sama nieudana sztuka, czy powieść, to cel takiej krytyki bywa pojmowany różnie. Dla jednych celem takim jest leczenie realizmu socjalistycznego z różnorakich, obiektywnie istniejących schorzeń, dla innych – urobienie dookoła tego realizmu socjalistycznego odpowiednio negatywnej opinii i próba zastąpienia go zrazu jakimś realizmem „w ogóle”, bezprzymiotnikowym i pozahistorycznym, a potem przejście do burżuazyjnej koncepcji sztuki, koncepcji „czegoś nowego za wszelką cenę”³¹.

6.

Dyskutanci kilka razy wskazywali na konieczność powstania narodowej szkoły filmowej (Jerzy Toeplitz, Stefan Morawski). Czyżby miała to być zapowiedź zjawiska nazwanego „polską szkołą filmową”? Słowa te posiadały jeszcze wówczas inne znaczenie niż nadadzą im zaledwie kilka miesięcy później Aleksander Jackiewicz i Antoni Bohdziewicz.

Jest chyba rzeczą niemożliwą, – stwierdzał Morawski – by szkoła narodowa powstała tam, gdzie nie ma idei, gdzie bohaterem sztuki nie są masy ludowe, miliony prostych ludzi. (s. 71)

Kontrast z nakręconymi później filmami: Andrzeja Wajdy, Wojciecha Hasa, Andrzeja Munka, Jerzego Kawalerowicza, Tadeusza Konwickiego, Kazimierza Kutza i innych, filmami, których głównym punktem była jednostka wraz ze swoimi problemami egzystencjalnymi, niewspółpracująca z Historią, ale uwikłana w nią, jest oczywisty.

Inna rzecz, że jeżeli przyrzeć się dokładnie wielokrotnie w różnych tekstach cytowanemu artykułowi Aleksandra Jackiewicza *Prawo do eksperymentu w filmie*, to okaże się, że jego wymowę można rozumieć dwuznacznie. W ostatnim zdaniu tekstu opublikowanego w grudniu 1954 roku Jackiewicz pisał:

Chciałbym, aby nasz film przygotował się do wielkiej rozprawy historycznej, społecznej i moralnej z otaczającym nas życiem, z naszym czasem, aby powstała polska szkoła filmowa godna wielkiej tradycji naszej sztuki³².

³¹ Jerzy Putrament, *O socjalistyczną krytykę literacką. Fragmenty referatu wygłoszonego na Plenum Zarządu Głównego ZLP*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 24, s. 1.

³² Aleksander Jackiewicz, *Prawo do eksperymentu w filmie*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 51–52, s. 9.

Słowa te, napisane kilka tygodni przed premierą *Pokolenia*, rzeczywiście, jak niejednokrotnie podkreślano, można odczytywać jako proroczą zapowiedź formacji artystycznej, która już niedługo stanie się jednym z najdonioślejszych zjawisk w powojennej historii polskiej kultury. Gdybyśmy jednak spróbowali odczytać ten tekst w nieco innych kategoriach, mogłoby się okazać, że niewiele różni się od typowo socrealistycznych postulatów.

Czy filmowcy, pisarze i decydenci domyślali się, że już za kilka lat będą powstawać zupełnie inne filmy, a fenomen określany jako „polska szkoła filmowa” przyniesie naszej kinematografii rozgłos na całym świecie? Być może się domyślali, ale w dokumentacji Narady trudno się tego dopatrzeć. Głosów Hasa i Wajdy zabrakło, Kawalerowicz, Munk i Konwicki, których filmy: *Pociąg*, *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, *Matka Joanna od Aniołów*, *Eroica*, *Zezowate szczęście*, *Ostatni dzień lata*, będą już niedługo świadczyły o artystycznym rozwoju polskiego kina, na Naradzie mówili jeszcze zupełnie innym językiem. Trzeba oddać im sprawiedliwość: wskazywali też na artystyczne problemy twórczości filmowej, ale o rezygnacji z podstawowych zasad socrealizmu nie było mowy.

7.

Lata 1954–1956 to okres przejściowy między radykalnym stalinizmem a kinem polskiego Października. Nie można jednak zapominać, że rozwój polskiego filmu socrealistycznego nie miał charakteru liniowego. Czym innym jest ocena dzieł, początki dyskusji nad poetyką sformułowaną, czym innym ich realizacja i poetyka immanentna. Tadeusz Lubelski słusznie zwrócił uwagę, że chronologiczne rozważanie zgodności filmów z doktryną nie zawsze musi przynieść oczekiwane efekty. Łagodne *Dwie brygady* zostały zrealizowane na początku lat 50., a ostra i wzywająca do czujności *Kariera* pod koniec omawianego okresu³³. Podobnie zresztą rzecz wygląda, gdy przyjrzymy się statystyce filmów i ich wartościom warsztatowym. W pewnym sensie przykładem może być twórczość najbardziej płodnego reżysera tamtych lat, Jana Rybkowskiego. Gdy przyrzeć się w sposób chronologiczny jego filmom, od *Domu na pustkowiu* (1949), przez *Warszawską premierę* (1950), *Pierwsze dni* (1951), *Sprawę do załatwienia* (1953, współreż. Jan Fethke), *Autobus odjeżdża 6.20* (1954), aż po *Nikodema Dyzmę* (1956), to okaże się, że najgorszym jest ten ostatni, luźna adaptacja popularnej przedwojennej powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza. Rybkowski nakręcił *Dyzmę* nie tylko rok po *Pokoleniu*, ale również po swoich *Godzinach nadziei* (1954).

³³ Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, wyd. drugie poprawione, Kraków 2000, s. 99.

Trudno byłoby zapewne widzieć dzisiaj, tak jak jeszcze niedawno chciano, Naradę Filmową SPATiF-u jako moment przelomowy, od którego zaczęto się inaczej spoglądać na kinematografię polską, zarówno jeżeli chodzi o jej stronę organizacyjną, jak i o świadomość filmową i krytycznofilmową. Narada była pewnym punktem, w którym zogniskowały się nieśmiałe jeszcze, niepewne myśli. Jeszcze nie o wszystkim można było mówić wprost. Jej uczestnicy nie potrafili (być może nie chcieli) odejść od dotychczasowego sposobu myślenia o filmie, kulturze i rzeczywistości, ale z tych samych wypowiedzi mimo wszystko przebija chęć doprowadzenia do jakiejś zmiany. Nie chodziło bynajmniej o kwestie zasadnicze. Przewodnich idei nikt nie śmiał jeszcze poddawać krytyce. Dogmat realizmu socjalistycznego jako obowiązującej metody twórczej był nie do podważenia. Aleksander Ford zakończył podsumowanie Narady następującymi słowami:

Myślę, że nie ma szczytniejszej misji w naszej pracy codziennej, w naszej walce, we wszystkim, co możemy dać społeczeństwu w naszych utworach – niż walka o te idee, walka o socjalizm. (s. 94)

Te idee miały przecież obowiązywać jeszcze przez kilkadziesiąt lat, tyle że zaczęły się zmieniać podkładane pod nie treści.

W 1954 roku na ekranach pojawiło się 10 polskich filmów: *Domek z kart* (16 stycznia), *Przygoda na Mariensztacie* (25 stycznia), *Autobus odjeżdża 6.20* (25 lutego), *Piątka z ul. Barskiej* (27 lutego), *Trudna miłość* (10 kwietnia), *Celuloza* (27 kwietnia), *Pościg* (22 lipca), *Niedaleko Warszawy* (21 października), *Pod gwiazdą frygijską* (30 października), *Uczta Baltazara* (15 listopada). Widać bardzo wyraźnie, że widzowie mogli oglądać różne pod względem artystycznym, ale ciągle jednoznacznie ideologicznie dzieła. *Pościg* od *Celulozy* dzieli przepaść, jeśli chodzi o wizję artystyczną, natomiast wizje świata nie są wcale tak bardzo od siebie odległe. Nie sposób jednak nie zauważyć, że 26 stycznia 1955 roku, zaledwie kilka miesięcy po Naradzie, swoją premierę miało *Pokolenie* Andrzeja Wajdy, które jakkolwiek spłacało jeszcze trybut socrealizmowi, do dziś uważane jest za jeden z pierwszych głosów, zapowiadających „polską szkołę filmową”. Inna rzecz, że cykl produkcyjny trwa długo: realizacja *Pokolenia* rozpoczęła się sporo przed Naradą. Z drugiej strony 26 marca 1955 roku, równe dwa miesiące po premierze *Pokolenia*, na ekranach kin pojawił się film Jana Koechera *Kariera*, do którego scenariusz pt. *Żelazna kurtyna* napisali Tadeusz Konwicki i Kazimierz Sumerski. *Kariera* z kolei była dokładną ilustracją tego wszystkiego, przeciwko czemu występowali uczestnicy Narady, w tym Tadeusz Konwicki.

Oficjalne życie filmowe przebiegało nie od filmu do filmu, ale od narady do narady. Procesualność wszelkich zmian została zastąpiona mitycznym rozbiciem czasu, a zebraniu, jako pewnemu zjawisku, nadano moc tworzenia rzeczywistości. Tak samo

jak Zjazd w Wiśle w 1949 roku nie był decydującym, lecz raczej symbolicznym wydarzeniem zapoczątkującym epokę realizmu socjalistycznego, tak samo Naradę Filmową SPATiF-u można uznać za pewien charakterystyczny znak zbliżających się przemian. Nie oznacza to, że można nadać jej rolę kolejnego „świętego początku” w polskim kinie. Zaakceptowanie wizji tego spotkania jako wyraźnego momentu, pewnego punktu w historii polskiego kina, od którego rozpoczyna się coś nowego, to w gruncie rzeczy zgoda na użycie socrealistycznej kategorii etapu: od Zjazdu w Wiśle do Narady Filmowej SPATiF-u. Polskie przejście przez socrealizm było procesem. Dokumentacja Narady stanowi specyficzny zapis świadomości czy nawet stanu ducha ludzi biorących w niej udział. „Nadszedł rok 1954. Jeszcze nie czuło się odwilży, ale mróz zelżał.” Te słowa chyba idealnie oddają to, co zostało powiedziane w czasie Narady Filmowej SPATiF-u we wrześniu tego jakże interesującego roku.

■ |

O śmierci w filmie socrealistycznym

1.

Kino socrealistyczne nie było zainteresowane rozpatrywaniem tajemnicy śmierci. Nie tylko nie odczuwało potrzeby metafizycznego czy też psychologicznego jej postrzegania, ale z całą mocą potępiało je i traktowało jako potencjalne zagrożenie. Ponieważ w kulturze stalinowskiej cały świat został podporządkowany konkretnym zadaniom, toteż i śmierć nie mogła w ogólnym planie „wielkiej budowy” i „wielkiej walki” pozostać bez przydziału. Akceptowana była zatem śmierć biologiczna, chociaż i ona – w kontekście konstruowania świadomości społecznej – bywała wypierana. Śmierć jednostki traciła znaczenie wobec istnienia kolektywu. W ten sposób przekształcała się w śmierć rytualną: w paradoksalny sposób prowadzącą człowieka, dzięki wyparciu się przez niego własnej autonomiczności i całkowitemu przedefiniowaniu tożsamości, wprost do specyficznej nieśmiertelności¹.

Kiedy kino polskie po roku 1949 starało się nawiązywać do wzorów radzieckich (zazwyczaj – tych nienajlepszych), czyniło to również dzięki przejmowaniu sposobu ukazywania śmierci na ekranie. Znaczącym tego przykładem – choćby dlatego, że pierwszym – był *Robinson warszawski* Jerzego Zarzyckiego, który – jak wiadomo – w wyniku długiego i bolesnego procesu przekształcił się w końcu w *Miasto nieujarzmione*. W tym czasie doszło też do swoistej „wymiany śmierci”: usunięto scenę śmierci Piotra Rafalskiego i dodano – dopiero po pokazach w czasie Zjazdu w Wiśle w listopadzie 1949 roku – wątek radzieckiego radiotelegrafisty, „Fiałki”, ginącego śmiercią heroiczną. Rafalski był bohaterem zbyt pasywnym, nie pasował do zadań stawianych w tym czasie przed całą polską kulturą. Co gorsza, był nieokreślony klasowo,

¹ Por. Przemysław Czaplinski, *Śmierć totalitarna. Człowiek nie umiera Kazimierza Brandysa*, [w:] tegoż, *Mikrologi ze śmiercią*, Poznań 2001, s. 95–114.

co go jednoznacznie dyskwalifikowało jako postać pierwszoplanową². Natomiast dzięki „Fiałce” udało się nie tylko wprowadzić wątek przyjaźni polsko-radzieckiej, ale dodatkowo pokazać heroizm żołnierza Armii Czerwonej, co było w ogóle jednym z warunków przystąpienia do realizacji filmu³.

Początkowo

widz śledzić miał ewolucję psychiczną Rafalskiego, splecioną z losem ginącego miasta. Finałowa śmierć głównego bohatera miała być wyobrażeniem końca pewnego świata. Wkroczenie do Warszawy Rosjan sugerowało, że na gruzach tego starego świata rodzi się jakiś świat nowy, nieznan⁴.

Stary świat musiał umrzeć, nawet jeśli było to doświadczenie niezwykle bolesne – również dla ludzi bez wahania akceptujących nowe porządki. W przypadku niszczenia Warszawy przez Niemców (ale przy swoistego rodzaju udziale, co było wyraźnie podkreślone, dowódców Armii Krajowej!) trudno, rzecz jasna, mówić o klasycznym ikonoklazmie⁵. Sytuacja, w której znajdowała się pod koniec 1944 roku Warszawa, sprzyjała wszakże planowaniu zbudowania miasta praktycznie na nowo. W *Mieście nieujarzmionym* sekretarz Polskiej Partii Robotniczej już w październiku 1944 roku zapowiadał odbudowanie jeszcze piękniejszej Warszawy. Później, kiedy hitlerowcy niszczyli Warszawę, przyglądający się temu po drugiej stronie Wisły polscy żołnierze deklarowali: „Pokażemy im, jak się pali cudze miasta”. Mamy zatem do czynienia z zapowiedzią sprawiedliwego odwetu. Ale dodatkowo następuje deklaracja odbudowy zniszczonego miasta. Akcent został położony w równym stopniu na „śmierć”, jak i „narodziny” miasta. Próbowano zresztą doczepić do filmu powojenne zakończenie, pokazujące odbudowywaną Warszawę, jednak ostatecznie nie zdecydowano się na takie rozwiązanie. Widać jednak, że w kolejnych wersjach filmu akcent zostaje przeniesiony z miasta niszczonego na miasto ocalone. Ocalone – trzeba dodać – dzięki możliwości zbudowania nowej, piękniejszej Warszawy na gruzach starej.

To wszystko nie byłoby jednak możliwe, gdyby nie poświęcenie „Fiałki”. Co ciekawe, z ważniejszych postaci filmu giną tylko on i kilkunastoletni chłopiec, Julek, walczący w szeregach Armii Ludowej. Los obydwu bohaterów wpisuje się w system wyobrażeń zaadaptowanych ze Związku Radzieckiego. Epizodyczność postaci „Fiałki” wyraźnie wskazuje, że wątek ten został dopisany przy kolejnej przeróbce filmu. Dla

² Por. Irena Merz, *5 lat polskiego filmu fabularnego. Od Zakazanych piosenek do Czarciego Żlebu*, „Film” 1949 nr 23–24, s. 7.

³ Zob. Alina Madej, *Film Andrzeja i Miłosa*, „Kino” 1990 nr 9, s. 15.

⁴ Tadeusz Lubelski, *Robinson – Pianista sprzed 57 lat*, „Kino” 2002 nr 9, s. 56.

⁵ Por. Wojciech Tomasiak, *Burząc Moskwę... O postkomunistycznym ikonoklazmie*, „Teksty Drugie” 2003 nr 4, s. 47–48, tenże, *Cmentarz i ogród. O dekompozycji symbolicznej przestrzeni Warszawy*, [w:] tegoż, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999.

wymowy całego filmu posiada on jednak pierwszorzędne znaczenie. Radiotelegrafista, otoczony przez Niemców, ostatek sił nakierowywał ogień własnej artylerii na swoje stanowisko, aby zabić jeszcze więcej wrogów. Tylko to się liczyło. Dzięki heroicznemu postawie „Fiatka” przyczynił się do umocnienia kolektywu (idei) i zapisał w jego zbiorowej pamięci. Czy mógł zatem postąpić inaczej? Jego czyn zgodny był ze stworzonym w wielu filmach nieskazitelnym wizerunkiem żołnierza radzieckiego, przejętym pod koniec lat 40. również przez polską odmianę kultury stalinowskiej. Ówczesne teksty, m.in. tłumaczone z języka rosyjskiego, nie pozostawiały wątpliwości co do właściwej interpretacji. W. Żdan pisał o *Aleksandrze Matrosowie* (film nakręcił w roku 1947 Leonid Łukow), że

[w] tragicznym finale [...] brzmi głęboki optymizm i wiara w życie, bo śmierć młodego Matrosowa w imię miłości ojczyzny, życia ludzi – nie jest końcem, ale przedłużeniem życia – jest nieśmiertelnością⁶.

Te same słowa można odnieść do „Fiatki”, jak również do innych bohaterów oddających życie w imię Sprawy i zyskujących dzięki temu nieśmiertelność. Każdy, kto ginął za Ojczyznę i Sprawę, stawał się żołnierzem socjalizmu. W kinie radzieckim byli to choćby bohaterowie *Młodej Gwardii* (*Mołodoja gwardija*, 1948) Siergieja Gierasimowa, nakręconej według powieści Aleksandra Fadiejewa. W sowieckiej kulturze stalinowskiej problem śmierci poniesionej w imię wyższych ideałów i zwycięstwa idei pojawia się bowiem dosyć często także w literaturze i filmach dla dzieci i młodzieży – jako element wychowywania i politycznego uświadamiania nowych kadr komunistycznego społeczeństwa. Na myśl przychodzi oczywiście historia Pawlika Morozowa, ale podobnych przykładów było więcej.

Autorzy książek dla dzieci opiewają chłopców i dziewczynki, gotowe ponieść ofiarę dla ojczyzny – pisał Michaił Heller. – Dzieciom wpaja się przekonanie, że trzeba umieć niszczyć wroga i umierać⁷.

Między dorosłymi i dziećmi nie ma zatem większej różnicy. Wiek jest bez znaczenia, co w pewnym sensie, biorąc pod uwagę realia wojny, posiada uzasadnienie. Każdy musi być gotowy do złożenia ofiary ze swojego życia i nikogo to nie dziwi.

⁶ W. Żdan, *Armia radziecka w sztuce filmowej*, Warszawa 1951, s. 101.

⁷ Michaił [Michaił] Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Paryż 1988, s. 156. Zob. też Nelly Bekus-Gonczarowa, *Tożsamość radzieckiego dziecka: dzieciństwo jako projekt*, tłum. Marta Pejda, „Kultura Współczesna” 2001 nr 2–3, zwłaszcza s. 51–53. O wizerunku dzieci w filmie radzieckim lat 30. zob. Natalja Nusinowa, „Maintenant, tu es des nôtres”, [w:] *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926–1938)*, sous la direction de Bernard Eisenschitz, Milano 2000; Evgenij Margolit, *Le pays des enfants: Le fantôme de la liberté*, [w:] *Lignes d'ombre...*; Walerija Pritulenko, *Adresowano dietjam. Kino: politika i ljudi: 30-ie gody*, Moskwa 1995.

W polskim filmie postacie uświadomionych ideowo (jak Brońca z *Pod gwiazdą frygijską*) i poświęcających się dzieci spotykamy raczej rzadko, ale jednak występują. Julek z *Miasta nieujarzmionego* jest pełnoprawnym żołnierzem. Oświadczenie chłopca, że posiada stopień kaprała budzi co prawda uśmiech radzieckiego radiotelegrafisty, ale oznacza on wyłącznie podziw. Toteż kiedy Julek zginie, żal towarzyszy pożegnaniu przede wszystkim dzielnego żołnierza, w drugiej dopiero kolejności dziecka, które musiało walczyć jak dorosły. Prawdziwy komunista zawsze był gotowy polec za Sprawę, jak męczennik za wiarę.

2.

W filmie tużpowojennym, chętnie sięgającym do tematów wojennych, motyw śmierci był czymś oczywistym, chodziło przecież o pokazanie martyrologii i męstwa narodu polskiego. Socrealizm wprowadza jednak umiowanie, które zostaje wpisane w porządek mityczny. Pojawia się szczególnie dobitnie akcentowany motyw śmierci herosa, stanowiący ważny składnik mitu założycielskiego. Joseph Campbell mocno podkreślał, że według mitu

z oddanego życia rodzi się nowe życie. Może to nie być akurat życie bohatera, ale jest to nowe życie, nowy sposób istnienia lub stawania się⁸.

W mitologii komunistycznej pojęcia „nowego porządku” i „nowego życia” są elementem konstytutywnym.

Śmierć bohaterów kina radzieckiego [...] – pisał Jakub Godzimirski – jest śmiercią p r o m e t e j - s k ą. Ponosi się ją w imię zmiany struktury rzeczywistości – jest ona ceną za tę zmianę⁹.

Obecność śmierci w tekstach kultury stalinowskiej jest nie tylko czymś oczywistym, ale w niektórych przypadkach wręcz konstytutywnym, stając się składową modelową fabuły wzorcowej, ewokując także odwołania do tradycji hagiograficznej. Umiera jednostka, aby dzięki złożonej w ten sposób ofierze kolektyw mógł stać się jeszcze bardziej potężny. Śmierć jednostki jest zdarzeniem indywidualnym, które nie może mieć fundamentalnego znaczenia społecznego. Indywidualna tragedia nie liczy się dla Historii¹⁰.

⁸ *Potęga mitu, Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, opracowała Betty Sue Flowers, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 1994, s. 213.

⁹ Jakub Godzimirski, *Śmierć w kinie*, „Film na Świecie” nr 337–338, 1987, s. 111, zob. też s. 87–94.

¹⁰ Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, 3 ed., Bloomington 2000, s. 178–182. Zob. też: Jerzy Smulski, *Juliana Strykowskiego „tragedia optymistyczna”*. *Rozważania o Biegu do Fragalà*, [w:] tegoż, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, s. 137–138; Magdalena Piekara, *Bohater powieści socrealistycznej*, Katowice 2001, rozdział „Śmierć”; Monika Brzóstowicz-Klajn, *Śmierci nie ma! (motyw)*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Kraków 2004.

Socrealistyczny bohater nie mógł bać się śmierci. Wiedział, że nawet jeśli przyjdzie mu zginąć, jego śmierć nie będzie bezużyteczna. Ta swoista samoświadomość własnego miejsca w kolektywnym organizmie, który musi przeżyć za wszelką cenę m.in. śmierci jednostek, wydawała się powszechna. Przekraczała wymiar teraźniejszości, odnajdywano ją także w dalekiej i niedalekiej przeszłości. Niedościgniony wzór stanowiła tu filmowa postać Wasilija Czapajewa z filmu *Braci Wasiliewów* (1934). W niej bowiem, jak wówczas pisano, „przejawia się jaskrawo dążność ku przyszłemu socjalizmowi. On świadomie oddaje życie za tę przyszłość”¹¹.

Kino polskie, wzorując się na radzieckim, także odwoływało się do tego motywu, aczkolwiek nie występował on zbyt często: zabójstwo porucznika Marciniaka w *Pierwszych dniach* (1951), śmierć Władka z rąk sabotażysty w noweli *Cement* w *Trzech opowieściach* czy zamordowanie kierownika PGR-u, Michalika, w *Trudnej miłości* (oba 1953). Z punktu widzenia socrealistycznej doktryny i dramaturgii – w takiej właśnie kolejności – najważniejszą śmiercią w polskim filmie tamtego okresu był wszakże tragiczny, choć zarazem wzniosły koniec generała Karola Świerczewskiego-Waltera, zabitego w marcu 1948 roku w Bieszczadach¹². Różnica między filmowym wizerunkiem Czapajewa a wykreowaną przez Wandę Jakubowską w *Żołnierzu zwycięstwa* (1953) postacią generała Karola Świerczewskiego była jednak zasadnicza: ten drugi przypadek był całkowicie nieudany i nie miał szansy stać się podwaliną budowy polskiego socrealistycznego mitu.

Śmierć generała była – jak sugerują twórcy filmu – wynikiem działań wrogich sił. Czy jednak wrogom udało się osiągnąć zamierzony cel? Gdyby chodziło tylko o zabicie generała, jednostki znaczącej, wybitnej, można by rzec, że śmierć przerwała jego działalność prowadzoną na rzecz odbudowującej się socjalistycznej ojczyzny. Niczego więcej nie była w stanie zmienić. Karol Świerczewski narażał swoje życie od dawna, wiedział jednak, że Sprawa, o którą walczy na licznych frontach, jest tego warta. Wrogowie ponieśli zatem klęskę. Śmierć generała Waltera sprawiła ból jego przyjaciółom, ale nie zniszczyła ducha. Przeciwnie, od tej pory imię Waltera będzie towarzyszyło w walce innym współwyznawcom „nowej wiary”. Rzecz bowiem w tym, że i w tym specyficznym religiopodobnym zjawisku, jakim był komunizm, „[p]rzykład

¹¹ W[siewołod] Pudowkin, E. Smirnowa, *Zwycięstwo prawdy bolszewickiej*, tłum. A. Domalewski. „Przegląd Filmowy” 1950 nr 3–4, s. 3.

¹² Szerzej o filmowej postaci Karola Świerczewskiego zob. Piotr Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 134–142; O propagandowym wizerunku Świerczewskiego zob. też: Jerzy Kochanowski, „... doch diesen Namen werden sie preisen”. *Der General Karol Świerczewski*, [w:] *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*, Hg. Silke Satjukow, Rainer Gries, Berlin 2002.

męczennika przyczynia się do przyszłego triumfu Królestwa Bożego".¹³ Śmierć męczennika, jak pisał Stefan Czarnowski, „jest zwycięstwem ducha oświeconego przez wiarę nad słabością ciała. Jest on bojownikiem, który czynem potwierdza wartość nowej religii”¹⁴.

W zakończeniu filmu otrzymujemy wyraźny i zdecydowany sygnał, że śmierć Waltera wzmocniła jedynie szeregi bojowników o zwycięstwo klasy robotniczej. Dawni przyjaciele generała i robotnicy fabryki, w której kiedyś pracował, dowiadują się o śmierci Świerczewskiego w momencie, kiedy jego imię zostało nadane fabryce. Walentyna Pawłowska, córka przyjaciela Waltera, ze łzami w oczach wygłasza płomienne zapewnienie, że jego imię przetrwa:

Generał Karol Świerczewski żyć będzie zawsze w naszych sercach i myślach. Zawsze pozostanie dla nas najpiękniejszym wzorem, jak kochać Polskę, klasę robotniczą, masy pracujące. Jak nienawidzić wrogów i jak bić wrogów.

Generał zginął, przestał istnieć fizycznie. Jego śmierć jako jednostki, aczkolwiek mająca w założeniu wywoływać wśród widzów określone emocje, ma w gruncie rzeczy znaczenie drugorzędne. Najważniejsza jest pamięć społeczna, zapewniająca potęgę kolektywowi i nieśmiertelność jednostce¹⁵.

Świadczą o tym ostatnie strofy poematu Władysława Broniewskiego *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego, robotnika i generała*:

Nie o każdym śpiewają pieśń,
lecz to imię opiewać będą,
ono potrafi się wzniesć
ponad historię legendą.

Niech pomnikiem mu będzie armia
i najwyższy komin przemysłu,
pieśń niech podejmie metalowa tokarnia
i fale płynące Wisłą.

¹³ Stefan Czarnowski, *Dzieła*. T. IV. *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, tłum. Agnieszka Gliniczanka, przypisy tłum. Krystyna Kasprzykówna, Warszawa 1956, s. 17.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Jak pisał Przemysław Czapliński, „[i]stota owego gestu ofiarniczego, pozbawionego w gruncie rzeczy alternatywy w świecie spełnionej historii, polega na włączeniu nieważnego życia własnego w łańcuch ważniejszego kolektywu. Człowiek komunistyczny otrzymuje nieśmiertelność w zamian za pożytek, jaki kolektyw osiągnie z jego śmierci [...]” Przemysław Czapliński, *Śmierć totalitarna...*, s. 113. Zob. także Zygmunt Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. Norbert Leśniewski, Warszawa 1998, s. 69–71.

Postuchajcie, robotnicy, żołnierze,
co szumią wiślane fale
o Karolu Świerczewskim-Walterze,
robotniku i generale¹⁶.

W *Mieście nieujarzmionym* sekretarz Polskiej Partii Robotniczej tłumaczył żołnierzom Armii Ludowej:

Ludzi Polskiej Partii Robotniczej zastraszyć nie można. My znamy swoją drogę, wytkniętą nam przez Partię. Idziemy nią twardo aż do zwycięstwa. [...] Dzisiaj faszyzm stoi w przededniu klęski. My zwyciężymy na pewno. Warszawa odrodzi się większa i piękniejsza. Nas nie przeraża groźba śmierci. [podkreślenie moje – PZ] Jeśli nawet zginiemy, po nas przyjdą inni i doprowadzą nasze dzieło aż do zwycięstwa.

Po zakończeniu II wojny światowej walka nie ustała. Wręcz przeciwnie – rozgorzała na nowo ze zdwojoną siłą. W niczym natomiast nie zmienił się stosunek bohaterów do śmierci. W skierowanych do młodzieży *Trzech opowieściach* (nowela *Cement*) sekretarz Molenda uczy młodych komunistycznego stosunku do śmierci. Jeden z junaków, Władek Kulesza, został zamordowany przez sabotażystę. Żal z tego powodu ustępuje jednak miejsca nieugiętej pewności, że ta jedna śmierć nie jest w stanie niczego zmienić:

Towarzysze! Sabotażyści byli wśród nas, zaczęli się i zadali cios. Ale sprawy, za którą poległ Władek, zabić nie można. Nie zatrzymali nas i już nie zatrzymają.

Nawet bohaterowie, którym przyszło zginąć w imię ludu dawno temu, byli pewni, że ich śmierć nie pozostanie bez znaczenia. Kostka Napierski, przedstawiony w filmie *Podhale w ogniu* (1955) przywódca chłopskiego powstania z połowy XVII wieku, wybiega myślą daleko w przód, dając dowód marksistowsko-leninowskiego rozumienia Historii: „Pojmaliście mnie i możecie zabić, ale tym ich nie zastraszyacie. Oni walczyć będą, dopóki waszej przemocy nie złamią.” *Podhale w ogniu* kończy się ujęciem przedstawiającym wóz wiozący Kostkę Napierskiego i jego towarzyszy na egzekucję. Nie zobaczymy samej sceny śmierci. Wiadomo jednak, że bohater poniósł śmierć, ale zarazem spełniła się jego przepowiednia. Choć od wydarzeń opisanych w filmie minęło 300 lat, lud wreszcie zwyciężył. Śmierć Kostki była jedną z wielu, które przyczyniły się do ostatecznego pokonania klas panujących.

¹⁶ Władysław Broniewski, *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego, robotnika i generała*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*, t. 3, 1946–1962, opracowała Feliksa Lichodziejewska, Płock–Toruń 1997.

3.

Śmierć heroiczna, stanowiąca część mitu założycielskiego, odgrywała ważną rolę ideologiczną i dramaturgiczną, nawet jeśli nie dotyczyła postaci pierwszoplanowej. To ostatnie rozwiązanie znajdziemy zresztą tylko w *Żołnierzu zwycięstwa*. Socrealizm motyw śmierci wykorzystywał także w inny sposób, choć już mniej fundamentalny, to za każdym razem ujawniający doktrynalne skontekstualizowanie. W kilku filmach śmierć jednej z drugoplanowych postaci stanowi moment przelomowy w życiu bohatera, od niej wszystko zaczyna się zmieniać. Szczególnie ciekawe są tu dwa przykłady: zabójstwo Gąbińskiego popełnione przez Szczęsnego w filmie *Pod gwiazdą frygijską*, oraz zawiniona przez chłopców z ulicy Barskiej śmierć Zygmunta Radziszewskiego.

Nietrudno zauważyć, że filmowi wrogowie ludu są najczęściej aresztowani. W ten sposób można bowiem ukazać moralną przewagę systemu, który woli, aby stanęli oni przed sądem i mieli uczciwy proces, który jednoznacznie udowodni ich winę i skaże – być może – na karę śmierci. Strzelanie do bezbronnych jest przecież sposobem postępowania szpiegów i sabotażystów. W *Czarcim Żlebie* Żołnierze Wojsk Ochrony Pogranicza strzelają do groźnych przemytników, aby zabić, ale kiedy tylko jest możliwość, starają się brać jeńców. Wróg zostaje aresztowany także w *Niedaleko Warszawy* i *Karierze*. Wrogowie giną za to z ręki swoich współpracowników, np. w *Pościgu*: sabotażysta zabija współpracującego z nim Michalaka, kiedy ten chce ratować własną skórę i go zdradzić. Wróg nie waha się także zabijać tych, których uważał za bliskich sobie, ale zdążyli przejrzeć na oczy. W *Niedaleko Warszawy* Jarzęb strzela do Przewłockiego, który zrozumiał swoje przewinienia wobec nowych czasów i ma zamiar wydać dawnego znajomego.

Kiedy jednak zachodzi taka potrzeba, pozytywni bohaterowie nie wahają się zabijać tych, którzy zagrażają ładu i porządkowi ich świata. Śmierć wroga stanowi naturalne zwieńczenie jego zbrodniczej działalności. Ewentualne wątpliwości może budzić coś zupełnie innego. Doskonały przykład znajdziemy w *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza, drugiej części *Celulozy*, opowiadającej o dojrzewaniu ideowym Szczęsnego, jego dochodzeniu do partii komunistycznej i jej ideałów. W drodze Szczęsnego można odnaleźć kilka przelomowych momentów, które w zasadniczy sposób zmieniają jego życie. Dzięki nim zaczyna rozumieć otaczającą go rzeczywistość i swoje własne miejsce w świecie. Zyskuje świadomość klasową i partyjną. Jednym z takich wydarzeń jest dokonane przez niego zabójstwo. Gąbiński zasłużył na śmierć. Przez niego cierpieli towarzysze, a co najważniejsze – zagrożona została partyjna robota. Gąbiński chciał bowiem doprowadzić do wydania „towarzysza Juliana”, czyli drukarni obsługiwanej przez Madzię Borzęcką. W porównaniu z książką

Igora Newerlego film jeszcze mocniej akcentował konieczność usunięcia zdrajcy i prowokatora. W *Pod gwiazdą frygijską* pijany Gąbiński wprost straszy, że wszystkich wyda „jeszcze dzisiaj” i wysypie Juliana.

W powieści zabicie wroga tak podłego i w tak podłych okolicznościach nie sprawia Szczęsnemu żadnej satysfakcji.

Szczęśny wzdrygnął się. Obrzydliwość... Gdyby to musiał zrobić w walce, gdyby stał tu jakiś groźny przeciwnik. Tymczasem trzeba strzelać Bolka akurat przy wymiotach: za życie głupio spodłone, za zdradę. Jak zarazę... W ucho strzelano konie pułkowe, chore na nosaciznę¹⁷.

W *Pod gwiazdą frygijską* bohater nie przeżywa już takich emocji. Akcent z samego zabójstwa został przeniesiony na decyzję podjętą przez Szczęsnego bez uzgodnienia z partią. Wątek ten obecny jest i w książce, w filmie został jednak znacznie wzmocniony.

Film zagęszcza wydarzenia związane ze śmiercią Gąbińskiego. W stosunku do powieści pojawiają się nowe sceny. Zaraz po nocy, kiedy doszło do dramatycznych wydarzeń, po rozmowie Szczęsnego z Madzią, widzimy spotkanie „Bidy” z przedstawicielami partii, którzy zarzucają mu przede wszystkim samowolę, „terror na własną rękę”. Nie ma zatem potępienia samego zabójstwa. Chodzi o to, że Szczęśny samodzielnie podjął decyzję, która należała do partii. „Strzeliliście w partię, w dyscyplinę partyjną”. Podobnie w czasie nocnej rozmowy Olejniczak pyta, dlaczego Szczęśny nie czekał na wyrok partii (w *Pamiętce...* czytamy: „[p]owiedzcie, jak to się właściwie stało”¹⁸).

Śmierć Gąbińskiego odbierana była przez krytykę jako sytuacja skomplikowana, wydawałoby się bez wyjścia, w której tylko partia, w osobie Franciszka Olejniczaka, może pomóc, wskazując na rozwiązanie¹⁹. Olejniczak nie zawodzi, wskazuje Szczęsnemu jego błędy. Udziela rad, które pomogą młodemu człowiekowi stać się „dobrym towarzyszem”. Śmierć Gąbińskiego spełniła swoje zadanie dramaturgiczne, sama w sobie nie była ważna. Walka jest bezlitosna i musi pociągać za sobą ofiary. Nie wolno użalać się nad sobą i innymi. Uznanie tego aksjomatu było czymś naturalnym. Toteż podstawowym problemem związanym z zabiciem Gąbińskiego nie jest śmierć prowokatora, ale fakt, iż była to samodzielna decyzja Szczęsnego, nieuzgodniona wcześniej z partią.

Nieco inaczej wpływ śmierci postaci drugoplanowej na przemianę bohatera wygląda w *Piątce z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda. O ile dla Szczęsnego zdarzenie z Gąbińskim okazało się doświadczeniem mającym ostatecznie wyłącznie pozytywne

¹⁷ Igor Newerly, *Pamiętka z Celulozy*, wyd. VIII, Warszawa 1955, s. 328.

¹⁸ Tamże, s. 358.

¹⁹ Por. Jerzy Płażewski, *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956, s. 250.

konsekwencje, o tyle tragiczna śmierć Zygmunta Radziszewskiego wpływa destrukcyjnie na bohaterów, stając się w dodatku zapowiedzią nieszczęścia. Z drugiej strony, stanowi ona również wstrząs, rozpoczynający przemianę bohaterów pod wpływem popełnionej zbrodni²⁰. Ford w sposób bardzo konsekwentny wykorzystuje wątek śmierci Radziszewskiego, by pokazać okrucieństwo działań Zenona (i całego podziemia), przemianę chłopców, ale też – przez swoistą analogię losu Zygmunta i Kazka – konsekwencje ich działań.

W czasie spotkania z tytułową piątką Lutek, powołując się na Zenona, przywódcę podziemnej grupy, namawia chłopców do zrobienia porządku z Zygmuntem Radziszewskim, który może zeznawać w ich sprawie i doprowadzić do aresztowania i odwiezienia wymierzonej już kary. Kiedy chłopcy odczuwają niechęć do tego typu działań, Lutek sięga po ostateczną broń: mówi im, że to rozkaz przełożonego. W ten sposób winę za śmierć Radziszewskiego ponosi głównie Zenon, choć oczywiście nie umniejsza to winy chłopców. Podstępnie wywabiony z domu Zygmunt walczy z Lutkiem, po czym uciekając przez ruiny, traci równowagę i ginie po upadku ze znacznej wysokości.

Chłopcy starają się wyprzeć świadomość popełnionego czynu (scena pijackiej zabawy w mieszkaniu ojca Lutka). Bezskutecznie usiłują zapomnieć o całym zdarzeniu. Prawda dociera do nich dzięki informacji w gazecie, komunikatowi w radio. Zaczyna im towarzyszyć coraz silniejsze poczucie winy (w przeciwieństwie do Lutka, całkowicie oddanego Zenonowi). Ford już w scenie, w której Marek przychodzi do mieszkania Radziszewskiego, by wywabić go z domu, wskazuje na konsekwencje ich czynu. W ostatnim ujęciu widzimy śpiącą matkę chłopaka, której spokój zostanie wkrótce zburzony. Ówczesna poetyka odbioru rozszerzała odpowiedzialność chłopców. W scenie, w której matka Radziszewskiego majaczy o hitlerowcach chodzących po ulicach, Marek uświadamia sobie, że „to on właśnie jest przedstawicielem pogrobowców hitleryzmu”²¹. Ostatecznie prawie wszyscy chłopcy (sztucznie dodana w stosunku do książki postać Franka szybko znika) próbują rozpocząć nowe życie, choć nieustannie kładzie się na nie cieniem sprawa Radziszewskiego, co Ford znakomicie wykorzystuje pod względem dramaturgicznym.

Rozwiązaniem najciekawszym, najbardziej niejednoznacznym wobec ówczesnych oczekiwań, była niepewność związana z losem Kazka: film nie odpowiada na pytanie, czy chłopak przeżyje, czy poniesie odpowiedzialność za śmierć Radziszewskiego, czy też może jego karą będzie śmierć z ręki Zenona. Ciekawe jest w tym kontekście jedno ujęcie, wywołujące skojarzenia niemalże religijne. Przed ciężko rannym Kazkiem

²⁰ Por. Jerzy Toeplitz, *Rozmowa z Aleksandrem Fordem o Piątce z ulicy Barskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 2, s. 6.

²¹ Jerzy Płażewski, *Filmy...*, s. 150.

widnieje wylot tunelu na Trasie W-Z i bijące z niego światło. Nie wiadomo, czy chłopiec będzie miał okazję wejść do Ziemi Obiecanej, mimo że zastąpił sobie na to późniejszą uczciwą pracą. Być może uniemożliwią mu to wcześniejsze grzechy, czyli przede wszystkim śmierć Radziszewskiego.

Znaczenie śmierci Gąbińskiego i Radziszewskiego różni się diametralnie tylko w ramach świata przedstawionego. W pierwszym przypadku ginie prowokator będący zagrożeniem dla partii komunistycznej, w drugim – niewinny osiemnastolatek, ofiara zbrodniczej działalności Zenona i zagubienia pozostałych pod jego wpływem chłopców. Dramaturgiczna funkcja obydwóch zdarzeń jest jednak taka sama. Śmierć tych postaci stanowi moment przełomowy w życiu bohaterów: Szczęsnego doprowadza do partyjnej samoświadomości i odpowiedzialności, a chłopcy z ulicy Barskiej, zwłaszcza Marek i Kazek, wyrwywają się dzięki niej spod władzy Zenona i przeszłości. Mimo wszystkich różnic dzielących te dwa przypadki, jeden i drugi jest charakterystyczny dla socrealistycznej doktryny.

4.

Tak jak dopisanie do *Robinsona warszawskiego* wątku śmierci „Fiatki” było w pewnym sensie wprowadzeniem socrealistycznej śmierci do polskiego kina, tak śmierć Jasia Krone w *Pokoleniu* Andrzeja Wajdy (premiera w styczniu 1955) stanowiła symboliczne zakończenie jej obecności (oczywiście, w jeszcze rok później na ekranach pojawiło się *Podhale w ogniu*, przedstawiające śmierć Kostki Napierskiego w klasycznym socrealistycznym ujęciu, był to wszakże film bez znaczenia). Aż do *Pokolenia* obecność śmierci nie prowokuje żadnych pytań. Udziela gotowych odpowiedzi, zawierających rozwiązania proste i słuszne. W *Pokoleniu* było już inaczej. Według Bronisławy Stolarskiej,

[p]odjęcie przez Wajdę tematu historycznego [...] pozwalało mu na abstrahowanie od eschatologicznego horyzontu komunizmu. W figurze pękniętej formy ujawnił artysta potrzebę innej eschatologii, potrzebę niczym nieograniczonego pytania o sens ludzkiego życia²².

Owym pęknięciem jest w *Pokoleniu* historia Jasia Krone, wyrastająca „z potrzeby dania szczególnego świadectwa jego śmierci”²³, zdradzająca „inny horyzont świadomości narratora, inne spojrzenie”²⁴.

²² Bronisława Stolarska, *Pokoleniowe doświadczenie sacrum. O debiucie Andrzeja Wajdy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr SitarSKI, Kraków 2003, s. 239.

²³ Tamże, s. 243.

²⁴ Tamże, s. 240.

Pokolenie, traktowane zazwyczaj jako „zapowiedź polskiej szkoły filmowej”, nie stanowi bynajmniej ostrej cezury, rozdzielającej jeden okres od drugiego. Film Wajdy z wielu powodów wpisany jest w socrealizm. Jest za to bez wątpienia wyraźnym sygnałem, że coś zaczyna się zmieniać. Świadczy o tym również inne niż w kinie socrealistycznym potraktowanie śmierci. Tadeusz Lubelski napisał o scenie śmierci Jasia Krone, że

[r]ealizując ją wraz ze swoją ekipą, Andrzej Wajda – po wierszach Tadeusza Różewicza, opowiadaniach Tadeusza Borowskiego, obrazach Andrzeja Wróblewskiego – dołączył do grona polskich artystów, którzy znaleźli nową formę dla przemawiania w imieniu umarłych²⁵.

Jakkolwiek *Pokolenie* mieści się jeszcze w dużej mierze w schematach fabularnych realizmu socjalistycznego i pasuje do interpretacyjnych kanonów pierwszej połowy lat 50., jest też, a może – przede wszystkim, filmem odwołującym się do zupełnie innych doświadczeń zarówno narratora, jak i widza.

Odnosząc to do śmierci, należy podkreślić, że tylko pozornie mamy do czynienia z tym samym punktem wyjścia. To prawda, Krone czyni ze swojej śmierci ofiarę, nie składa jej jednak na ołtarzu socjalistycznych idei, nowego świata czy czegokolwiek podobnego. Śmierć Jasia Krone budzi żal. Nie sposób już dostrzec w niej zracjonalizowanego przez materializm historyczny losu jednostki podporządkowanej prawom rozwoju historii. To śmierć „polska”, nie socrealistyczna, śmierć pokolenia, niedwuznacznie odwołująca się do AK-owskich wyobrażeń. Innemu sensowi wydarzeń ostatecznych towarzyszy jakże odmienne od socrealistycznego wizualizowanie śmierci. Z całego filmu sekwencja przedstawiająca ostatnie chwile Jasia najbardziej zapada w pamięci. Śmierć umożliwia oczyszczenie i wyzwolenie, akcentuje zarazem tragizm wyborów jednostki i pokolenia. Zyskuje patos, wynikający z niepewności i poszukiwania sensu. Co najważniejsze, ta ofiara złożona przez śmierć miała rzeczywiste znaczenie dla widza, obdarzonego pamięcią i rozumieniem, i dzięki temu stawała się prawdziwie heroiczną, wkraczając w wymiar *sacrum*²⁶. Z socrealizmem nie miało to już wiele wspólnego.

²⁵ Tadeusz Lubelski, *Kino w imieniu umarłych*, „Kino” 2005 nr 2, s. 12.

²⁶ Bronisława Stolarska, *Pokoleniowe doświadczenie sacrum...*, s. 245 i n.

■ |

O źródłowej funkcji *Szerokiej drogi*

1.

Wiernym i pilnym kronikarzem wspaniałego dzieła odbudowy Warszawy jest film. W filmach długometrażowych, w Polskiej Kronice Filmowej, w krótkometrażówkach odnotowane są wszystkie ważniejsze fakty, wszystkie etapy życia Warszawy po wojnie. Specjalny film, zrealizowany przez reżysera Gordona, opowiada historię budowy Trasy W-Z¹.

Operatorzy Polskiej Kroniki Filmowej towarzyszyli z kamerą architektom i murarzom. Przyglądali się budowniczym i ludziom podziwiającym ich pracę. Materiały te wykorzystał później Konstanty Gordon, realizując *Szeroką drogę* (1949). Kronikarze byli na pewno pilni. Czy byli również wierni? Znacząca jest dwuznaczność tego słowa. Wierni ówczesnym wytycznym, pisanim i niepisanim, byli na pewno. Ale czy wiernie oddawali rzeczywistość? Jeżeli tak, to jaką?

Czy *Szeroka droga* może stanowić dokument historyczny, ale i w pewnym sensie antropologiczny, będący źródłem wiedzy nie tylko o perswazyjności przekazu i poetyce socrealistycznego dokumentu, lecz również o ówczesnej rzeczywistości? Przyjęcie perspektywy opartej na takich kategoriach jak „prawda”, „realizm” czy „obiektywność”, które w potocznym rozumowaniu utożsamiamy z dokumentem, jest abstrahowaniem od kontekstu epoki i funkcji filmu w kulturze totalitarnej. Doszukiwanie się w filmie Gordona niezgodności z tzw. rzeczywistością jest i banalne, i nieuwzględniające ówczesnego rozumienia „rzeczywistości” jako kategorii poznawczej. Wydawać by się zatem mogło, że *Szeroką drogą* daleko nie zajdziemy: pełna fałszywych drogowskazów nie doprowadzi nas do Prawdy o tamtych czasach. Podobne stwierdzenie nie do końca jednak przekonuje.

¹ *Miasto jedyne i osobliwe*, „Film” 1949 nr 14, s. 8–9.

Problem fałszowania historii w wyniku manipulacji filmowej, ale też możliwości wnikliwego odczytania tak skonstruowanego przekazu, jest dobrze znany zarówno historykom, jak i filmoznawcom. Marek Hendrykowski zwraca uwagę, że nawet w tak bardzo zmanipulowanym, przesyconym antypolską propagandą filmie jak *Wyzwolenie ziem ukraińskich i białoruskich spod ucisku polskich panów i ponowne połączenie bratnich narodów w jedną rodzinę (Oswobodzenie ukraińskich i białoruskich ziem od gnetu polskich panów wossojedinienie narodow-bratew w edinuju semju, 1940)* Aleksandra Dowżenki i Julii Sołncewej znaleźć można fragmenty zawierające obrazy prawdziwe, które odmiennej wymowy nabierały ze względu na sposób przedstawienia².

Według Lecha Trzeciakowskiego film propagandowy może być cennym źródłem informacji nie tylko ze względu na poetykę samego przekazu. Ważne jest jednak, aby historyk przystępował do jego oglądania uzbrojony w odpowiednią wiedzę, przygotowany na pozorność najbardziej oczywistej interpretacji. Przykładem może być

[c]hoćby parada na Placu Czerwonym. Wiadomo, że wszyscy znawcy problematyki sowietologicznej patrzyli na trybunę: gdzie, kto i w jakim miejscu stoi, w jakim się znajduje szeregu, czy dalej, czy bliżej od pierwszego sekretarza, kto go oddziela, jakie następują tutaj rozszady. Korzystając z filmu jako źródła historii, musimy jednak mieć znajomość epoki, bez tego film staje się nieczytelny. Wszechstronna znajomość tych realiów dostarcza nam klucza do analizy i interpretacji tego, co oglądamy³.

Szeroka droga, podobnie jak i inne nakręcone wówczas dokumenty, stanowi specyficzne świadectwo kultury tamtych lat. Z jednej strony jest to mimo wszystko przynajmniej w jakiejś drobnej mierze zapis autentycznego życia, przetworzony oczywiście przez ideologiczne, a w jeszcze większym stopniu polityczne widzenie świata. Z drugiej – zapis kultury stalinowskiej, przedstawienie pewnej formy świata wyobrazonego, jak również poetyki socrealistycznego filmu dokumentalnego. Te dwie rzeczywistości najczęściej przenikają się nawzajem. Socrealistyczne filmy, zarówno fikcjonalne, jak i niefikcjonalne (choć rozróżnienie to nabiera tutaj interesującej dwuznaczności), umożliwiają ich precyzyjne rozpoznanie, pod kilkoma wszakże warunkami. W stalinizmie, jak rzadko kiedy, widać jednoczesną bliskość i oddalenie kultury. Świat to przecież niezbyt oddalony w czasie, bo cóż to jest 50 lat? Ciągłe żyjemy w przestrzeni i pamięci, którą ów świat zagospodarował. Z drugiej strony obcość polskiej kultury stalinowskiej odczuwalna była już w trakcie jej niezbyt długiego obowiązywania, mocno dała znać o sobie tuż po jej zakończeniu, a do dziś jedynie się pogłębiła.

² Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 17–18.

³ Tamże, s. 99. Wspomina też o tym Richard C. Raack. Zob. tamże, s. 98–99.

O *Szerokiej drodze* jako tekście można mówić w aspekcie źródłowym czy też funkcji źródłowej⁴. Kazimierz Bartoszyński z takim ujmowaniem tekstu łączy kilka warunków. Tekst należy rozpatrywać m.in. „nie tylko i nie przede wszystkim jako komunikat, lecz jako fakt określany takimi nazwami jak: oznaka, ślad, wytwór”⁵. Tekst w takim wypadku posiada „potencję informacyjną”, którą można wykorzystać dzięki zabiegom interpretacyjnym (one też decydują o wiarygodności i autentyczności źródła, o którego wartości może świadczyć najwyżej jego „pojemność informacyjna”⁶). Od interpretatora i jakości jego pytań zależy, ile znaczeń i informacji można wydobyć z tekstu, traktowanego jako twór wieloznaczny (wieloinformacyjny). Co ważne, „efektywność interpretacji związana jest z odniesieniem rozpatrywanego tekstu do układów wobec niego zewnętrznych”⁷. Sformułowania te potwierdzają przekonanie, że dla historyka „tworzywem, z którego powstaje narracja historyczna”⁸ jest informacja źródłowa, którą musi wydobyć ze źródła. Pamiętajmy zatem, że patrząc na świat socrealizmu przez pryzmat źródeł nie tylko go odczytujemy, ale także – może przede wszystkim – konstruujemy⁹.

W tekście totalitarnym, gdzie intencjonalność przekazu nie ulega wątpliwości, mamy do czynienia z „dziełem zamkniętym”, niedopuszczającym alternatywnej interpretacji wobec tej, którą można wyczytać z innego tekstu. Owo odczytanie jest jednak konsekwencją pozostawania w sferze oddziaływania danej kultury, narzucającej swój własny słownik. Historyk zajmujący się polską kulturą stalinowską, oglądający zrealizowane wówczas filmy dokumentalne, znajduje się zatem w dwójakiej sytuacji antropologicznej. Przygląda się temu, co bliskie, stara się zrozumieć niewymazywalną część własnej kultury. Z drugiej strony powinien przyjąć perspektywę zewnętrznego obserwatora, którego kulturowe doświadczenie jest już zupełnie inne. Decydująca więc być może okaże się po prostu umiejętność zadawania pytań, które umożliwią wydobyć jak najpełniejszą odpowiedź z tego ciągle słabo wykorzystanego źródła.

Ważnym elementem aspektu źródłowego jest potraktowanie tekstu jako pragmatycznie rozumianej sytuacji komunikacyjnej:

⁴ Tezy Kazimierza Bartoszyńskiego odnoszą się przede wszystkim do źródeł bezpośrednich: „Ta koncentracja stąd [...] wynika, że bezpośredniość i niecelowość komunikacyjna są właściwościami, jakie k a ż d e m u tekstowi źródłowemu można przypisać: na każdy spójrzec można, abstrahując od jego ewentualnej pośredniości i intencji komunikowania, jako na oznakę, akcentując przede wszystkim sam fakt informowania (nie: komunikowania) oraz podlegania wyjaśnieniu.” Kazimierz Bartoszyński, *Aspekty i relacje tekstów. (Źródło – historia – literatura)*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Zofia Stefanowska, Janusz Stawiński, Warszawa 1978, s. 53–54. Uwagę na ten tekst zwrócił mi prof. Wojciech Tomasiak.

⁵ Tamże, s. 59.

⁶ Tamże, s. 61.

⁷ Tamże, s. 60. Pominęto odwołania do literatury.

⁸ Jerzy Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, wyd. II, Warszawa 1998, s. 380.

⁹ Por. tamże, s. 379–381.

[b]ierzemy tu pod uwagę nie tylko komunikat przez ów tekst przekazany (o ile jest on komunikatem), lecz medium (kanał), które informacje przekazuje, a które „samo jest informacją”¹⁰.

W zależności od postawionych pytań *Szeroka droga* może być zarazem źródłem pośrednim (odnoszącym się do rzeczywistości wyobrażonej) i bezpośrednim (odnoszącym się do rzeczywistości jako takiej). *Szeroka droga* jest źródłem bezpośrednim informującym nas o sobie samym, czyli socrealistycznym filmie dokumentalnym, jak również utrwalającym – dzięki kamerze – rzeczywistość. Wówczas sami, bez pośrednictwa autora/informatora (którym w tym przypadku jest system), zdobywamy informacje. Pośrednim źródłem *Szeroka droga* stanie się w momencie, kiedy zadamy pytanie o konstrukcję świata wyobrażonego kultury stalinowskiej¹¹. Niezależnie od tego, o której z kategorii źródeł mówimy, muszą być one „poddane krytyce, po której historyk jest upoważniony do wykorzystywania wydobytych ze źródła informacji”¹².

Aleksander Jackiewicz pisał o możliwości uprawiania antropologii filmu:

Oglądając film, śledzimy nie tylko akcję, opowieść, jakąś historię, ale poddajemy się pewnemu z góry narzuconemu porządkowi, umowie, którą nam proponuje autor, kiedy czerpie swobodnie z bogatego repertuaru środków narracji, obrazowania, chwytów dramaturgicznych, mód – ufając naszej kulturowej pamięci¹³.

Pamięć kulturowa polskiego odbiorcy z przełomu lat 40. i 50. XX wieku była dość istotnym problemem. Chciano formować ją na nowo, próbując niekiedy potraktować jako specyficzną *tabula rasa*, którą można zapisać w dowolny sposób¹⁴. Czy było to realne? Z perspektywy lat wydaje się, że nie, niezależnie od czasu i siły oddziaływania, która zresztą w przypadku filmów dokumentalnych była minimalna¹⁵. Nie zmienia to jednak faktu, że próby takie były podejmowane. Wnikliwie i wszechstronnie odczytać *Szeroką drogę* można jedynie wówczas, kiedy korzystając z naszej kulturowej pamięci, pamięci badacza, zrekonstruujemy jednocześnie „pamięć” ówczesną – zarówno autentyczną, jak i sztucznie skonstruowaną.

¹⁰ Kazimierz Bartoszyński, *Aspekty i relacje...*, s. 61.

¹¹ Przykładem może być charakterystyczne dla kultury stalinowskiej, a wyraźnie obecne w *Szerokiej drodze*, traktowanie przyrody jako wroga. Ślepe siły natury usiłują przeszkodzić w budowie nowego, dokładnie zaplanowanego świata. W pewnym sensie przyroda działa niczym okupant, tak jak on też potrafi niszczyć, czego przykładem może być zburzenie przez wodę mostu postawionego przez żołnierzy radzieckich. W scenach w kościele św. Anny mamy do czynienia z armią budowniczych/żołnierzy, wyposażonych w kaski niczym hełmy, zmagających się z przyrodą. Walka z naturą wpisana jest w stalinowski plan przeobrażenia przyrody.

¹² Jerzy Topolski, *Jak się pisze...*, s. 380.

¹³ Aleksander Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 13.

¹⁴ Por. Piotr Zwierchowski, *Kalendarz robotniczy, czyli socrealistyczne kreowanie świata*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*. (w druku)

¹⁵ Zob. Jolanta Lemann-Zajicek, *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*, Łódź 2003, s. 373–374.

2.

Aczkolwiek *Szeroka droga* otrzymała liczne nagrody w kraju i za granicą, nie była uważana za wybitne dzieło sztuki filmowej¹⁶. Podkreślano natomiast, że film w odpowiedni sposób odzwierciedla wysiłek narodu polskiego włożony w odbudowę stolicy i uczynienie jej miastem pięknieszym niż kiedykolwiek wcześniej. *Szeroka droga* wpisywała się w stalinowską propagandę monumentalną. Tłumaczyła, a raczej narzucała znaczenie zjawisk architektonicznych i urbanistycznych. Według Wojciecha Tomasika,

architektura stalinowska „mówi” literaturą; założenia *architecture parlante* realizowane są wspólnym wysiłkiem projektantów socjalistycznych miast i ludzi pióra. Jedni drugim są tak samo potrzebni: forma architektoniczna zawdzięcza ideowe treści przekazom słownym; realizm socjalistyczny sprzęga działania architekta i inżyniera z aktywnością pisarską¹⁷.

Trasa W-Z stała się na przełomie lat 40. i 50. nie tylko jedną z najważniejszych inwestycji w odbudowywanej i zarazem przebudowywanej Warszawie, mających olbrzymie znaczenie dla socrealistycznej architektury¹⁸, ale pełniła jednocześnie niezwykle istotną funkcję symboliczną. Tomasik wskazuje na liczne możliwe odczytania tej „mówiącej” budowli, jak również jej artystycznych przedstawień. Najważniejszy był motyw ruchu: „arteria ucieleśnia swym kształtem walkę z przestrzenią, pokonywanie przeszkód, uparte i niezachwiane dążenie do celu”¹⁹. Nic dziwnego, że na Trasie W-Z filmowcy byli pożądanymi gośćmi. Kino miało wszelkie predyspozycje, by ruch i związaną z nim zmianę rzeczywistości pokazać. Trasa była opiewana w wielu wierszach, powieściach, obrazach i filmach. Miała stać się, jak wskazywał tytuł filmu Gordona, „szeroką drogą”.

Realizacji tak prestiżowej produkcji nie można było powierzyć komuś przypadkowemu. Konstanty Gordon pracując nad *Szeroką drogą*, miał niewiele ponad trzydzieści lat, był jednak człowiekiem z odpowiednią przeszłością. Urodzony w symbolicznym roku 1917, przed wojną był działaczem Komunistycznej Partii Polski, w 1933 roku skazano go z tego powodu na 3 lata więzienia. W czasie wojny przebywał w ZSRR,

¹⁶ Por. Eugeniusz Cękański, *O nowe metody pracy*, „Film” 1952 nr 1, s. 6–7.

¹⁷ Wojciech Tomasik, *Czy architektura może zastąpić literaturę? O propagandzie monumentalnej*, [w:] tegoż, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 53.

¹⁸ Zob. Jan Minorski, *Oblicze współczesnej polskiej twórczości architektonicznej*, [w:] *O polską architekturę socrealistyczną. Materiały z krajowej partyjnej narady architektów odbytej w dniu 20–21.VI.1949 roku w Warszawie*, Warszawa 1950, s. 87–90.

¹⁹ Wojciech Tomasik, *Między Trasą W-Z a Pałacem Kultury. O dwóch fazach polskiej kultury stalinowskiej*, [w:] tegoż, *Inżynieria dusz...*, s. 93–94.

później został oficerem w I Armii Wojska Polskiego, brał również udział w walkach o Warszawę. W latach 1945-49 realizował filmy w Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, po 1949 w Wytwórni Filmów Dokumentalnych oraz Wytwórni Filmów Oświatowych²⁰. Był także asystentem przy *Zakazanych piosenkach*. Przed *Szeroką drogą* Gordon nakręcił kilka reportaży, a w 1948 roku pracował przy filmie *Polska* Leonida Warłamowa, przedstawiającym osiągnięcia władzy ludowej w pierwszych powojennych latach (autorką komentarza do tego dzieła była Wanda Wasilewska).

Współtwórcy filmu także zostali starannie dobrani. *Szeroką drogę* zmontował Wacław Kaźmierczak (w czołówce jako Kazimierz Wacek), jeden z najlepszych ówczesnych fachowców w Polskiej Kronice Filmowej. Konsultantem był m.in. architekt i urbanista Stanisław Jankowski, który współpracował nie tylko przy filmach dokumentalnych o Warszawie, ale także przy *Piątce z ulicy Barskiej*. Autorami komentarza dbającego o przedstawienie linii partii byli Karol Małcużyński, etatowy autor tekstów w Polskiej Kronice Filmowej, i partyjny publicysta, Bronisław Wiernik²¹. Zdjęcia kronikarskie zmontowane zostały na przemian z fragmentami inscenizowanymi.

Odbudowującej się Warszawie filmowcy towarzyszyli od samego początku, jako kronikarze i poeci. Wystarczy wspomnieć takie filmy, jak: *Budujemy Warszawę* Stanisława Urbanowicza (który jako Stanisław Januszewski był współscenarzystą *Szerokiej drogi*), *Suita warszawska* (obydwa 1946) Tadeusza Makarczyńskiego, *Warszawa 1945-1947* Romana Banacha i Ludwika Perskiego czy też *Warszawa 1948* Romana Banacha. Nic dziwnego, że nie mogli pominąć takiego wydarzenia jak budowa Trasy W-Z (ten wątek był obecny również w *Warszawie 1948*). Tak jak wspomniani przez Wojciecha Tomasika pisarze, tak i filmowcy uzupełniali architekturę i urbanistykę swoimi dziełami. *Szeroka droga* jest tego najlepszym przykładem. Zapisane w tych filmach świadectwo kultury stalinowskiej stanowi jednak tylko jedną stronę przedstawianego obrazu warszawskiej rzeczywistości przelotu lat 40. i 50. Z perspektywy czasu widać jeszcze coś innego. Chcąc nie chcąc kino rejestrowało rzeczywistość, stawało się na poły świadomym, na poły mimowolnym kronikarzem epoki.

3.

Film miał być hołdem złożonym polskim robotnikom, którzy w pocie czoła, lecz z uśmiechem na twarzy, budowali Warszawę i Polskę od nowa. Cóż jednak mieli pokazać realizatorzy: problemy z zaopatrzeniem, złe warunki pracy, brak realizacji podstawowych wymagań bezpieczeństwa i higieny pracy, które były stale obecne w życiu

²⁰ <http://www.filmipolski.pl/fp/film1.dll/spisfilmow?osoba=6304&baza=4>

²¹ Zespół pracujący przy *Szerokiej drodze* otrzymał Państwową Nagrodę Artystyczną II stopnia.

nie tylko warszawskich robotników²²? Świadomość takiego stanu rzeczy, pojawiająca się w niedostępnych wówczas dokumentach partyjnych, przebijająca się czasem nieśmiało w prasie, nie miała prawa zaistnieć w filmie, w dodatku okolicznościowym. Wkładu robotników w proces odbudowy i przebudowy Warszawy, w tym przypadku Trasy W-Z, nikt nie śmie i dziś kwestionować, a na przełomie lat 40. i 50. wątek ten był jednym z najważniejszych i zarazem najbardziej opiewanych. *Szeroka droga* również opisuje i tworzy wyidealizowany wizerunek robotnika, oddającego swoje siły i umiejętności dla wspólnego dobra.

Ale wysiłek robotnika, jak zauważa Jolanta Lemann-Zajiček, przepadł gdzieś między kolejnymi zobowiązaniami, współzawodnictwem pracy, przekraczaniem norm²³. Trudno jednak uznać to za dziwne. Już wówczas było jasne, że pojedynczy wyczyn nie ma żadnego znaczenia, jeśli nie jest włączony w pracę kolektywu. Liczyła się klasa robotnicza, i to raczej jako idea, a nie ludzie. Dlatego też wydaje się, że tytuł poświęconego *Szerokiej drodze* tekstu Bohdana Węsierskiego z 1949 roku, dobrze, choć zapewne nieświadomie, oddaje jej sens: *Kronika bohaterstwa pracy*²⁴, bo właśnie pracy jako idei, a nie robotnikom czy mieszkańcom Warszawy, poświęcony jest ten film. Od czasu do czasu pojawiał się robotnik wymieniony z imienia i nazwiska, i równie szybko znikał, nie zapisując się w pamięci widza. Chodziło przecież o kolektyw, zjednoczoną siłę narodu, kreowanie wspólnoty. W *Szerokiej drodze* liczy się przede wszystkim bohater zbiorowy (wyjątkiem jest Bolesław Bierut). Dlatego też często oglądaliśmy zdjęcia narad i zebrań, które zresztą posiadają niemal identyczną kompozycję kadru, jak te pokazywane w filmach fabularnych czy na obrazach. I robotnicy rzeczywiście oglądali *Szeroką drogę*, czerpiąc z niej natchnienie i pomysły. Przynajmniej ci robotnicy, którzy pojawili się na kartach książki Tadeusza Konwickiego *Przy budowie*²⁵.

O możliwości manipulowania obrazem i konieczności podchodzenia z dystansem do wizji świata proponowanej nam przez mass media nie trzeba przekonywać uczestnika współczesnej kultury. Kiedy dochodzi do tego świadomość kontaktu z tekstami realizującymi polityczne i propagandowe zamówienia, nasze podejrzania zamieniają się w pewność. Nie ulega wątpliwości, że kino dokumentalne przełomu lat 40. i 50. pełniło funkcje propagandowe, zresztą nawet wówczas tego nie ukrywano. Teza, iż

²² Por. Błażej Brzostek, *Robotnicy Warszawy. Konflikty codzienne (1950–1954)*, Warszawa 2002, s. 38–41; Dariusz Jarosz, *Polacy a stalinizm 1948–1956*, Warszawa 2000, rozdział „Robotnicy 1948–1956”.

²³ Jolanta Lemann-Zajiček, *Kino i polityka...*, s. 361–362.

²⁴ Bohdan Węsierski, *Kronika bohaterstwa pracy*, „Film” 1949 nr 22, s. 5.

²⁵ Tadeusz Konwicki, *Przy budowie*, Warszawa 1950, s. 65, 67, 75–76. Za wskazanie na wzmiankę o filmie w tej powieści dziękuję prof. Wojciechowi Tomasikowi i dr. Mariuszowi Zawodniakowi.

mimo tego posiada jednak znaczące walory dokumentacyjne, nie jest już taka oczywista. Rzecz nie w tym, że przestaje być dokumentem. Funkcjonowanie elementów retorycznych w kinie dokumentalnym, które perswazyjne i tendencyjne było od samego początku swojego istnienia, jest przecież czymś oczywistym i znanym od dawna²⁶.

Wyraźnie retoryczny charakter – pisze Mirosław Przyłipiak – mają [...] te filmy, w których uporządkowanie wedle parametrów czasu, przestrzeni czy fabuły jest wtórne wobec podporządkowania ogólniejszemu problemowi. Ciągłość czasu, przestrzeni, wydarzeń schodzi na drugi plan, zdominowana przez dyskurs problemowy [...]. Nierzadko filmy takie zakomponowane są wedle struktury rozwiązywania problemów. W części wstępnej prezentują problem, następnie sposoby jego rozwiązania, wreszcie idealizowaną często sytuację po jego usunięciu. Bardzo często kompozycja taka prowadzi do podporządkowania warstwy obrazowej wywodowi werbalnemu, prowadzonemu w formie napisów, komentarza pozakadrowego bądź montażu wypowiedzi kilku ludzi²⁷.

Sama konstrukcja filmu wskazuje na taki właśnie charakter *Szerokiej drogi*. Dzieło Gordona przedstawiało historię powstania Trasy W-Z, od pojawienia się pomysłu do uroczystego otwarcia. Najpierw oglądamy zniszczoną Warszawę, następnie komunikacyjne problemy miasta, do którego nieustannie napływają starzy i nowi mieszkańcy. Później na pierwszy plan wychodzi budowa Mostu Śląsko-Dąbrowskiego, tunelu, współpraca robotników z całego kraju, prace przy osiedlu na Mariensztacie, kłopoty z kościołem św. Anny²⁸, wreszcie otwarcie Trasy. Za każdym razem mamy do czynienia z drobnym problemem, zadaniem, które zostaje rozwiązane dzięki zastosowaniu nowych metod murarskich (budowa osiedla na Mariensztacie), nowoczesnej myśli urbanistycznej (cała idea Trasy) czy umiejętności szybkiego reagowania na nagle pojawiające się przeszkody (osuwanie się kościoła św. Anny). Mimo że głównym tematem filmu jest zapis realizacji budowy, nie trudno jednak dostrzec, że chronologia wydarzeń w gruncie rzeczy nie posiada większego znaczenia. *Szeroka droga* miała w pierwszej kolejności pełnić funkcję perswazyjną, a dopiero później opisową.

Oto jeden z wielu przykładów. W pierwszych scenach oglądamy dramatycznie brzmiące nagłówki w prasie: „Urbaniści burzą Warszawę”, „Dlaczego wysadzono Pancera?”, „Nierealne projekty architektów z BOS [Biura Odbudowy Stolicy]”. Pod koniec lat 40., nawet gdyby widz jakimś cudem nie wiedział, o czym opowiada film, wymowa tych słów nie budziła wątpliwości. Należało je odrzucić i zaakceptować

²⁶ Por. Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, rozdział „Film dokumentalny jako gatunek retoryczny”.

²⁷ Tamże, s. 88.

²⁸ Por. co na temat wykorzystania tego motywu w *Piątce z ulicy Barskiej* pisze Krzysztof Kornacki: *Polskie kino fabularne lat 1945–1956 wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego*, „Blok” nr 1, 2002, s. 188–192.

stanowisko odwrotne, ponieważ znaczenie miał nie tyle sam przekaz, co famy, na których się pojawił. „Gazeta Ludowa”, której winieta od razu rzucała się w oczy, była organem prasowym Polskiego Stronnictwa Ludowego. Co prawda po roku 1947, po wyjeździe Stanisława Mikołajczyka, przeszła pod wpływem władzy, ale skojarzenia prowadziły w jednym kierunku. Tylko osoby nieprzyjaźnie nastawione do nowej Polski mogły w tak powątpiewający i niechętny sposób odnosić się do śmiałych planów, mających przecież na celu ulżenie doli tysięcy mieszkańców Warszawy. „Gazeta Ludowa” towarzyszy też niedowiarkom podczas rozpoczęcia prac nad wyburzeniem wiaduktu Pancera. Co innego w przypadku PPR-owskiego „Głosu Ludu”, z którym związane są już tylko pozytywne informacje, dotyczące choćby zobowiązań podejmowanych z okazji Kongresu Zjednoczeniowego PPR i PPS.

Obok licznych napisów z danymi statystycznymi i hasłami zagrzewającymi do pracy, mamy do czynienia również z animowanymi wstawkami. Wojciech Tomasiak pisał o obecnej w projekcie Trasy W-Z idei linii prostej²⁹. W filmie Gordona widać to przede wszystkim na planszach ukazujących wcześniejszą drogę, którą musieli pokonywać warszawiacy, oraz pierwszy projekt nowej trasy, która w najbardziej oczywisty sposób, w linii prostej, połączy dwie części Warszawy. Warto dodać, że drogę prowadzącą naokoło zaznaczono na czarno, podczas gdy nowa – na razie wyobrażona – trasa ukazana była jako biała linia. Wymowa warstwy obrazowej miała dzięki tym zabiegom zostać wzmocniona. Jeszcze większa rola była przypisywana komentarzowi pozakadrowemu.

W przypadku tego typu filmów stalinowski werbocentryzm jest szczególnie widoczny. Mieszkańcy Warszawy i robotnicy nie mają możliwości wypowiedzi. Oddanie im głosu byłoby przecież naturalne, tworzyłoby jednak wrażenie wielogłosu i odbierałoby, niezależnie od ich wymowy, monolityczny charakter całości. Komentarz pełnił zatem fundamentalną rolę: nie pozwalał, aby widzowie wyciągali samodzielne wnioski. Realizm socjalistyczny nie ufał obrazowi. Dlatego już przed *Szeroką drogą*, o późniejszych filmach nie wspominając, podstawową rolę odgrywał wszechwiedzący komentator. Brak komentarza wywołałby także odczucie swoistej monotonii przedstawień i motywów. Występuje ona tak czy inaczej, ale kiedy mamy do czynienia z samym obrazem, w kilku przypadkach można odnieść wrażenie, że np. zamiana kolejności scen nie miałyby żadnego znaczenia.

Ciekawym doświadczeniem jest oglądanie *Szerokiej drogi* z wyłączonym dźwiękiem. Kiedy po zdjęciach robotników montujących Most Śląsko-Dąbrowski na ekranie

²⁹ Wojciech Tomasiak, *Między Trasą W-Z...*, s. 94–95.

widzimy kominy Śląska i pracujących w pocie czoła hutników, wiemy, że chodzi o wspólną pracę dla dobra całego kraju, o włączenie się wszystkich w proces odbudowy Warszawy. Sam kontekst jest na tyle oczywisty, że nie budzi to wątpliwości. Nie styszemy jednak w tym momencie lektora, twardym głosem mówiącego o nieuleganiu amerykańskiemu szantażowi bombą atomową, które to słowa miały m.in. podsycać poczucie jedności narodowej. Innym przykładem uzmysławiającym dominującą rolę komentarza, ale zarazem wskazującym na obraz jako mimowolne świadectwo historii, są fragmenty ukazujące oddaną już do użytku Trasę: tłumy w trakcie uroczystego inauguracyjnego pochodu i późniejszy brak codziennego ruchu, potwierdzają spostrzeżenia Wojciecha Tomasika o przede wszystkim symbolicznym, a nie pragmatycznym charakterze tej inwestycji. Zarejestrowany przez kamerę obraz w jaskrawy sposób zaprzecza towarzyszącym mu słowom, podkreślającym przede wszystkim komunikacyjne znaczenie Trasy³⁰.

4.

Czy istnieje sens poszukiwania w skrajnie zideologizowanych, nieukrywających prymatu propagandowych i indoktrynacyjnych założeń, często nieudolnie skonstruowanych tekstach kultury stalinowskiej, prawdy o ówczesnej rzeczywistości? Na ile wiarygodnym źródłem mogą być takie dzieła, jak *Daleko od Moskwy* Wasilija Ażajewa czy *Kawaler Złotej Gwiazdy* Siemiona Babajewskiego? Ale choć wydaje się to zaskakujące, powieści produkcyjne i kolchozowe mogą dostarczyć ciekawych i w paradoksalny sposób wiarygodnych informacji. Mimo licznych dowodów uznania ze strony władz i krytyków literackich oceniających dzieła z punktu widzenia doktryny, mimowolnie odstoniły ukryty obraz. Według Aleksandra Gerschenkrona, ich uważna lektura dostarcza dowodów na ekonomiczną nieoptymalność radzieckiej gospodarki³¹.

Kino w zamierzeniu mające spełniać funkcje agitacyjne może nieść w sobie nadzwyczaj wierny obraz rzeczywistości, wyzierający jakby spod powierzchni przekazu. Niezależnie od intencji autorów, zawartej przede wszystkim w komentarzu, sam obraz dawał niekiedy zbyt wiele – jak na gusta ówczesnych decydentów – możliwości. Charakterystyczny był tu przypadek niedopuszczonego na ekrany *2x2=4* (1945) Antoniego Bohdziewicza.

³⁰ Tamże.

³¹ Zob. Janusz Tazbir, *Literatura piękna – źródło niedocenione*, [w:] tegoż, *Polska na zakrętach dziejów*, Warszawa 1997, s. 301–302.

Z dzisiejszej perspektywy – pisze Tadeusz Lubelski – przyczyny dyskwalifikacji rysują się dość wyraźnie. Film Bohdziewiczza – jak gdyby przy okazji, niechcący – odśpiewał rzeczywiste proporcje społecznego poparcia dla porządków, jakie zapanowały w Polsce po styczniowej ofensywie³².

Zresztą nawet słowo, poddające się manipulacji i pozornie łatwe do opanowania, może z perspektywy historyka nieść ze sobą treści odległe od pierwotnych intencji nadawcy. Przykładem mogą być narzekania inżyniera Przewłockiego w *Niedaleko Warszawy* (1954, reż. Maria Kaniewska-Forbert) na „nowe” metody oraz możliwości i formę awansu „nowej inteligencji” i „nowych techników”, podobnie jak w przypadku $2 \times 2 = 4$ mimowolnie odśpiewujące rzeczywiste stosunki w zakładach pracy.

W przypadku socrealistycznych dokumentów, w tym również *Szerokiej drogi*, sytuacja wygląda nieco inaczej, choć i tu chodzi przede wszystkim o spojrzenie historyka, posiadającego wiedzę z różnych źródeł. Dobrym przykładem może być kronika filmowa *Z bokerskich mistrzostw Europy* z 1953 roku. Zapis filmowy z jednej strony oferuje komentarz, z którego dowiadujemy się o znakomitych zawodnikach i doskonałych sędziach radzieckich, świetnych sportowcach z NRD i Węgier, i kibicujące im głosy z sali, z drugiej jednak – trudno nie wychwycić aplauzu dla Polaków, walczących m.in. z przeciwnikami z ZSRR. Sukcesy polskich reprezentantów odbierane były nie tylko w kategoriach sportowych. Maria Dąbrowska opisuje entuzjazm sali kibicującej polskim bokserom jako manifestację patriotyczną³³. Znając te odczucia z relacji naocznego świadka, bezbłędnie wychwytyjącego prawdziwy sens tamtych emocji, inaczej spogląda się na audiowizualny dokument, niosący w tym kontekście nieco inne znaczenia niż te, które chcieli zawrzeć jego twórcy.

Niezależnie bowiem od wszystkiego czas został zapisany. W *Szerokiej drodze* był to czas budowy Trasy W-Z, czas polskiej odmiany socrealistycznego dokumentu. Ale też, nawet jeśli mimochodem, uchwycił Gordon pewien moment życia Polaków: wygląd ulic, placów, warunki życia. Nie wszystko operatorzy Polskiej Kroniki Filmowej mogli i chcieli pokazywać. Gordon również miał ściśle wyznaczone zadanie. Miał zapisywać rzeczywistość oficjalną, wyobrażoną. Jej obraz w *Szerokiej drodze* był w oczywisty sposób podporządkowany szerszemu projektowi konstrukcji socrealistycznego świata wyobrażonego. Fakt, że film Gordona powstał w roku 1949, nie

³² Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000, s. 47. Zob. też Alina Madej, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 102.

³³ Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945-1965*, t. II 1950-1954, wybór, wstęp i przypisy Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1997, s. 388. Zob. też co na temat obrazu polskiej rzeczywistości w *Dziennikach...* Marii Dąbrowskiej pisze Andrzej Delorme, *Szarość komunistycznej codzienności. Percepcja jakości życia w PRL-u*, [w:] *PRL z pamięci*, red. Czesław Robotycki, Kraków 2001, s. 42-48.

jest przecież bez znaczenia. Decydujący był oczywiście moment otwarcia Trasy W-Z (choć w wyniku zmian koncepcji filmu nie zdążono na 22 lipca 1949 roku i premierę ostatecznie przesunięto), ale także czas gwałtownej stalinizacji polskiej kultury.

Kultura stalinowska była wszechogarniająca. Jeżeli odzwierciedlała rzeczywistość, to raczej w myśl stalinowskiego rozumienia leninowskiej teorii odbicia. *Szeroka droga* doskonale oddaje moment podporządkowania się wzorom płynącym ze Wschodu. Nawiązywała do reguł obowiązujących w radzieckim dokumencie w sposób wręcz podręcznikowy. Nie zmienia to w niczym faktu, iż film Konstantego Gordona cały czas pozostaje – w dwojaki sposób – cennym źródłem antropologicznym. Będąc dokumentem początków polskiego stalinizmu (przez przedmiot swojej opowieści, czyli Trasę W-Z, oraz poetykę samego filmu), jest też zapisem ówczesnego życia. Zmanipulowanym, co do tego nie ma przecież wątpliwości. Zideologizowanym, odpowiadającym ówczesnym zapotrzebowaniom politycznym, spełniającym propagandowe zadania, to oczywiste. Budowa Trasy W-Z była olbrzymim teatrem, w którym grano sztukę z precyzyjną dramaturgią i równie precyzyjnie skonstruowanymi postaciami.

Spod „ideologicznej” charakterystyki nałożonej przez twórców filmu wyglądali jednak ludzie utożsamiający się z rolą, nie tylko na polecenie władz. Kamera, chcąc nie chcąc, rejestrowała zachowania, sposób mówienia, ubiory³⁴. Wszystko to jest obecne w filmie w minimalnym stopniu, to prawda. Ale przyjrzyjmy się chociażby strojom murarza i betoniarza na budowie oraz zebraniu, architekta w biurze i I sekretarza KC PZPR na paradzie, dającym wizualne świadectwo pragmatyzmowi ludzi, którzy nie tylko dostosowują się do ideologicznych wyobrażeń, ale pamiętają wojnę i doświadczają powojennych problemów ekonomicznych. Według Rafała Marszałka, piszącego o filmach fabularnych,

[z]miana kryteriów mody – a właściwie redukcja mody przez ujednolicenie stroju – pochodzi w powojennych filmach z socrealistycznej doktryny. Wzór „kobiety pracującej”, mimo że tak bardzo sprzyja fikcji filmowej, nie jest jednak jej wyłącznym wytworem³⁵.

Zmiany obyczaju, odzwierciedlone później w filmach, miały bowiem swoje źródło nie tylko w wszechogarniającej doktrynie, ale także wynikały z przeobrażeń w strukturze społecznej, pochodzącym z lat okupacji myśleniu o stroju w kategorii funkcjonalności, a nie mody itp. Kino zapisało ten czas.

³⁴ Marek Hendrykowski pisał o filmie fabularnym, że „[ż]adna potęga ekranowej iluzji nie była [...] w stanie ukryć prawdy o niezdrównej 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.” Marek Hendrykowski, *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*, „Blok” nr 1, 2002, s. 123.

³⁵ Rafał Marszałek, *Kapelusz i chustka*, [w:] *Film i kontekst*, red. Danuta Palczewska i Zbigniew Benedyktowicz, Wrocław 1988, s. 44.

5.

Obecny w polskim dokumencie mniej więcej do przełomu lat 1948/1949 patos zniszczonej Warszawy został zastąpiony przez patos wielkiej budowy. Przejmujące zdjęcia ruin Warszawy w tużpowojennym dokumencie były wykorzystywane niejednokrotnie. Obrazy zniszczenia miały podwójne znaczenie. Wskazywały na barbarzyństwo niemieckiego okupanta, ale też – skonfrontowane z odbudowywanym miastem – pokazywały wysiłek Polaków i starania nowej władzy³⁶. Rodziła się Trasa W-Z, Warszawa, nowy człowiek. Walka „starego” i „nowego” wielokrotnie pojawiała się w filmie Gordona. Czas „nowej” Warszawy nie zaczyna się tuż po wojnie. Wtedy jedynie kończy się „stara” Warszawa. Decydujące okazują się dopiero zarządzenia nowych władz, poczynając od samego faktu pozostawienia stolicy w Warszawie. Dlatego też w filmie Gordona najważniejszą granicą w czasie jest Kongres Zjednoczeniowy PPR i PPS. W sferze idei nie będzie dalekie od prawdy stwierdzenie, że to właśnie temu wydarzeniu budowa Trasy zawdzięcza najwięcej.

Często z dumą podkreślano, iż Warszawa była w tym czasie jednym wielkim placem budowy. Czym innym jednak jest samo stwierdzenie, obciążone w dodatku wymową propagandową, czym innym obraz, którego nie jest w stanie zniekształcić żaden komentarz. Budowa Trasy została pokazana jako absolutna konieczność, związana z codziennym życiem mieszkańców stolicy. Architekci i urbaniści myślą przede wszystkim o warszawiakach, którzy mają coraz większe problemy z dotarciem do pracy. Większość z nich musi pokonać drogę z Pragi do Śródmieścia, na Wolę oraz do fabryk i zakładów pracy w innych dzielnicach lewobrzeżnej Warszawy przez most Poniatowskiego, „pierwsze wielkie dzieło odbudowy Warszawy”. Wcześniej dwie części Warszawy łączył jedynie most wysokowodny, wzniesiony, co zostało wyraźnie zaakcentowane, przez saperów radzieckich.

Wskazanie na budowniczym mostu to jeden z tysięcy drobiazgów w setkach tekstów mozolnie tworzących propagandowy wizerunek przyjaciół ze Związku Radzieckiego. Ale zapełniony most Poniatowskiego i przepiękne tramwaje są wizualnym dowodem trudności codziennego życia mieszkańców stolicy. Kilka ujęć z *Szerokiej drogi* czy innych kronik z drugiej połowy lat 40. może stać się dobrym punktem wyjścia do opartej na innych źródłach (dokumentach, prasie, wspomnieniach) analizy sytuacji komunikacyjnej w Warszawie, przemian urbanistycznych i życia robotników³⁷. W *Szerokiej drodze* na pierwszy rzut oka trudno odnaleźć drobne spostrzeżenia

³⁶ Warto zauważyć, że w filmie wykorzystano metaforykę medyczną: miasto przedstawione jest jako organizm, który należy uleczyć.

³⁷ Błażej Brzostek, *Robotnicy Warszawy...*, s. 152–159.

o pozornie błałych, a w gruncie rzeczy fundamentalnych kwestiach, pozwalających na podstawie szczegółów wnioskować o konstrukcji całości życia ówczesnej Polski. Cały film zdaje się być wyłącznie zapisem wyobrażenia socrealistycznej Warszawy, bardziej idei niż rzeczywistego miasta, ludzi i życia codziennego. Można wszakże wychwycić interesujące fragmenty, choćby pojedyncze ujęcia. Jeden obraz tymczasowej apteki otwartej w zniszczonym wozie tramwajowym mocniej świadczy o mieszkańcach Warszawy i ich umiejętności przywracania choćby pozorów normalnego życia niż dziesiątki słów. Przypadkiem zarejestrowane na taśmie przejawy prywatnej inicjatywy więcej mówią o jakże ważnej dla miasta budzącego się z wojennego snu drobnej przedsiębiorczości niż podejmowanych oficjalnych działaniach.

Najważniejsze były, rzecz jasna, kwestie symboliczne, związane ze zjawiskiem ikonoklazmu (kultury burzącej). Głos lektora, wzmocniony graficzną prezentacją, informował nas, że było „murów do rozbiórki 750.000 m³”. Pytanie jednak, co było rozbierane: czy tylko gruzy, czy też domy nadające się do zamieszkania, a znajdujące się w miejscu, gdzie miała przebiegać Trasa? Co budziło niechęć czy wręcz przerażenie mieszkańców domu przy ul. Nowy Zjazd 7? Czy tylko niezrozumienie nowych czasów? Prawdziwe odpowiedzi ukryte zostały pod pięknie brzmiącymi hasłami budowy nowych mieszkań i szczęśliwego życia przeprowadzających się rodzin³⁸.

Widz dowiadywał się także, że budowę trasy rozpoczęto bez amerykańskiej pomocy, „dolarów Marshalla”, bez „wielkich maszyn”. Odrzucenie planu Marshalla (motyw ten wracał często w późniejszych filmach, np. w *Jutro jest bliższe* [1952] Joanny Rojewskiej i współautora komentarza do *Szerokiej drogi*, Bronisława Wiernika) zostało uzasadnione chęcią wykonania całej pracy bez pomocy z zewnątrz, która w dodatku prawdopodobnie kryła jakieś pułapki (trudno uwierzyć w szczerą amerykańską intencję). Film miał także przekonywać odbiorcę, że rezygnacja z wielkiego kapitału i nowoczesnych maszyn jako niepotrzebnych przy takiej inwestycji wynikała ze starannie przemyślanej koncepcji oparcia się na ludzkiej pracy jako najlepszej i najbardziej efektywnej metodzie.

Liczne pogadanki, narady i zebrania, tak dobrze znane z socrealistycznych powieści, co prawda „odciągały ludzi od pracy”, ale to dzięki nim robotnicy lepiej rozumieli sens swojej pracy i przez to pracowali bardziej wydajnie. Zdjęcia rejestrowały czasem zadziwiająco spokojny rytm pracy przodowników na „gorączkowej” budowie osiedla na Mariensztacie czy też prawie całkowity bezruch na wielkich przestrzeniach robót przy tunelu. Ekonomiści i specjaliści od organizacji produkcji mogliby pokusić się

³⁸ Wojciech Tomasiak, *Między Trasą W-Z...*, s. 112 i n.

o analizę prac na Trasie W-Z pod tym właśnie kątem, skonfrontować z wiedzą o ówczesnych technologiach i systemach produkcyjnych, wykorzystanych przy budowie Trasy. *Mistrzowie szybkich wytopów* (1950) i *Matrosowcy* (1951) Romana Banacha, *Kobiety naszych dni* (1951) Jana Zelnika i *Towarzyszki pracy* (1952) Stanisława Możdżeńskiego, nie zawierają prawdy o ludziach, opiewanych wówczas bohaterach pracy, ale tak jak *Szeroka droga*, tak i inne filmy dokumentalne stają się mimowolnym i paradoksalnie autentycznym świadectwem, które można wykorzystać, tak jak uczynił to z powieścią produkcyjną i kotchozową Aleksander Gerschenkron.

6.

22 lipca 1949 roku Bolesław Bierut³⁹ przejeżdża nowootwartą trasą wśród wiwatujących tłumów. W radosnym pochodzie idą budowniczości trasy i mieszkańcy Warszawy. Dzięki zdjęciom z lotu ptaka widzimy, że nie ma gdzie wetknąć przysłowiowej szpilki. Entuzjazm filmu nie był przecież całkowicie oderwany od rzeczywistości, nie stanowił jedynie realizacji ogólnie wydanych zarządzeń. Widok cieszących się ludzi nie musiał być inscenizacją. Niezależnie od politycznej wymowy ukończonej budowy, symbolicznego znaczenia zaplanowanego precyzyjnie aż po sam dzień otwarcia, była ona jednak sukcesem Warszawy. Na ile sami warszawiacy byli o tym przekonani, na ile uwierzyli w to, co im mówiono, to zupełnie inna kwestia. 22 lipca 1949 roku miał być podwójnym świętem. *Szeroka droga* dobitnie o tym zaświadcza. Gdyby jednak potrzebne było świadectwo dodatkowe, sięgnijmy po nie.

Marian Wyrzykowski w czerwcu 1949 roku zanotował w swoim *Dzienniku*: „[...] poszedłem na samotny spacer na Trasę W-Z. Lubię oglądać, jak się tworzy, buduje”⁴⁰. Miesiąc później, w dniu otwarcia Trasy, 22 lipca, Wyrzykowski przeżył prawdziwą euforię:

Takiego wzruszenia dawno nie przeżywałem. Ale to nie tylko ja – cała Warszawa radośnie podniecona. Tłumy. Kolumna Zygmunta, każde wzniesienie, każdy murek oblepiony. Przy wjeździe do tunelu na trasie po stronie pałacu pod Blachą, który błyszczał świątecznie swoim nowym miedzianym dachem, ustawiono trybuny. Prezydent otwierał trasę. Jak zawsze mówił świetnie. Marszałek Rokossowski mówił po polsku. Potem pochód – wspaniały⁴¹.

³⁹ Bolesław Bierut był jednym z najważniejszych bohaterów filmu jako pierwszoplanowa postać w procesie budowy Trasy. To on decyduje, że budowa jest sensowna. Kiedy oglądamy zdjęcia z pracowni Biura Odbudowy Stolicy na ekranie widzimy głównie Bieruta. Nie ma przy nim nikogo z projektantów. Por. Jolanta Lemann-Zajick, *Kino i polityka...*, s. 362.

⁴⁰ Marian Wyrzykowski, *Dzienniki 1938–1969*, wybór, wstęp i opracowanie Barbara Lasocka, Warszawa 1995, zapis z 23 czerwca 1949, s. 123.

⁴¹ Tamże, zapis z 22 lipca 1949, s. 126.

Wyrzykowski nie jest nazbyt wnikliwym obserwatorem, wystarczy porównać jego zapiski choćby z *Dziennikami* Marii Dąbrowskiej czy *Dziennikiem 1954* Leopolda Tyrmanda. Jego zachwyty jest często emfaticzny (co rusz pojawia się uznanie dla przemawiającego Bieruta), czasem przyjmuje ówczesną rzeczywistość zbyt dostownie, zbyt serio. Można wszakże odnaleźć u niego perspektywę prywatnego, aczkolwiek silnie przesiąkniętego oficjalnymi wykładniami, spojrzenia, z pewnością przynajmniej częściowo charakterystycznego dla tamtych czasów⁴².

Raz jeszcze warto odwołać się do *Dzienników* Marii Dąbrowskiej, nieocenionej wręcz kronikarki powojennej Warszawy. W październiku 1950 roku pisarka razem z Anną Kowalską odwiedziły Polę Gojawiczyńską w jej mieszkaniu przy ulicy Bednarskiej:

Zeszliśmy tedy koło św. Anny tymi pięknymi tarasami na Mariensztat, prawie krzycząc po drodze z zachwyty, bo była pełnia i niebo wyiskrzone jak i miasto wszystkimi światłami nocy. Zobaczyliśmy, że „księżyc nad Marienształem” to nie tylko piosenka, to rzeczywisty krajobraz⁴³.

Dąbrowska nie patrzy na powojenną Warszawę bezkrytycznie. Dostrzega w niej to, co przygnębiające. Na początku grudnia 1948 roku pisze o przygotowaniach do Kongresu Zjednoczeniowego i związanych z tym pracach konstrukcyjnych, a raczej destrukcyjnych. Niemal mimochodem zauważa: „Coraz częściej mówią ludzie o takiej samej nietrwałości i tandecie w ogóle przy odbudowie Warszawy”⁴⁴. W innym miejscu wspomina o brudzie i zaniedbaniu⁴⁵. Nie neguje wszakże zmian, prowadzących w kierunku – jak uważa – jeśli nie dobrego, to przynajmniej lepszego.

Skoro więc w odczuciu Dąbrowskiej, jak mało kto czutej na wszelkie przekłamanie, przynajmniej fragmenty nowej Warszawy (w innym miejscu pisze ciepło o Placu Konstytucji⁴⁶) przynosiły estetyczną satysfakcję, czy nie mogły jej odczuwać tłumy wiwatujących warszawiaków oglądających Trasę W-Z? Oczywiście, na ludzi zebranych wokół trasy oddziaływały wpływy propagandy, emocje chwili, świadomość

⁴² Por. co na temat odbioru rzeczywistości w ówczesnych dziennikach pisze Michał Głowiński, *Dzienniki z minionych lat*, [w:] tegoż, *Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków 2004, s. 175–177.

⁴³ Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, t. II..., s. 135.

⁴⁴ Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, t. I 1945–1949, wybór, wstęp i przypisy Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1997, s. 346. W tym samym zapisie znajdziemy jeszcze bardziej bolesne spostrzeżenie, odnoszące się do założeń i praktyk budowlanych w (re)konstruowanej Warszawie. Dąbrowska wspomina swojego krewnego, który jako „inicjatywa prywatna” bierze udział w budowie gmachu Rady Państwa: „[j]eśli się coś okaże niedobrze, tynk odpadnie lub tp. to on pójdzie za sabotaż do więzienia. Oto są warunki, w jakich się dziś pracuje. Gmach ten jest urządzany luksusowo i niestychanie kosztownie. [...] To na to, a nie na izby robotnicze my płacimy takie wysokie podatki. Przecież przez te cztery lata powinno się budować mieszkania dla ludzi, a nie rzucać takie miliony w błoto pychy i prestiżu biurokratycznego państwa. I żeby to jeszcze jakiegoś rzeczywistego państwa, ale takiego fantomu, który gdy Rosja gwizdnie, to sam siebie postusznie zlikwiduje.” (s. 346–347)

⁴⁵ Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, t. II..., s. 10.

⁴⁶ Tamże, s. 318.

choćby częściowego rozwiązania problemów komunikacyjnych. Nie zmienia to w niczym faktu, że operatorom Polskiej Kroniki Filmowej udało się zapisać nastrój tamtej chwili. Dostrzeżenie wspomnianych przyczyn i kontekstów radosnego oczekiwania na kolejny pomnik nowej Polski, jakim bez wątpienia była Trasa W-Z, należy już do badacza.

7.

Szeroka droga była zarówno dokumentem powstawania nowych obiektów, jak i zniszczenia. Zapisywała ostatnie chwile murów, mostów (wiadukt Pancera był symbolem minionych czasów, kojarzących się z zacofaniem itd.). Usuwała „złą przeszłość”, jednocześnie zachowując ją niejako dla przyszłych pokoleń, dla dzisiejszych badaczy. Wojciech Tomasiak pisał o powojennej Warszawie:

Niszczy się ocalałą zabudowę w imię „zacierania śladów przeszłości”; rozbiera się domy, traktowane jako z n a k i dnia wczorajszego. Istotny jest tu właśnie semiotyczny wymiar działań, polegających na demontażu wszystkiego, co uchodzi za obraz (pozostałość) niegdysiejszego świata, co mogłoby ów świat przypominać, a wraz z tym – funkcjonujący niegdyś system wartości⁴⁷.

Temu zjawisku podlegała także Trasa W-Z, stając się jednym z jego najbardziej wyraźnych przejawów. Rekonstrukcja wiaduku Pancera, niezbyt mocno zniszczonego, była technicznie możliwa, ale nie brano jej pod uwagę. Wyburzenie wiaduku miało oczywiście uzasadnienie merytoryczne (kwestia uproszczenia i unowocześnienia transportu), ale jeszcze ważniejsze okazały się względy symboliczne: uwolnienie się od „złej” przeszłości i stworzenie „szerokiej drogi”, prowadzącej ku „nowemu”⁴⁸.

Pojawiała się tu wszakże pewna ambiwalencja. Kiedy na pierwszym planie widzimy murarzy na Mariensztacie wprowadzających nowe szybkościowe metody, w tle rusztowania oplatają odbudowywaną Starówkę. W budowie Trasy była odnajdywana możliwość sięgnięcia do polskiej architektury narodowej. Za szczególny zbieg okoliczności uważano fakt, iż „trasę W-Z zrealizowano na skrzyżowaniu z dzielnicą pomników architektury polskiej [...]”⁴⁹. W filmie słyszymy, że „[b]udownicowie trasy pokazali, że szanują i otaczają pieczą wszystko, co stanowi wartościową spuściznę historii i kultury”. W ten sposób usiłowano pogodzić dwie rzeczy: z jednej strony wskazywano na Trasę jako zwycięstwo „nowego”, z drugiej natomiast sugerowano wpisanie jej w zastaną tradycję architektoniczną. Więcej nawet, udowodniano, że

⁴⁷ Wojciech Tomasiak, *Między Trasą W-Z...*, s. 110.

⁴⁸ Zob. tamże, s. 112.

⁴⁹ Jan Minorski, *Oblicze współczesnej polskiej twórczości architektonicznej...*, s. 89.

prawdziwe piękno dawnej Warszawy dopiero teraz może się w pełni ujawnić, dzięki projektantom i budowniczym, którzy perły dawnej zabudowy wydobywają spośród bezsensownej przedwojennej zabudowy: „Wyfaniały się dawne zabytkowe pałace, ukryte dotąd za murem brzydkich czynszowych kamienic.”

W ten sposób były legitymizowane te zmiany w architektonicznej strukturze najbardziej symbolicznej części Warszawy, które mogły budzić jakiegokolwiek wątpliwości. Ten zabieg okazał się nadzwyczaj skuteczny. Maria Dąbrowska, wracając z Anną Kowalską z Mariensztatu, przyjmuje taki właśnie punkt widzenia:

[...] idąc potem do Krakowskiego Przedmieścia zachwycaliśmy się znów bez zastrzeżeń, jak durne pensjonarki, cudnym widokiem odrestaurowanych starożytności Warszawy. Nigdy Warszawa nie zdawała się tak bogata w przepiękne zabytki jak dziś, teraz dopiero widać, jak te rzeczy były zaniedbane i jak nawet 20-lecie niepodległości nic prawie dla wydobycia tej piękności nie zrobiło⁵⁰.

Kiedy film Gordona (tak jak samą trasę) potraktujemy jako podsumowanie pewnej dyskusji architektonicznej, dotyczącej obecności zabytków przeszłości w nowej zabudowie stolicy, okaże się cennym dokumentem, poświadczającym zwycięstwo koncepcji możliwie najpełniejszego zachowania (odbudowania) zabytków Warszawy, z Zamkiem Królewskim (co nastąpi dopiero prawie 30 lat później) i Starówką na czele⁵¹. Nieprzypadkowo w zakończeniu filmu widz mógł obejrzyć projekty nowej Warszawy, m.in. monumentalną wizję Zamku Królewskiego opracowaną przez architektów z „Pracowni W-Z”. Już w 1949 roku było wiadomo, że miasto ma być odbudowane „takie jak było, piękniejsze, takie, jak je przechowało nasze wspomnienie”. Takie samo, ale piękniejsze. Ta fraza – o „mieście piękniejszym niż we wspomnieniach” – powtarza się jeszcze niejednokrotnie w *Powrocie na Stare Miasto* Jerzego Bossaka z 1953 roku, kiedy czarno-biały film o odbudowie Starówki zamienia się w kolorowy portret odrodzonego miasta (podobny chwyt zastosowany został również w *Przygodzie na Mariensztacie*), ale też z zawierającego odrobinę poezji utworu o budzącym się do ponownego życia Starym Mieście robi się nagle film o robotnikach i nowej socjalistycznej Warszawie, w której „rodzi się nowe piękno”. Tym nowym pięknem jest i opisana w *Szerokiej drodze* Trasa W-Z, i pokazany w filmie Bossaka w trakcie budowy Pałac Kultury i Nauki.

⁵⁰ Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, t. II..., s. 136.

⁵¹ Zob. Piotr Majewski, *Jak zbudować „Zamek socjalistyczny”. Polityczne konteksty odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie 1944–1956*, [w:] Jerzy Kochanowski, Piotr Majewski, Tomasz Markiewicz, Konrad Rokicki, *Zbudować Warszawę piękną... O nowy krajobraz stolicy (1944–1956)*, red. Jerzy Kochanowski, Warszawa 2003, s. 41 i n.

8.

Film Konstantego Gordona jest niewątpliwym świadectwem kultury polskiej lat stalinowskich, dokumentem epoki. To sformułowanie ma jednak w sobie pewną dwuznaczność. Nie dowiemy się z tego filmu o innym niż oficjalny sposobie bycia człowiekiem (światopoglądach, normach, wartościach), ponieważ indywidualność człowieka, jego jednostkowość, nie istnieją tu, tak jak nie istniały w kulturowej rzeczywistości. Wbrew zapewnieniom autorów nie poznamy życia codziennego Warszawy końca lat 40., ani wielu autentycznych problemów związanych z budową Trasy W-Z. *Szeroka droga* w gruncie rzeczy nie powie nam zbyt wiele o odczuciach warszawiaków, oglądających odbudowywującą się stolicę, czy śląskich górników. Sam film trudno zatem potraktować jako w pełni wiarygodne (w najprostszym rozumieniu) świadectwo tamtych czasów.

Szeroka droga, czy szerzej – polski film dokumentalny przełomu lat 40. i 50., skonfrontowany z innymi źródłami, takimi jak pamiętniki, dzienniki, relacje, prasa, dokumenty, zdjęcia oficjalne i rodzinne⁵², pozwala wszakże przyglądać się zarówno kulturze oficjalnej (tworzonej i opisywanej według politycznych i ideologicznych wymagań), drobnym fragmentom autentycznego życia miasta, jak również stykowi tych dwóch sfer, tym lepiej uzmysławiając dysonans między nimi. Analiza tego typu filmów dokumentalnych nie tylko umożliwiła poznanie mechanizmów i technik rządzących socrealistyczną odmianą filmowej perswazji, ale także – jako tekstom kultury i źródłom wiedzy o kulturze – stanie się przyczynkiem do poznania ówczesnej rzeczywistości: z jednej strony kultury polskiej lat stalinowskich, z drugiej – kultury stalinowskiej w Polsce.



⁵² Por. „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” t. 6: *Warsztat badawczy*, 2004, passim.

Bibliografia

Druki zwarte

- Aleksandrow G[rigorij] W., *Za kulisami filmu*, tłum. W. Zen, Warszawa 1948.
- Bartoszyński Kazimierz, *Aspekty i relacje tekstów. (Źródło–historia–literatura)*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Zofia Stefanowska, Janusz Sławiński, Warszawa 1978.
- Basara-Lipiec Eugenia, *Arcydzieło: teoria i rzeczywistość*, Warszawa 1997.
- Bauman Zygmunt, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. Norbert Leśniewski, Warszawa 1998.
- Bettelheim Bruno, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 2, tłum. i opatrzyła przedmową Danuta Danek, Warszawa 1985.
- Bolesław Michalek – ambasador polskiego kina. *Wspomnienia i artykuły*, red. naukowa i wybór tekstów Alicja Helman, Kraków 2002.
- Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. Elżbieta Neyman, wstęp i redakcja naukowa Antonina Kłoskowska, Warszawa 1990.
- Broniewski Władysław, *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*, t. 3, 1946–1962, opracowała Feliksa Lichodziejewska, Płock–Toruń 1997.
- Brzostek Błażej, *Robotnicy Warszawy. Konflikty codzienne (1950–1954)*, Warszawa 2002.
- Brzostowicz Monika, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1998.
- Brzostowicz-Klajn Monika, *Śmierci nie ma! (motyw)*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Kraków 2004.
- Bulgakova Oksana, *The Hydra of the Soviet Cinema: The Metamorphoses of the Soviet Film Heroine*, [w:] *The Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, ed. Lynn Atwood, London 1993.
- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. Anna Staniewska, przedmową poprzedził Bogdan Suchodolski, wyd. II, Warszawa 1977.
- Clark Katerina, *The Soviet Novel. History As Ritual*, 3rd ed., Bloomington 2000.
- Czapliński Przemysław, *Mikrologi ze śmiercią*, Poznań 2001.
- Czarnowski Stefan, *Dzieła. T. IV. Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, tłum. Agnieszka Gliniczanka, przypisy tłum. Krystyna Kasprzykówna, Warszawa 1956.
- Czyżak Agnieszka, *Życiorysy polskie 1944–1989*, Poznań 1997.
- Dąbrowska Maria, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, t. I 1945–1949, wybór, wstęp i przypisy Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1997.

- Dąbrowska Maria, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, t. II 1950–1954, wybór, wstęp i przypisy Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1997.
- Delorme Andrzej, *Szarość komunistycznej codzienności. Percepcja jakości życia w PRL-u*, [w:] *PRL z pamięci*, red. Czesław Robotycki, Kraków 2001.
- Dipont Małgorzata, Zawisliński Stanisław, *Faraon kina*, Warszawa 1997.
- Dramat na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, Warszawa 1953.
- Eisenstein Siergiej, *O budowie utworów*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, tłum. Mieczysław Kumorek, Warszawa 1959.
- Fast Piotr, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej*, Kraków 2003.
- Fik Marta, *Kultura polska 1944–1956*, [w:] *Polacy wobec przemocy 1944–1956*, red. Barbara Otwinowska i Jan Żaryn, Warszawa 1996.
- Frątczak Wojciech, *Kościół rzymskokatolicki we Włocławku w okresie II Rzeczypospolitej*, [w:] *Włocławek. Dzieje miasta*, t. II, *Lata 1918–1998*, red. Jacek Staszewski, Włocławek 2001.
- Garbicz Adam, Klinowski Jacek, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 1981.
- Giżycki Jerzy, *W krainie filmu*, Warszawa 1953.
- Głowiński Michał, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Głowiński Michał, *Rytuał i demagogia. Trzydzieścik szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.
- Głowiński Michał, *Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków 2004.
- Godzic Wiesław, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków 1991.
- Gwóźdź Andrzej, *Heimatifilm – czy niemiecki socrealizm? Nieco prowokacji na niebezpieczny temat*, [w:] *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. Stefan Zabierowski, współpraca Małgorzata Krakowiak, Katowice 2001.
- Heller Michał [Michaił], *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Paryż 1988.
- Helman Alicja, 1957, [w:] *Historia kina. Wybrane lata*, red. Andrzej Kołodyński, Konrad J. Zarębski, Warszawa 1998.
- Helman Alicja, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977.
- Helman Alicja, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, [w:] *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Łódź 1996.
- Helman Alicja, *Modele adaptacji filmowej (Próba wprowadzenia w problematykę)*, [w:] *Film – sztuka i ideologia*, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław 1981.
- Helman Alicja, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- Hendrykowski Marek, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988.
- Hendrykowski Marek, *Film i literatura*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja, Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. Teresa Michałowska, Janusz Golinowski i Michał Głowiński, Warszawa 1996.
- Hendrykowski Marek, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
- Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Hendrykowski Marek, *Słowo w filmie. Historia–teoria–interpretacja*, Warszawa 1982.
- Hopfinger Maryla, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Jackiewicz Aleksander, *Antropologia filmu*, Kraków 1975.
- Jackiewicz Aleksander, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983.
- Jackiewicz Aleksander, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971.

- Jarosiński Zbigniew, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999.
- Jarosz Dariusz, *Polacy a stalinizm 1948–1956*, Warszawa 2000.
- Jarzemkowski Ryszard, *Włocławskie Towarzystwo Wioślarskie, kluby i organizacje sportowe w latach II Rzeczypospolitej*, [w:] *Włocławek. Dzieje miasta*, t. II, *Lata 1918–1998*, red. Jacek Staszewski, Włocławek 2001.
- Jaskólska Aleksandra, *Rodzina Sonnenbrucków*, [w:] *Dramat na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, Warszawa 1953.
- Jurienien Rostisław, *Historia filmu radzieckiego*, tłum. Irena Nomańczuk, Warszawa 1977.
- Kawalerowicz Jerzy, *Więcej niż kino*, opracowali Seweryn Kuśmierczyk, Stanisław Zawiśliński, Warszawa 2001.
- Kenez Peter, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London–New York 2001.
- Kierczyńska Melania, *Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951.
- Kiwerska Jadwiga, *W atmosferze wrogości (1945–1970)*, [w:] *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945–1989*, red. Anna Wolff-Powęska, Poznań 1993.
- Kluszczyński Ryszard, *Autor w kręgu awangardy filmowej*, [w:] *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. Marek Hendrykowski, Poznań 1991.
- Kochanowski Jerzy, „... doch diesen Namen werden sie preisen”. *Der General Karol Świerczewski*, [w:] *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*, Hg. Silke Satjukow, Rainer Gries, Berlin 2002.
- Kotakowski Leszek, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, wyd. II poprawione, Londyn 1988.
- Kołodziej Andrzej, 1954, [w:] *Historia kina. Wybrane lata*, red. Andrzej Kołodziej, Konrad J. Zarębski, Warszawa 1998.
- Konwicki Tadeusz, *Pamiętam, że było gorąco*, rozmowy przeprowadzili Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba, Kraków 2001.
- Konwicki Tadeusz, *Przy budowie*, Warszawa 1950.
- Koralewska Ewa K., *Kultura popularna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 1997.
- Kosmatow Leonid, *Sztuka portretu filmowego*, tłum. M. Machwic, [w:] *Warsztat filmowego twórcy. Wybór prac radzieckich*, red. Regina Dreyer, Warszawa 1954.
- Krótki słownik filozoficzny*, red. M[ark] Rozental i P[awieł] Judin, tłum. z czwartego uzupełnionego i poprawionego wydania rosyjskiego, Warszawa 1955.
- Kusák Alexej, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998.
- Kuśmierczyk Seweryn, Zawiśliński Stanisław, *Perfekjonista*, [w:] Jerzy Kawalerowicz, *Więcej niż kino*, opracowali Seweryn Kuśmierczyk, Stanisław Zawiśliński, Warszawa 2001.
- Laskowska Halina, Grzelecki Stanisław, *O filmie włoskim*, Warszawa 1955.
- Laszlo Rajk i jego współpracownicy przed trybunałem ludowym*, Warszawa 1949.
- Lemann-Zajicek Jolanta, *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*, Łódź 2003.
- Liehm Mira, Liehm Antonin J., *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*, Berkeley–Los Angeles–London 1977.
- Liehm Mira, *Pasion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*, Berkeley–Los Angeles–London 1984.
- Lorentowicz Lech, *Futro pana Krügera*, [w:] *Dramat na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, Warszawa 1953.

- Lubelski Tadeusz [TL], *Ford Aleksander*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, przy współpracy Adama Garbicza, Kraków 2003.
- Lubelski Tadeusz, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000.
- Lucyna Winnicka, [w:] Stanisław Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962.
- Łużyńska-Doroba Jadwiga, *Portret czy karykatura? Filmowy obraz świadomości społeczno-narodowej chłopów od końca XVIII w. do II wojny światowej*, Łódź 1991.
- Madej Alina, *Bohaterowie byli zmęczeni?*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994.
- Madej Alina, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002.
- Madej Alina, *Zawsze wszystko można zmienić, czyli o sztuce socrealistycznego scenariopisarstwa*, [w:] *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Kłakowi*, red. Stefan Zabierowski, Katowice 2000.
- Majewski Piotr, *Jak zbudować „Zamek socjalistyczny”. Polityczne konteksty odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie 1944–1956*, [w:] Jerzy Kochanowski, Piotr Majewski, Tomasz Markiewicz, Konrad Rokicki, *Zbudować Warszawę piękną... O nowy krajobraz stolicy (1944–1956)*, red. Jerzy Kochanowski, Warszawa 2003.
- Małcużyński Karol, Wiernik Bronisław, *Józef Pehm-Mindszenty, szpieg w kardynalskiej purpurze*, wyd. 2, Warszawa 1949.
- Margolit Evgenij, *Le pays des enfants: Le fantôme de la liberté*, [w:] *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926–1938)*, sous la direction de Bernard Eisenschitz, Milano 2000.
- Marks [Karol], Engels [Fryderyk], Lenin [Włodzimierz] i Stalin [Józef], *O wyzwoleniu kobiety i jej roli w walce o socjalizm*, wybór artykułów, fragmentów prac i wypowiedzi z dzieł klasyków marksizmu-leninizmu, Warszawa 1953.
- Marszałek Rafał, *Kapelusz i chustka*, [w:] *Film i kontekst*, red. Danuta Palczewska i Zbigniew Benedyktowicz, Wrocław 1988.
- Mass Culture in Soviet Russia: Tales, Poems, Songs, Movies, Plays, and Folklore, 1917–1953*, eds. James von Geldern, Richard Stites, Bloomington 1995.
- McFarlane Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996.
- Merz Irena, *O filmie czechosłowackim*, Warszawa 1954.
- Merz Irena, *O filmie niemieckim*, Warszawa 1954.
- Michałek Bolesław, *Ćwiczenia z anatomii kina*, Warszawa 1976.
- Michałek Bolesław, *Film się zmienia*, Warszawa 1967.
- Michałek Bolesław, *Szkice o filmie polskim*, wyd. drugie, Warszawa 1960.
- Miczka Tadeusz, *10 000 kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1986 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992.
- Minorski Jan, *Oblicze współczesnej polskiej twórczości architektonicznej*, [w:] *O polską architekturę socrealistyczną. Materiały z krajowej partyjnej narady architektów odbytej w dniu 20–21.VI.1949 roku w Warszawie*, Warszawa 1950.
- Mitosek Zofia, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.
- Miziniak Wacław, *Polityka informacyjna*, [w:] *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945–1989*, red. Anna Wolff-Powęska, Poznań 1993.
- Morawski Stefan, *Jak patrzeć na film*, Warszawa 1955.

- Mruklik Barbara, *W kręgu recept i schematów 1950–1954. Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 3, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1974.
- Newerly Igor, *Pamiętka z Celulozy*, wydanie VIII, Warszawa 1955.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, „Czarny realizm”. *O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego*, [w:] „Szkola polska” – powroty, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Bronisława Stolarska, Łódź 1998.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, „Szkola” czy autorzy? *Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu*, [w:] „Szkola polska” – powroty, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Bronisława Stolarska, Łódź 1998.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Katowice 1998.
- Nusinova Natalja, „Maintenant, tu es des nôtres”, [w:] *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926–1938)*, sous la direction de Bernard Eisenschitz, Milano 2000.
- Ostrowska Elżbieta, *Socrealistyczne maskarady patriarchy*, [w:] *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska, Kraków 2005.
- Palczewska Danuta, *Współczesna polska myśl filmowa*, Warszawa 1981.
- Papiernyj Władimir, *Kultura „dwa”*, Ann Arbor 1985.
- Pawlenko P[iotr], Cziaureli M[ichaił], *Upadek Berlina*, tłum. Maryla Borkowicz, Warszawa 1949.
- Petelska Ewa, Petelski Czesław, *Satyra Henryka Manna*, [w:] *Powieść na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, studium wstępne Jerzego Toeplitza, Warszawa 1952.
- Petelski Czesław, *Budowa postaci w utworze filmowym*, [w:] *Zagadnienia estetyki filmowej*, red. Regina Dreyer, Warszawa 1955.
- Piekara Magdalena, *Bohater powieści socrealistycznej*, Katowice 2001.
- Płażewski Jerzy, *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956.
- Płażewski Jerzy, *Szkice filmowe*, Warszawa 1952.
- „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały” t. 6: *Warsztat badawczy*, 2004.
- Potęga mitu, Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, opracowała Betty Sue Flowers, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 1994.
- Powieść na ekranie*, red. Aleksander Jackiewicz, studium wstępne Jerzego Toeplitza, Warszawa 1952.
- Pritulenko Walerija, *Adresowano dietjam. Kino: politika i ljudi: 30-ie gody*, Moskwa 1995.
- Przede wszystkim praktyka. Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem*, rozmawiał Marek Hendrykowski, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski, Konin 1998.
- Przylipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000.
- Radkiewicz Małgorzata, *Gender w polskim kinie popularnym*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. Małgorzata Radkiewicz, Kraków 2001.
- Rek Jan, *O utracie twarzy albo o upadku autorytetu, czyli Cień Jerzego Kawalerowicza w nowym świetle*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*. (w druku)
- Rek Jan, *W cieniu socrealizmu: wczesne filmy Jerzego Kawalerowicza*, [w:] *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska, Kraków 2005.
- Robin Régine, *Socialist Realism. An Impossible Aesthetic*, trans. by Catherine Porter, Stanford 1992.
- Rojewski Jan, *Załoga. Scenariusz filmowy*, Warszawa 1951.
- Romm Michaił, *O budowie ruchu scenicznego*, tłum. M. Machwic, [w:] *Warsztat filmowego twórcy*.

- Wybór prac radzieckich, red. Regina Dreyer, Warszawa 1954.
- Schaff Adam, *Narodziny i rozwój filozofii marksistowskiej*, Warszawa 1950.
- Seargent Amy, *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*, London–New York 2000.
- Skotarczak Dorota, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
- Skwara Janusz, *Film zachodni a polityka*, Warszawa 1970.
- Stodowski Jan (współpraca Tadeusz Wijata), *Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994.
- Smulski Jerzy, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002.
- Smulski Jerzy, *Pękanie lodów. Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954–1955*, Toruń 1995.
- Sokorski Włodzimierz, *Sztuka w walce o socjalizm*, 1950 bmv.
- Stalin Józef, *Zagadnienia leninizmu*, wyd. czwarte, Warszawa 1949.
- Starski Ludwik, *Przygoda na Mariensztacie*, Warszawa 1954.
- Stites Richard, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, New York 1992.
- Stolarska Bronisława, *Pokoleniowe doświadczenie sacrum. O debiucie Andrzeja Wajdy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski, Kraków 2003.
- Szczepański Tadeusz, *Stalin i filmowcy*, [w:] *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. Marek Hendrykowski, Poznań 1991.
- Taylor Richard, *Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s*, [w:] *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, eds. Richard Taylor, Ian Christie, London–New York 1994.
- Tazbir Janusz, *Polska na zakrętach dziejów*, Warszawa 1997.
- Toeplitz Jerzy, *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*, Warszawa 1969.
- Toeplitz Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, t. I. 1895–1918, Warszawa 1955.
- Toeplitz Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, t. II. 1918–1928, Warszawa 1956.
- Toeplitz Jerzy, *O konflikcie w dramaturgii filmowej*, [w:] *Zagadnienia estetyki filmowej*, red. Regina Dreyer, Warszawa 1955.
- Toeplitz Jerzy, *Przedmowa*, [w:] *Skarb*, na podstawie filmu *Skarb* zrealizowanego wg scenariusza L. Starskiego i R. Niewiarowicza opracowała Halina Przeworska, Warszawa 1951.
- Toeplitz Jerzy, *W kręgu recept i schematów 1950–1954. Drogi rozwoju kinematografii*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 3, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1974.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Groch o ekran*, Warszawa 1956.
- Tomasik Wojciech, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999.
- Tomasik Wojciech, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988.
- Tomasik Wojciech, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1993.
- Topolski Jerzy, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, wyd. II, Warszawa 1998.
- Trudny debiut. Rozmowa ze Stanisławem Różewiczem*, rozmawiał Marek Hendrykowski, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski, Konin 1998.
- Tubielewicz Mattsson Dorota, *Partyjność*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński i Wojciech Tomasik, Kraków 2004.
- Tupitsyn Margarita, *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present*, Milan 1989.

- Tynianow Jurij, *O scenariuszu*, tłum. Marek Hendrykowski, [w:] *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekłady i opracowanie Tadeusz Szczepański i Bogustaw Żytko, Gdańsk 2001.
- Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, piąte wydanie polskie, Londyn 1993.
- Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, współred. Alina Madej, Katowice 1994.
- Wagner Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, New York 1975.
- Widdis Emma, *Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven–London 2003.
- Wierzewski Wojciech, *Film i literatura*, Warszawa 1983.
- Wirta Mikołaj, *Bitwa stalingradzka*, tłum. Roman Karst, Warszawa 1950.
- Wróblewski Wiesław, *Ludność i gospodarka lokalna Włocławka*, [w:] *Włocławek. Dzieje miasta*, t. II, *Lata 1918–1998*, red. Jacek Staszewski, Włocławek 2001.
- Wróblewski Wiesław, *Statystyka Włocławka. Początek XX wieku*, Włocławek 2000.
- Wyrzykowski Marian, *Dzienniki 1938–1969*, wybór, wstęp i opracowanie Barbara Lasocka, Warszawa 1995.
- Youngblood Denise J., *Cinema as Social Criticism. The Early Films of Fridrikh Ermler*, [w:] *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, ed. by Anna Lawton, London–New York 1992.
- Youngblood Denise J., *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge 1992.
- Zajiček Edward, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992.
- Zaremba Marcin, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002.
- Zawodniak Mariusz, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*, Warszawa 1998.
- Zawodniak Mariusz, *Samokrytyka*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Kraków 2004.
- Zawodniak Mariusz, *Zjazdy, narady, konferencje literackie*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Kraków 2004.
- Zaworska Helena, *Twórczość Igora Nowierlego*, Warszawa 1955.
- Zwierzchowski Piotr, *Adaptacje filmowe literatury*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński i Wojciech Tomasiak, Kraków 2004.
- Zwierzchowski Piotr, *Kalendarz robotniczy, czyli socrealistyczne kreowanie świata*, [w:] *Socrealizm. Fabuły–komunikaty–ikony*. (w druku)
- Zwierzchowski Piotr, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000.
- Żdan W., *Armia radziecka w sztuce filmowej*, Warszawa 1951.
- Żdanow A[ndriej], *Przemówienia o literaturze i sztuce*, tłum. I. Ogradowicz, Warszawa 1954.

Artykuły w czasopismach

- (ea), *Amerycanie i duńska kinematografia*, „Film” 1951 nr 47.
- (ea), *Fachowiec od marszów na Rzym*, „Film” 1950 nr 21.
- (ea), *Hitlerowscy filmowcy znowu na widowni*, „Film” 1951 nr 9.
- (gz), *Przypominamy Leni Riefenstahl*, „Film” 1953 nr 2.
- (j), *Po Józefie Goebbelsie*, „Film” 1951 nr 34.
- (wlk), *O Celulozie uwag kilka*, „Głos Wielkopolski” 1954 nr 113.

- (Wuga), *O Trudnej miłości*, „Film” 1954 nr 17.
- „Biedny” hitlerowiec, „Film” 1949 nr 9.
- Bekus-Gonczarowa Nelly, *Tożsamość radzieckiego dziecka: dzieciństwo jako projekt*, tłum. Marta Pejda, „Kultura Współczesna” 2001 nr 2–3.
- Berman Jakub, *Pokażcie wielkość naszych czasów*, „Nowa Kultura” 1951 nr 45.
- Beylin Karolina [kar. beyl.], *Siedemdziesiąt lat historii Niemiec*, „Film” 1950 nr 14.
- Beylin Stefania, *Sztuka Gerhardta Hauptmanna na ekranie*, „Film” 1952 nr 4.
- Bezrobotny i uwięziony*, „Film” 1950 nr 7.
- Bidwell George, „Stars and Stripes” przeciw „Union Jackowi”. Amerykański „styl życia” dławi kulturę angielską, „Nowa Kultura” 1950 nr 11.
- Bohdziewicz Antoni, *Czyżby cyprysy i pinie na Powiślu?*, „Łódź Literacka” luty–marzec 1955.
- Borowy Piotr, Gromada, „Kwartalnik Filmowy” 1952 nr 7.
- Borowy Piotr, Poddany, czyli *życie pruskiego mieszczańca*, „Film” 1951 nr 51–52.
- Braun Andrzej, Konwicky Tadeusz, Mandalian Andrzej, Woroszyński Wiktor, *W Berlinie*, „Nowa Kultura” 1951 nr 34.
- Brunicz B., *Młoda gwardia na ekranach Z.S.R.R.*, „Film” 1948 nr 21.
- Budzyński Janusz, *Szczęśny – postać żywa*, „Sztandar Młodych” 1954 nr 117.
- Bukowiecki Leon, *3 aspekty filmów wojennych*, „Film” 1948 nr 16.
- Bukowiecki Leon, *Filmowa biografia Wilhelma Piecka*, „Film” 1952 nr 20.
- Bukowiecki Leon, *Kinematografia Niemiec Demokratycznych*, „Nowa Kultura” 1951 nr 37.
- Bukowiecki Leon, *Na naszych ekranach w roku 1957*, „Film” 1956 nr 52.
- Bukowiecki Leon [L. B.], *Niemiecki film odradza się*, „Film” 1946 nr 2.
- Bukowiecki Leon, *Wielki krok naprzód*, „Film” 1947 nr 11.
- Busch K[arl] H[einz], *Sezon letni 1952 filmu niemieckiego*, „Film” 1952 nr 34.
- Busch Karl Heinz, *DEFA współpracuje z widzami*, „Film” 1951 nr 47.
- Busch Karl Heinz, *Film niemiecki pragnie zjednoczenia*, „Film” 1954 nr 9.
- Busch Karl Heinz, *Na zachód od Łaby*, „Film” 1951 nr 50.
- Busch Karl Heinz, *Polskie filmy w oczach niemieckiego widza*, „Film” 1954 nr 26.
- Cękański Eugeniusz, *O nowe metody pracy*, „Film” 1952 nr 1.
- Cękański Eugeniusz, *Warsztat realizatora filmowego*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1951 nr 5.
- Dagmar Leon, Sciuscia. *Smutni, ale prawdziwi*, „Film” 1948 nr 18.
- Dobrienko Jewgienij, „Prawda życia” jak formuła rzeczywistości, „Woprosy Literatury” 1992 nr 1.
- Dwa nurty w niemieckiej kinematografii*, na podstawie prasy opracowała I[zabella] Kopeć, „Dziś i Jutro” 1954 nr 5.
- Dygat Stanisław, *Prawda sprzed lat dziesięciu*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 19.
- Dyskusja o pierwszym filmie*, obserwował Tadeusz Kowalski, „Film” 1947 nr 12.
- Filmy NRD na indeksie w Stanach Zjednoczonych*, „Film” 1953 nr 42.
- Gawrak Zbigniew, *Wychowanie a wulgarny dydaktyzm w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 1.
- Godzimirski Jakub, *Śmierć w kinie*, „Film na Świecie” nr 337–338, 1987.
- Gruza Jerzy, *Celuloza – Pod gwiazdą frygijską*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 3–4.
- Grzelecki Stanisław, *Człowiek powraca na ekranie*, „Nowa Kultura” 1950 nr 24.
- Grzelecki Stanisław, *Film, który głosi bohaterstwo człowieka i potęgę obozu socjalizmu*, „Film” 1950 nr 28–29.
- Grzelecki Stanisław, *Filmy, które ukazały powrót człowieka*, „Film” 1954 nr 44.
- Grzelecki Stanisław, *Nieudana próba filmu sensacyjnego*, „Film” 1951 nr 43.

- Grzelecki Stanisław, Węsierski Bohdan, *Dwugłos o filmie Cud w Mediolanie*, „Film” 1953 nr 14.
- H. L., *Bracia Benthin, których zgody boją się Amerykanie*, „Film” 1951 nr 13.
- H. O., *NRD, Niemcy Zachodnie, Czechosłowacja*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 2.
- Halberda Marek, *O pewnej metodzie*, „Kino” 1985 nr 2.
- Halberda Marek, *Zjazd Filmowy w Wiśle*, „Arka” 1991 nr 30.
- Harnaś Jerzy, *Hollywood na usługach strefy amerykańskiej*, „Film” 1949 nr 11.
- Heller Leonid, *Żniwa i Odzyskane szczęście: powieść zilustrowana czy przekodowana?*, tłum. Małgorzata Hack i Alina Sałek, „Blok” nr 2, 2003.
- Helman Alicja, *Mistrz psychologicznej gry*, „Kino” 1997 nr 3.
- Hendrykowski Marek, *Jak polubić socrealizm*, „Blok” nr 2, 2003.
- Hendrykowski Marek, *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*, „Blok” nr 1, 2002.
- Hendrykowski Marek, *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” nr 17, 1997.
- Hoffman Paweł, *O niektórych problemach realizmu socjalistycznego*, „Nowa Kultura” 1951 nr 46.
- Hollywood sławi zbrodniarzy wojennych*, „Film” 1950 nr 20.
- Hutchings Stephen, Vernitski Anat, *The Role of the Ekranizatsiia in Stalinist Culture*, „Blok” nr 1, 2002.
- Jackiewicz Aleksander, *Czarne charaktery*, „Film” 1955 nr 17.
- Jackiewicz Aleksander, *Laurka dla Buczkowskiego*, „Film” 1963 nr 26.
- Jackiewicz Aleksander, *Prawo do eksperymentu w filmie*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 51–52.
- Jackiewicz Aleksander, *Z ziemi włoskiej do polskiej*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 39.
- Jastrun Mieczysław, *Z dziennika podróży po NRD (II)*, „Nowa Kultura” 1954 nr 47.
- Jawicz Anna, *Jeszcze jeden festiwal*, „Film” 1949 nr 20.
- Jaworski Tadeusz, *Spotkanie z Kurtem Schmenglerem*, „Film” 1951 nr 37.
- Jeszcze o Poddanym*, „Film” 1952 nr 5.
- Jurata Jerzy, *Krok naprzód w repertuarze naszych kin*, „Film” 1950 nr 1.
- Juriew Pantalejmon, *Włókniarze łódzcy dyskutują o filmie i sztuce Spisek bankrutów*, „Film” 1951 nr 10.
- Jutkiewicz Siergiej, *Radostnaja wstriezia*, „Kino” 1937 nr 21.
- Kaplan M[ichaił], *Andriej Moskwin*, „Iskusstwo Kino” 1940 nr 6.
- Kawalerowicz Jerzy, *Uwagi o warsztacie realizatorskim Celulozy i Pod gwiazdą frygijską*, rozmowę przeprowadził Leon Bukowiecki, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 1.
- Kawalerowicz w Cinémathique Française...*, „Kino” 2002 nr 5.
- Kokosz Stanisław, *Smutno mi, Boże... czyli o polskiej fotografii filmowej*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 36.
- Kończakowski Tadeusz, *Kariera*, „Film” 1955 nr 16.
- Kończakowski Tadeusz, *Przygoda na Mariensztacie*, „Film” 1954 nr 6.
- Kornacki Krzysztof, *Polskie kino fabularne lat 1945–1956 wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego*, „Blok” nr 1, 2002.
- Kowalski Tadeusz, *Wzdłuż drogi twórczej reżysera Upadku Berlina*, „Film” 1950 nr 28–29.
- Kubicka I., *Bohaterowie Celulozy pójdą z nami w życie. Refleksje podyskusyjne*, „Gazeta Zielonogórska” 1954 nr 127.
- Kunówna Sylwia, *Leonard Buczkowski – popularność bez recepty*, „Kino” 1978 nr 11.
- Ledóchowski Aleksander, *Lenina Torf Story*, „Film na Świecie” nr 374, 1990.
- Leszczyński Witold, *W walce z Hitlerem, czyli o filmie biograficznym po raz n-ty*, „Film” 1956 nr 44.

- Leszczyński Władysław, *Realizm, ale jaki?*, „Film” 1954 nr 14.
- Lubelski Tadeusz, *Kino w imieniu umarłych*, „Kino” 2005 nr 2.
- Lubelski Tadeusz, *Robinson – Pianista sprzed 57 lat*, „Kino” 2002 nr 9.
- Ludność Niemiec zachodnich przeciw hitlerowskiemu reżyserowi*, „Film” 1952 nr 44.
- Madej Alina, *100 lat kina w Polsce. 1949-1954*, „Kino” 1998 nr 6.
- Madej Alina, *Film Andrzejewskiego i Miłosza*, „Kino” 1990 nr 9.
- Madej Alina, *Kulisy socrealizmu: Zjazd w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997.
- Martuszewski Edward, *Literatura i film, czyli o scenariuszu*, „Przegląd Kulturalny” 1952 nr 12.
- Mauersberger Adam, *Domek z kart*, „Film” 1954 nr 5.
- Merz Irena, *5 lat polskiego filmu fabularnego. Od Zakazanych piosenek do Czarciego Żlebu*, „Film” 1949 nr 23-24.
- Merz Irena, *Pod gwiazdą walki i miłości*, „Trybuna Ludu” 1954 nr 302.
- Merz Irena, *Uniwersytety Szczęsnego*, „Trybuna Ludu” 1954 nr 125.
- Merz Irena, *VIII Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes*, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 2–3.
- Miasto jedyne i osobliwe*, „Film” 1949 nr 14.
- Michalski Czesław [(CM)], *Hitlerowska „gwiazda” błyszczy w Trizonii*, „Film” 1954 nr 29.
- Michalski Czesław, *„Nawrócenie” grzesznika Harlana*, „Film” 1954 nr 27.
- Michalski Czesław, *Będziemy znów oglądać amerykańskie filmy*, „Film” 1956 nr 45.
- Michalski Czesław, *W dobrym filmie – dobry cyrk*, „Film” 1956 nr 34.
- Michałek Bolesław, *Czy istnieje świat Kawalerowicza. Rys do portretu*, „Kino” 1967 nr 6.
- Michałek Bolesław, *Film i literatura, filmowcy i pisarze*, „Kino” 1966 nr 3.
- Michałek Bolesław, *Wierność prawu grawitacji czy fantastyka*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 36.
- Młodzież przeżywa Poddanego*, „Film” 1952 nr 4.
- Modrzejewska Ewa, *„W podświadomości przeczuwałam, że aktorstwo to nie jest zawód dla mnie”, rozmowa z Lucyną Winnicką*, „Iluzjon” 1993 nr 3–4.
- Morawski Stefan, *O wychowawczej funkcji dzieła sztuki*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950 nr 3–4.
- Mussolini, Hitler i... ten trzeci*, „Film” 1951 nr 8.
- Na planie filmu Przygoda na Mariensztacie*, „Film” 1952 nr 44.
- Narada Filmowa SPATIF-u (dokumentacja obrad)*, „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 3–4.
- Nawet ten numer nie przeszedł*, „Film” 1950 nr 6.
- Nieuchwytny szyfr zdarzeń. Z Hubertem Drapellą rozmawia Alina Madej*, „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997.
- Obserwator, *Nieudana mistyfikacja i zagubione granice rozsądku*, „Film” 1950 nr 5.
- Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 11.
- Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 12.
- Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 14.
- Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 17.
- Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 23.
- Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1947 nr 25.
- Odpowiedzi redakcji*, „Film” 1948 nr 18.
- Ołaniecki Zbigniew [Lech Pijanowski], *Na przykładzie dwóch [pis. oryg.] scenariuszy*, „Nowa Kultura” 1950 nr 8.
- Opczyńska Helena, *Mąciwody z VIIIb*, „Film” 1954 nr 28.

- Ozimek Stanisław, *Dalsza droga Szczęsnego*, „Żołnierz Polski” 1954 nr 24.
- Pawlikowski Adam, *Pamiętka z dwudziestolecia*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 17.
- Peltz Jerzy, *Filmy Leonarda Buczkowskiego*, „Kino” 1971 nr 4.
- Peltz Jerzy, *Zaczęło się w cukierni ojca...*, „Kino” 1984 nr 7.
- Petelski Czesław, *Pamiętka czasów, które przeminęły*, „Świat Filmu” 1954 nr 2 (dodatek do tygodnika „Świat” 1954 nr 4).
- Petelski Czesław, *Powieść na ekranie (o adaptacji filmowej)*, „Film” 1951 nr 24.
- Petelski Czesław, *Trzy powieści idą na ekran*, „Nowa Kultura” 1952 nr 48.
- Pierwsza Ogólnopolska Narada Krytyki Filmowej (dokumentacja)*, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 2–3.
- Piórkowski Jerzy, *Kilka problemów jednego filmu*, „Nowa Kultura” 1951 nr 12.
- Piórkowski Jerzy, *O kilku Rzymach – i jednej idei*, „Nowa Kultura” 1954 nr 20.
- Pitera Zbigniew [J. Ł.], *Nasi niemieccy goście*, „Film” 1951 nr 21, s. 3–4; *Filmowcy z NRD w Łodzi*, „Film” 1951 nr 22.
- Pitera Zbigniew [J. Ł.], *Wilhelm Pieck. Film o wielkim synu narodu niemieckiego*, „Film” 1952 nr 16.
- Pitera Zbigniew [J. Ł.], *Reżyser Georg C. Klaren o filmie Sonnebruckowie i o współpracy z artystami polskimi*, „Film” 1951 nr 17.
- Pitera Zbigniew [Jan Łęczycza], *O nowy realistyczny film polski*, „Film” 1949 nr 10.
- Pitera Zbigniew [Jan Łęczycza], *Film, który nas tączy*, „Film” 1951 nr 15.
- Pitera Zbigniew [Jan Łęczycza], *Mordercy są wśród nas*, „Film” 1956 nr 4.
- Pitera Zbigniew [Z. P.], *Wielki obywatel, Klasyczne dzieło sztuki filmowej*, „Film” 1951 nr 48.
- Pitera Zbigniew [Z. P.], *Zakazane piosenki*, „Film” 1947 nr 11.
- Pitera Zbigniew, *Filmy oczekiwane*, „Film” 1947 nr 19.
- Pitera Zbigniew, Giżycki Jerzy [Z. J. Tetrażycki], *Nowy rodzaj literatury. Scenariusz filmowy*, „Film” 1947 nr 18.
- Pitera Zbigniew, *Powieść – scenariusz – film*, „Film” 1947 nr 15.
- Pitera Zbigniew, *W monachijskim Hollywood*, „Film” 1956 nr 32.
- Pitera Zbigniew, *Walka o film realizmu socjalistycznego. Zjazd Filmowy w Wiśle*, „Film” 1949 nr 22.
- Pitera Zbigniew, *Zamiast bilansu*, „Film” 1955 nr 46.
- płaż. [Jerzy Płażewski], *Kolumb w Berlinie*, „Film” 1951 nr 36.
- Płażewski Jerzy [(j.pł.)], *Kollosal, pyramidal!!!*, „Film” 1952 nr 5.
- Płażewski Jerzy [(jp)], *Harlan już kręci*, „Film” 1950 nr 27.
- Płażewski Jerzy [(pł)], *Odwaga śmiechu*, „Przegląd Kulturalny” 1953 nr 41.
- Płażewski Jerzy [(płaż.)], *Czego chcą Niemcy z Zachodu*, „Film” 1952 nr 21.
- Płażewski Jerzy, *Cenimy płyty gramofonowe, ale to nie o to chodzi*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 34.
- Płażewski Jerzy, *Czarczi Żleb. Solidna robota, choć nie od razu pozytywnego bohatera zbudowano*, „Film” 1950 nr 1.
- Płażewski Jerzy, *Fantastyka? – i owszem*, „Film” 1952 nr 18.
- Płażewski Jerzy, *Nie bać się śmiechu*, „Życie Literackie” 1954 nr 5.
- Płażewski Jerzy, *Nie wiadomo co, czyli poetyczność*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 36.
- Płażewski Jerzy, *O negatywnym bohaterze słów kilkoro*, „Film” 1952 nr 25.
- Płażewski Jerzy, *Piękni ludzie*, „Życie Literackie” 1954 nr 45.

- Płażewski Jerzy, *Referat. Pierwsza Ogólnopolska Narada Krytyki Filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1955 nr 2–3.
- Płażewski Jerzy, *Za co siedzi w Moabie Reinhold Klünder*, „Film” 1954 nr 6.
- Przegląd zagraniczny*, „Film” 1950 nr 7, s. 13.
- Przemówienie W. Jakubowskiej*, „Film” 1949 nr 1.
- Pudowkin W[siewotod], Smirnowa E., *Zwycięstwo prawdy bolszewickiej*, tłum. A. Domalewski. „Przegląd Filmowy” 1950 nr 3–4.
- Putrament Jerzy, *O socjalistyczną krytykę literacką. Fragmenty referatu wygłoszonego na Plenum Zarządu Głównego ZLP*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 24.
- Raj nieutracony. Wywiad z wybitnym włoskim reżyserem Ermanno Olmim*, rozmawiał Tadeusz Sobolewski, tłum. Paweł Bravo, „Gazeta Wyborcza”, 22 lipca 2002.
- Referat sprawozdawczy Komitetu Centralnego PZPR na II Zjeździe Partii. Ref. tow. Bolesław Bierut*, „Nowe Drogi” 1954 nr 3.
- Rowiński Aleksander, *Film odznaczony Nagrodą Pokoju*, „Nowa Kultura” 1950 nr 34.
- Rozmowa o Przygodzie*, rozmawiał H. J., „Film” 1954 nr 6.
- Rząd w Bonn boi się polskich filmów*, „Film” 1953 nr 24.
- Sadoul Georges, *Hollywood – 5 lat w służbie „zimnej wojny”*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 34.
- Scheffler Klaus Norbert, *Twórczość filmowa w Niemczech Zachodnich*, „Film” 1955 nr 28.
- Schindler Zygmunt [Zygmunt Szyndler], *Zachodni Berlin pod narkozą*, „Film” 1949 nr 16.
- Schindler Zygmunt, *Kłęska czy zwycięstwo*, „Film” 1946 nr 7.
- Schindler Zygmunt, *Niemcy znowu kręcą*, „Film” 1947 nr 31–32.
- Schindler Zygmunt, *Rozgardiasz filmowy w głodnym Berlinie*, „Film” 1947 nr 21.
- Smith Harald, *Siła brutalna*, „Film” 1948 nr 13.
- Sobolewski Tadeusz, *Buczowski*, „Film” 1977 nr 8.
- Sokorski Włodzimierz, *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Nowa Kultura” 1954 nr 17.
- Stefański Stefan, *Celuloza*, „Trybuna Wolności” 1954 nr 20.
- Stern Anatol, *Film a literatura*, „Film” 1948 nr 18.
- Surzyński Stanisław, *Konsekwencja niekonsekwencji*, „Film” 1955 nr 21.
- Szelubski Jerzy [Jerzy Bossak], *Demokratyczna kinematografia niemiecka walczy o pokój i socjalizm*, „Film” 1950 nr 13.
- Szulkin Piotr, *Metalowy robot goni mojego misia*, „Kwartalnik Filmowy” 1993 nr 2.
- Świeradowski Wacław [W. Świer.], *Gdzie bezprawie jest prawem*, „Film” 1950 nr 10.
- Świeradowski Wacław, *Rzym – miasto otwarte*, „Film” 1949 nr 7.
- Toeplitz Jerzy, *Dziś i jutro filmu*, „Film” 1947 nr 31–32.
- Toeplitz Jerzy, *Hollywood wyrusza na krucjatę*, „Film” 1950 nr 28–29.
- Toeplitz Jerzy, *O polskim filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 1957 nr 1.
- Toeplitz Jerzy, *Praktyczna lekcja teorii rasizmu*, „Film” 1949 nr 13.
- Toeplitz Jerzy, *Realizm włoski*, „Film” 1948 nr 23/24.
- Toeplitz Jerzy, *Rozmowa z Aleksandrem Fordem o Piątce z ulicy Barskiej*. „Kwartalnik Filmowy” 1954 nr 2.
- Toeplitz Jerzy, *Walka o realizm w sztuce filmowej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950 nr 2.
- Toeplitz Jerzy, *Zagadnienia nauki o filmie*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1951 nr 5.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Celuloza*, „Nowa Kultura” 1954 nr 18.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Dwunasta za godzinę*, „Nowa Kultura” 1954 nr 12.

- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Kilka uwag luźnych*, „Nowa Kultura” 1954 nr 51–52.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Pochwała nieuctwa*, „Nowa Kultura” 1954 nr 46.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *W kręgu filmu sensacyjnego*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 36.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Wielkość prawdziwa*, „Nowa Kultura” 1952 nr 1.
- Tomasik Wojciech, *Burząc Moskwę... O postkomunistycznym ikonoklazmie*, „Teksty Drugie” 2003 nr 4.
- Tomasik Wojciech, *The Railway in Communist symbolism (Some observations on Soviet and Polish Art)*, „Blok” nr 1, 2002.
- Un studio de scénario*, „La littérature soviétique” 1950 nr 1.
- W. T., *Triumf Ulicy Granicznej na weneckim Biennale*, „Film” 1948 nr 18.
- Wertenstein Wanda, *Film ciągle jeszcze niemy*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 25.
- Wertenstein Wanda, *Jeszcze jedna adaptacja*, „Nowa Kultura” 1951 nr 47.
- Węsierski Bohdan, *Pod gwiazdą frygijską*, „Express Poznański, 1954 nr 266.
- Węsierski Bohdan, *Żołnierz zwycięstwa (II)*, „Film” 1953 nr 23.
- Wiadomości zagraniczne*, „Film” 1956 nr 34.
- Windquist Sven G., *Nacisk Ameryki rujnuje filmową produkcję szwedzką*, tłum. Wł. Konieczny, „Film” 1950 nr 24.
- Wojdowski Bogdan, *Pod gwiazdą frygijską*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 46.
- Woroszyński Wiktor, *Mazur Waryńskiego*, „Film” 1949 nr 16–23/24.
- Wystąpienie Włodzimierza Sokorskiego na II Zjeździe PZPR, 10–17 marca 1954*, „Nowe Drogi” 1954 nr 3.
- Zajączkowski Joachim, *Kto wygra filmową wojnę. Niemcy Zachodnie contra Hollywood*, „Film” 1956 nr 11.
- Zastawski D., *Nowa rola Hollywood. Film w służbie faszyzmu*, „Film” 1950 nr 4.
- Zb. Z., *Tajemniczy wrak*, „Film” 1955 nr 10.
- Zbrodniarze z IG-Farben i \$-ka. Film i rzeczywistość*, oprac. Zen [Jerzy Giżycki], „Film” 1951 nr 7.
- Zwierzchowski Piotr, *Piotr I, czyli stalinowska baśń o mądrym i dobrym carze*, „Blok” nr 2, 2003.
- Żabicki Zbigniew, *Celuloza w powieści i w filmie*, „Trybuna Mazowiecka” 1954 nr 109.
- Żabski Tadeusz, *Reguły obiegu literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1987 nr 2.
- Żytomirski Eugeniusz, *X Muza w niewoli dolara*, „Film” 1948 nr 1.

Indeks nazwisk

- (CM) – zob. Czesław Michalski
(j.pt.) – zob. Jerzy Płażewski
(jp) – zob. Jerzy Płażewski
Acheson Dean 186
Adenauer Konrad 168
Albrecht Jerzy 28, 194
Albrecht Stanisław 75, 193, 203
Aleksandrow Grigorij (właśc. Grigorij Mormonienko) 146–147, 188, 193
Andrzejewski Jerzy 17, 22, 33, 38, 211
Atwood Lynn 138
Axe Erwin 22, 179
Ażajew Wasilij 231
Babajewski Siemion 231
Ballmann Herbert 166
Banach Roman 227, 236
Barnet Boris 61
Bartoszyński Kazimierz 224–225
Basara-Lipiec Eugenia 66
Bauman Zygmunt 215
Bekus-Gonczarowa Nelly 212
Benedyktowicz Zbigniew 233
Benoit Ludwik 106, 115, 199
Berman Jakub 178
Bettelheim Bruno 139
Beylin Karolina 163
Beylin Stefania 164
Bidwell George 189
Biegański Wiktor 63
Bielas Katarzyna 126
Bierut Bolesław 142, 154, 198, 204, 228, 236–237
Bildt Paul 160
Blumówna Helena 104
Bohdziewicz Antoni 28, 49, 54, 199, 203, 206, 231–232
Borkowicz Leonard 199
Borkowicz Maryla 20
Borowski Henryk 179
Borowski Tadeusz 221
Borowy Piotr 36, 165, 181
Bossak Jerzy (pseud. Jerzy Szelubski) 123, 160, 163, 199, 239
Bourdieu Pierre 41
Brandys Kazimierz 210
Bratny Roman (właśc. Roman Mularczyk) 22, 195, 199, 205
Braun Andrzej 145, 195
Bravo Paweł 53
Breza Tadeusz 22
Broniewski Władysław 48, 215–216
Brunicz B. 20–21
Brzostek Błażej 228, 234
Brzóstowicz-Klajn Monika 87, 213
Buczowski Leonard 8, 10–11, 22, 76, 107, 120–122, 124–129, 131, 137, 139–142, 144–145, 147–150
Budzyński Janusz 77
Bukowiecki Leon 48, 80, 98, 158, 163, 166, 171, 177, 187, 192, 199
Bulgakowa Oksana 138
Busch Karl Heinz 156–157, 170
Calinescu Paul 182
Campbell Joseph 213
Cassirer Ernst 178
Castellani Renato 53
Cękański Eugeniusz 123, 128, 226
Christie Ian 131

- Chruszczow Nikita 196
 Clair René
 (właśc. René-Lucien Chomette) 163
 Clark Katerina 79, 81, 213
 Cohn, bracia 93
 Curtiz Michael (właśc. Mihály Kertész) 105
 Cybulski Zbigniew 112
 Czapajew Wasilij 58, 214
 Czaplinski Przemysław 210, 215
 Czarnowski Stefan 215
 Czeszko Bohdan 22
 Cziaureli Michaił (Mikael) 20, 59, 183
 Czuchraj Grigorij 87
 Czyngis-Chan (Temudżyn) 27
 Czyżak Agnieszka 72
 Dagmar Leon 48
 Danek Danuta 139
 Dassin Jules (właśc. Julius Dassin) 187
 Dąbrowska Maria 232, 237, 239
 De Santis Giuseppe 47, 51, 53, 56–57, 97,
 107, 132, 188
 De Sica Vittorio 48–49, 51, 55–57, 97,
 106–107, 204–205
 Delorme Andrzej 232
 DeMille Cecil B. 190
 Deutsch Ernest 174
 Dipont Małgorzata 55
 Dmochowski Mariusz 84
 Dmytryk Edward 190
 Dobrienko Jewgienij 7, 12
 Dołęga-Mostowicz Tadeusz 22, 37, 207
 Domalewski A. 214
 Donskoj Mark 59
 Dowżenko Aleksandr 56, 58, 205, 223
 Drapella Hubert 194
 Drewnowski Tadeusz 232, 237
 Dreyer Regina 21, 60, 180, 193
 Dudow Słatan 160, 164
 Dygat Stanisław 17, 54
 Dymsha Adolf (właśc. Adolf Bagiński) 37
 Dzierżyński Feliks 142
 Dzigan Jefim 58
 Eisenschitz Bernard 212
 Eisenstein Siergiej 26–28, 53, 56, 58–59, 99,
 105, 174, 205
 Emmer Luciano 53
 Engel Erich 165
 Engels Fryderyk (Friedrich) 138
 Ermler Fridrich 58–59, 61–62, 180
 Ewers Hans Heinz 175
 Fadiejew Aleksander 212
 Fast Piotr 89
 Fethke Jan 121, 127, 129, 145–146, 207
 Feyder Jaques (właśc. Jaques Frédéric) 205
 Fiedler Ernst Wilhelm 165–166
 Fik Marta 72, 149
 Flap – zob. Oliver Hardy
 Flip – zob. Stan Laurel
 Flowers Betty Sue 213
 Forbert Adolf 54, 199
 Ford Aleksander (właśc. Mosze Lifszyc)
 22, 34, 36, 48, 51, 60, 63, 75, 81,
 97–98, 107–108, 120, 122–123, 135,
 181–182, 198–199, 203, 205, 208,
 218–219
 Forst Willie (właśc. Wilhelm Frohs) 168
 Frątczak Wojciech 93
 Fredro Aleksander 140
 Garbicz Adam 62, 122
 Gardan Juliusz
 (właśc. Juliusz Gradstein) 123
 Gawrak Zbigniew (właśc. Zbigniew
 Czczot-Gawrak) 129–130
 Germi Pietro 56
 Gerschenkron Aleksander 231, 236
 Gierasimow Siergiej 21, 212
 Giżycki Jerzy 19, 185, 189
 Glinczanka Agnieszka 215
 Gliński Wieńczystaw 134
 Gładkow Fiodor 33
 Głowiński Michał 10, 40, 193, 237
 Godzic Wiesław 138
 Godzimirski Jakub 213
 Goebbels Joseph 168, 190
 Gojawiczyńska Pola (Apolonia) 237
 Goldwyn Samuel
 (właśc. Szmuel Gelbfisz) 186
 Golinowski Janusz 40
 Gomułka Władysław 185

- Gordon Konstanty 12, 222, 226–227, 229–230, 232–234, 239–240
- Gries Rainer 214
- Gromb Dora 75
- Groschopp Richard 166
- Gruza Jerzy 92
- Grzelecki Stanisław 49–50, 164–166, 183, 185
- Gwóźdź Andrzej 8
- Hack Małgorzata 25
- Hager Ludwik 113
- Halberda Marek 126, 194, 203
- Haltof Marek 12
- Hamera Bogdan 22
- Harald Jerzy 131
- Harbich Milo 159
- Hardy Oliver (Flap) 105, 141
- Harlan Veit 167–168, 184
- Harnack Falk 166
- Harnaś Jerzy 169
- Has Wojciech Jerzy 15–16, 18, 64, 105, 195, 206–207
- Hauptmann Gerhardt 164–165
- Heller Leonid 24–25, 36, 38, 40
- Heller Michał [Michaił] 29, 130, 148, 212
- Helman Alicja 16, 26, 44–45, 65, 69, 80, 82–84, 86, 91, 95
- Hen Józef 17
- Hendrykowski Marek 8, 11–12, 17–18, 25–26, 28, 32, 39–40, 50, 59, 70, 122, 146, 223, 233
- Herman Franciszek 185
- Hippler Fritz 168
- Hitler Adolf 175, 183, 190
- Hfasko Marek 17
- Hoffman Paweł 182
- Hopfinger Maryla 18, 21, 71, 182–183
- Huston John 169
- Hutchings Stephen 24
- Ilf Ilja 9
- Ingarden Roman 104
- Ivens Joris (właśc. Georg Ivens) 9
- Iwan IV Groźny 27, 59
- Iwaskiewicz Jarosław 17, 21, 71
- J. Ł. – zob. Zbigniew Pitera
- Jackiewicz Aleksander 18, 23, 46, 54, 66–67, 102, 126–127, 155, 180, 199, 206, 225
- Jacoby Jan 199
- Jakubowska Małgorzata 67, 138
- Jakubowska Wanda 22, 32, 63, 75–76, 107–108, 122–123, 182, 187, 194, 199, 203, 214
- Janicki Stanisław 88
- Jankowski Stanisław 227
- Januszewski Stanisław – zob. Stanisław Urbanowicz
- Jarosiński Zbigniew 33, 72
- Jarosz Dariusz 228
- Jarzemowski Ryszard 94
- Jaskólska Aleksandra 155, 165
- Jastrun Mieczysław 171
- Jaśkiewicz Stanisław 179
- Jawicz Anna 167
- Jaworski Tadeusz 167
- Judin Paweł 35
- Jurata Jerzy 188
- Jurieniew Rostisław 62
- Juriew Pantalejmon 185
- Jutkiewicz Siergiej 58, 61–62
- Kaczmarek Czesław, bp 196
- Kałatozow Michaił (właśc. Mikel Kalatoziszwili) 58, 87, 184
- Kandinsky Wasilij 39
- Kania Ireneusz 213
- Kania Vašek 22
- Kaniewska-Forbert Maria 41, 232
- Kański Tadeusz 76, 121, 194
- Kaplan Michaił 61
- kar. beyl. – zob. Karolina Beylin
- Karabasz Kazimierz 9
- Karpowski Tadeusz 75, 199
- Karst Roman 20
- Kasprzykówna Krystyna 215
- Käutner Helmut 105, 170
- Kawalerowicz Jerzy 8–11, 15–16, 18, 22, 32, 36–37, 41–46, 51–52, 54–57, 60–71, 74–76, 78–87, 90–104, 117, 120, 122, 133, 181, 195, 199, 205–207, 217

- Kaźmierczak Wacław
(pseud. Kazimierz Wacek) 227
- Keaton Buster
(właśc. Joseph Francis Keaton) 68
- Kenez Peter 9–10, 38, 58
- Kierczyńska Melania 35
- Kirchmayer Jerzy 185
- Kiwerska Jadwiga 153–154
- Klaren Georg C. 161
- Klingler Werner 159
- Klinowski Jacek 62
- Klűnder Reinhold 168
- Kluszczyński Ryszard 26
- Kłak Tadeusz 19
- Kłoskowska Antonina 41
- Kłys Tomasz 67, 138
- Kochanowski Jerzy 214, 239
- Koecher Jan 180, 208
- Kokesz Stanisław 77
- Kofaczkowski Tadeusz 125, 137, 185
- Kofakowski Leszek 95
- Kofodyński Andrzej 45
- Komorowski Paweł 52
- Kondrat Tadeusz 135
- Konieczny Wł. 188
- Konwicki Tadeusz 15, 18, 33, 64, 108, 126,
130, 145, 195, 199, 205–208, 228
- Kopeć Izabella 161
- Koralewska Ewa K. 142
- Korczak Janusz
(właśc. Henryk Goldszmidt) 71
- Kornacki Krzysztof 35, 229
- Korsakówna Lidia 135
- Kosmatow Leonid 60
- Kostka Napierski Aleksander Leon 216, 220
- Kott Jan 21
- Kowska Anna 237, 239
- Kowski Tadeusz 144, 183
- Kozincew Grigorij 58, 61, 74
- Koźniewski Kazimierz 22, 34, 36–37
- Krakowiak Małgorzata 8
- Krawicz Mieczystaw 127
- Kruczkowski Leon 48, 161
- Kruszyński Seweryn 97, 112–113, 131
- Kubicka I. 94
- Kuleszow Lew 99
- Kumorek Mieczystaw 26
- Kunówna Sylwia 125, 150
- Kusák Alexej 8
- Kuźmierczyk Seweryn 56, 80
- Kutz Kazimierz 18, 94, 206
- Lamprecht Gerhardt 159–160
- Landgut Inge 160
- Lang Fritz (Friedrich) 172–174, 176–177
- Laskowska Halina 50
- Lasocka Barbara 236
- Laurel Stan (właśc. Arthur Stanley Jefferson
[Flip]) 105, 141
- Lawton Anna 61
- Leander Zarah (właśc. Sara
Stina Hedberg) 158
- Ledóchowski Aleksander 119
- Lejtes Józef 123
- Lem Stanisław 162
- Lemann-Zajiček Jolanta 225, 228, 236
- Leni Paul 173
- Lenin Władimir
(właśc. Władimir Uljanow) 27, 30–31,
119, 138
- Leonard Robert Z. 105
- Leonidow Leonid 183
- Lesiewicz Witold 9
- Leszczyński Witold 166
- Leszczyński Władystaw 48
- Leśniewski Norbert 215
- Lewicki Bolestaw W. 199
- Lewszecki Jerzy 185
- Lichodziejewska Feliksa 216
- Liehm Antonin J. 28
- Liehm Mira 28, 57
- Lipman Jerzy 16
- Lorentowicz Lech 155, 165, 199
- Lubelski Tadeusz 12, 38, 41, 44, 52–53,
90, 121–122, 128, 131, 186, 207,
211, 221, 232
- Lubitsch Ernst 170, 172, 176–177
- Lupa Marian 106
- Łapiński Zdzisław 19, 196, 213
- Łęczyca Jan – zob. Zbigniew Pitera
- Łęski Janusz 52

- Łukow Leonid 212
 Łunaczarski Anatolij W. 119
 Łużyńska-Doroba Jadwiga 79
 MacArthur Douglas 186, 190
 Machwic M. 60
 Madej Alina 15, 19, 21, 28, 38, 57, 124,
 132, 143–144, 194, 232
 Madsen Harald (Patachon) 105, 141
 Maetzig Kurt 157, 159–160, 162–164,
 166, 185
 Maggiorani Lamberto 57
 Majakowski Władimir 29, 83
 Majewski Piotr 239
 Makarczyński Tadeusz 227
 Malewicz Kazimierz (Kazimir) 39
 Matcużyński Karol 184, 227
 Mandalian Andrzej 145
 Mangano Silvana 132
 Mann Henryk (Heinrich) 155, 165
 Mann Roman 131
 Mann Tomasz (Thomas) 27
 Marchlewski Julian 85
 Margolit Evgenij 212
 Markiewicz Tomasz 239
 Marks Karol (Karl) 138
 Marshall George C. 325
 Marszałek Rafał 233
 Martuszewski Edward 24
 Marusik Maciej 93
 Marx Karl – zob. Marks Karol
 Mauersberger Adam 179
 Mayer Louis B. (właśc. Eliezer Mayer) 186
 McFarlane Brian 16, 42
 Meissner Janusz 22
 Merz Irena 77–78, 155–157, 167, 171–174,
 211
 Meyerhold Wsiewołod 39
 Michalski Czesław 168, 171, 184, 192
 Michałek Bolesław 17, 46–48, 54, 61,
 64–65, 69, 74, 145, 149, 205
 Michałowska Teresa 40
 Miczka Tadeusz 15, 53, 55
 Mikołajczyk Stanisław 230
 Mikołajewski Adam 135
 Milestone Lewis (właśc. Lew Milstein) 190
 Miłski Stanisław (właśc. Stanisław Hołyst)
 77, 83, 111–112
 Miłosz Czesław 22, 38, 211
 Mindszenty József, kard. 184
 Minin Kuźma 27
 Minorski Jan 226, 238
 Mitosek Zofia 183
 Miziniak Wacław 154
 Modrzejewska Ewa 88
 Morawski Stefan 29, 48, 78, 119–120,
 189, 199, 206
 Morcinek Gustaw 21
 Morgan John Pierpont mł. 186
 Morgenstern Janusz 76
 Morozow Pawieł (Pawlik) 212
 Moskwin Andriej 61
 Mossor Stefan 185
 Moyers Bill 213
 Możdżeński Stanisław 236
 Mruklik Barbara 78–79
 Munk Andrzej 9, 16–18, 64, 84, 94, 199,
 206–207
 Murnau Friedrich Wilhelm
 (właśc. Friedrich Wilhelm Plumpe)
 173–174, 176
 Musorgski Modest 58
 Mussolini Benito 174, 190
 Nachimow Pawieł 27
 Nałkowska Zofia 33
 Napierski Aleksander – zob. Kostka Napierski
 Aleksander Leon
 Narutowicz Gabriel 91
 Newerly Igor
 (właśc. Igor Abramow-Newerly)
 22, 41–43, 54, 62, 64–65, 69–75,
 80, 83, 87, 92–93, 95, 98, 101–102,
 108–110, 114–115, 117, 218
 Newski Aleksander 58
 Neyman Elżbieta 41
 Nieszawski Majer 93
 Niewiadomski Eligiusz 91
 Niewiarowicz Roman 38
 Nikołajewa Galina
 (właśc. Galina Woljanskaja) 24
 Nomańczuk Irena 62

- Norwid Cyprian Kamil 18
 Nowak Józef 43, 83–84, 112
 Nowicki Marek 37
 Nurczyńska-Fidelska Ewelina 17, 44, 52,
 65, 67, 138, 220
 Nusinova Natalja 212
 Ogrodowicz I. 204
 Olejniczak Franciszek 93
 Olmi Ermanno 53
 Ołaniecki Zbigniew – zob. Lech Pijanowski
 Opoczyńska Helena 166
 Orłowa Lubow 138
 Ostrowska Elżbieta 86, 89, 138–140
 Otwinowska Barbara 72, 149
 Ozimek Stanisław 76
 Pabst Georg Wilhelm 172, 174, 177
 Palczewska Danuta 46, 205, 233
 Papawa Michał 199
 Papiernyj Władimir 10, 31–32, 309,
 100, 129
 Papone Leando 190
 Passeron Jean-Claude 41
 Pat – zob. Carl Schendstrøm
 Patachon – zob. Harald Madsen
 Patryk, św. 215
 Pawlenko Piotr 20
 Pawlikowski Adam 9
 Pawlikowski Mieczysław 106
 Pawłow Iwan 58
 Pejda Marta 212
 Peltz Jerzy 125–126, 147–148
 Perski Ludwik 199, 227
 Petelska Ewa (wcześ. Ewa Poleska) 155, 165,
 195
 Petelski Czesław 23, 34, 36–37, 77, 155,
 165, 180, 195
 Pick Lupu 176
 Pieck Wilhelm 163
 Piekara Magdalena 213
 Pietrow Jewgienij 9
 Pietrow Władimir 33, 58
 Pijanowski Lech 20
 Pilarski Wojciech 101
 Piotr I 33, 58
 Piórkowski Jerzy 50, 163, 185
 Pitera Zbigniew (pseud. Jan Łęczycza,
 Z. J. Tetrażycki [z Jerzym Giżyckim])
 19, 123, 132–133, 143, 157–158,
 161–163, 171, 179–180, 187, 194
 ptaż. – zob. Jerzy Ptażewski
 Ptażewski Jerzy 9, 23, 28, 40, 97, 131,
 134, 137, 157, 164, 167–169,
 180–182, 199, 205, 218–219
 Pomianowski Jerzy 22, 199
 Porter Catherine 79
 Pożarski Dmitrij 27
 Pritulenko Walerija 212
 Protazanow Jakow 147
 Przeworska Halina 38
 Przyłipiak Mirosław 229
 Pudowkin Wsiewołod 20, 24, 26–28, 53,
 56, 58, 99, 174, 205, 214
 Putrament Jerzy 206
 Pyrjew Iwan 59
 Raack Richard C. 223
 Rachwalska Barbara 106
 Radkiewicz Małgorzata 138
 Radzinowicz Anatol 131
 Rajk László 184
 Rek Jan 67–69
 Renoir Jean 205
 Riefenstahl Leni (Helena) 168
 Robin Régine 79
 Robotycki Czesław 232
 Rockefeller John Davison 186
 Rojewska Joanna 235
 Rojewski Jan
 (właśc. Jakub Rozenblum) 19, 38
 Rokicki Konrad 239
 Rokossowski Konstanty 236
 Roman T. – zob. Roman Banach
 Romm Michaił 58–60
 Room Abram 61
 Rossellini Roberto 47–48, 51, 53, 55–57,
 107, 188
 Roszal Grigorij 58–59
 Rowiński Aleksander 184
 Rozental Mark 35
 Różewicz Stanisław 17, 32, 181
 Różewicz Tadeusz 221

- Rudzki Kazimierz 199
 Rybkowski Jan 17, 22, 37, 51, 54, 194, 207
 Rye Stellan 175
 Rzepiński Czesław 75
 Sadoul Georges 189
 Saenger Robert 93
 Satek Alina 25
 Samojsowa Tatiana 88
 Satjukow Silke 214
 Sawczenko Igor 58
 Schaff Adam 35
 Scheffler Klaus Norbert 169
 Schendstrøm Carl (Pat) 105, 141
 Schindler Zygmunt 159–160, 168–169
 Schleif Wolfgang 166–167
 Schmengler Kurt 167
 Schmidt Tadeusz 135
 Seargent Amy 27
 Serocki Kazimierz 199
 Sitarski Piotr 220
 Składkowski Felicjan Stawoj 179
 Skolimowski Jerzy 64
 Skotarczak Dorota 144–154, 150
 Skowron Eryk 185
 Skowroński Zbigniew 83
 Skrowaczewski Stanisław 199
 Skulska Wilhelmina 116
 Skwara Janusz 192
 Sławiński Janusz 224
 Stodowski Jan 105
 Smirnowa E. 214
 Smith Harald 187
 Smulski Jerzy 33, 71, 193, 213
 Sobolewski Tadeusz 53, 126–127, 140, 148, 150
 Sokorski Włodzimierz 20, 49, 119, 139, 194, 196–198, 203–204
 Sołncewa Julia 223
 Spychalski Marian 185
 Stalin Józef
 (właśc. Iosif Dżugaszwili) 9–10, 27–28, 30–32, 38, 58, 117, 138, 141, 183
 Staniewska Anna 178
 Starski Ludwik 37–38, 120–122, 127, 129, 131, 139–141, 144–145, 149–150
 Staszewski Jacek 93
 Staudte Wolfgang 157, 159, 164–165
 Stawiński Jerzy Stefan 17
 Stefanowska Zofia 224
 Stefański Stefan 43
 Steinbeck John 65
 Stern Anatol 20
 Stites Richard 121
 Stolarska Bronisława 17, 52, 67, 138, 220–221
 Strykowski Julian
 (właśc. Pesach Stark) 71, 213
 Suchodolski Bogdan 178
 Summerski Kazimierz 36, 67, 75, 106, 115–116, 181, 205, 208
 Surzyński Stanisław 185
 Suworow Aleksandr 27
 Szarlińska Stanisława 145
 Szczepański Tadeusz 27, 39
 Szczerba Jacek 126
 Szelburg-Zarembina Ewa 21–22, 33
 Szelubski Jerzy – zob. Jerzy Bossak
 Szmigielówna Teresa 84, 112
 Szostakowicz Dymitr 29
 Szulkin Piotr 65
 Szuman Stefan 104
 Szumiacki Boris 131
 Szyndler Zygmunt – zob. Zygmunt Schindler
 Ścibor-Rylski Aleksander 22, 195, 199, 201–202
 Śląska Aleksandra
 (właśc. Aleksandra Wąsik) 161
 Świeradowski Wacław 44, 190
 Świerczewski Karol
 (pseud. Walter) 182, 214–216
 Tairow Aleksandr 39
 Tatar Stanisław 185
 Tatarkiewicz Władysław 104
 Taylor Richard 131
 Tazbir Janusz 231
 Thälmann Ernest 163, 166
 Themerson Franciszek 63
 Themerson Stefania 63
 Thomas John Parnell 190
 Thorndike Andrew 163

- Toeplitz Jerzy 23, 38–39, 47–48, 78–79,
 123–124, 132–134, 155, 167, 172–177,
 182–183, 186, 193–195, 199–204,
 206, 219
 Toeplitz Krzysztof Teodor 9, 43, 46, 51, 54,
 57, 132–133, 185, 204
 Totstoj Aleksiej 33
 Tom Konrad
 (właśc. Konrad Runowiecki) 127
 Tomasiak Wojciech 7, 12, 19, 29, 31, 73,
 82, 84, 121, 129, 140–141, 143, 179,
 183, 196, 211, 213, 226, 228,
 230–231, 235, 238
 Topolski Jerzy 224–225
 Tourjansky Victor
 (właśc. Wiczesław Turzański) 171
 Trauberg Leonid 58, 61, 74
 Truman Harry 186, 190
 Trystan Leon (właśc. Lejb Wagman) 127
 Trzeciakowski Lech 223
 Trzynadlowski Jan 16
 Tubielewicz Mattsson Dorota 35
 Tupitsyn Margarita 40
 Tuzar Jaroslav 97
 Tynianow Jurij 39
 Tyrmand Leopold 53, 237
 Ulbricht Walter 157
 Urbanowicz Stanisław
 (pseud. Stanisław Januszewski) 41, 76,
 133, 227
 Uszycka Walentyna 52
 Vallone Raf (Raffaele) 57
 Vergano Aldo 51, 53, 76, 107, 121, 194
 Verhoeven Paul 166
 Vernitski Anat 24
 Visconti Luchino (właśc. Luchino
 Visconti di Modrone) 51, 53, 56,
 106–107
 von Geldern James 121
 W. Świer. – zob. Wacław Świeradowski
 Wacek Kazimierz – zob. Wacław Kaźmierczak
 Wagner Geoffrey 16, 25–26, 70
 Wajda Andrzej 16–18, 22, 45, 51, 54, 64,
 94, 97, 120, 122, 195, 206–208,
 220–221
 Wandel Paul 161
 Wartamow Leonid 227
 Warner Jack 186
 Waryński Ludwik 20
 Wasilewska Wanda 40, 227
 Wasiliew Georgij 58, 214
 Wasiliew Siergiej 58, 214
 Waszyński Michał
 (właśc. Mosze Waks) 127
 Ważyk Adam 84
 Weber Kurt 16, 199
 Wegener Paul 159, 175
 Weiss Wojciech 75
 Werker Alfred 191
 Wertenstein Wanda 43, 197
 Węsierski Bohdan 50, 76, 182–183, 228
 Widdis Emma 82–96
 Wiene Robert 173
 Wiernik Bronisław 184, 227, 235
 Wierzewski Wojciech 18
 Wijata Tadeusz 105
 Wildhagen Georg 166
 Wilhelmi Roman 37
 Windquist Sven G. 188
 Winnicka Lucyna 84–86, 88, 112
 Wirta Mikołaj 20, 185
 Wohl Stanisław 123, 128, 199, 203
 Wojdowski Bogdan 61
 Wojsa Stanisław, ks. 93
 Wolff-Powęska Anna 153
 Woroszyński Wiktor 20, 145
 Wójcik Jerzy 16
 Wróblewski Andrzej 221
 Wróblewski Wiesław 93
 Wyler William
 (właśc. Wilhelm Weiller) 170
 Wyrzykowski Marian 236–237
 Wyszomirski Józef 128
 Wszyński Stefan, kard. 196
 Youngblood Denise J. 61, 121
 Z. J. Tetrażycki – zob. Zbigniew Pitera,
 Jerzy Giżycki
 Z.P. – zob. Zbigniew Pitera
 Zabierowski Stefan 8, 19
 Zajączkowski Joachim 171

- Zajiček Edward 21, 75, 195, 201, 203
Zampa Luigi 51
Zanuck Darryl 186
Zaremba Marcin 153
Zarębski Konrad J. 45
Zarzycki Jerzy 17, 22, 32, 52, 63, 76, 107,
123, 194, 210
Zasławski D. 188
Zavattini Cesare 204
Zawiśliński Stanisław 55–56, 80
Zawodniak Mariusz 33, 196, 198–200,
202, 228
Zaworska Helena 73
Zegadłowicz Emil 22
Zelnik Jan 236
Zen Jerzy – zob. Jerzy Giżycki
- Zen W. 188
Zinnemann Fred 170
Zinowiew Grigorij
(właśc. Grigorij Radomyski) 185
Zwierzchowski Piotr 33, 99–100, 123,
179, 214, 225
Żabicki Zbigniew 62
Żabski Tadeusz 142
Żaryn Jan 72, 149
Żdan W. 212
Żdanow Andriej 204
Żeromski Stefan 72–74
Żółkiewska Wanda 21
Żuławski Mirosław 22
Żytko Bogusław 39
Żytomirski Eugeniusz 187

Indeks filmów

- 2x2=4* (1945, Polska), reż. Antoni Bohdziewicz 28, 231–232
- Admirał Nachimow* (1947, ZSRR), reż. Wsiewołod Pudowkin 27
- Aelita* (1924, ZSRR), reż. Jakow Protazanow 147
- Aleksander Matrosow* (*Aleksandr Matrosow*, 1947, ZSRR), reż. Leonid Łukow 212
- Aleksander Newski* (*Aleksandr Niewskij*, 1938, ZSRR), reż. Siergiej Eisenstein 58
- Anna Boleyn* (1920, Niemcy), reż. Ernst Lubitsch 176
- Austeria* (1982, Polska), reż. Jerzy Kawalerowicz 64, 66, 76, 91, 104, 118
- Autobus odjeżdża 6.20* (1954, Polska), reż. Jan Rybkowski 51, 95, 134, 139, 207–208
- Bezradosna uliczka* – zob. *Zatracona uliczka*
- Bezwolne ręce* (*Verfuehrte Haende*, 1949, Berlin Zachodni), reż. Fritz Kirchhoff 169
- Będzie lepiej* (1936, Polska), reż. Michał Waszyński 127
- Biały murzyn* (1939, Polska), reż. Leonard Buczkowski 127
- Bitwa stalingradzka* (*Stalingradskaja bitwa*, 1949, ZSRR), reż. Władimir Pietrow 20, 58
- Błękitne miecze* (*Die Blauen Schwerter*, 1949, NRD), reż. Wolfgang Schleif 167
- Bolek i Lolek* (1936, Polska), reż. Michał Waszyński 38
- Bracia Benthin* (*Familie Benthin*, 1950, NRD), reż. Kurt Maetzig, Slatan Dudow 162, 167
- Brunatna pajęczyna* (*Rotation*, 1949, NRD), reż. Wolfgang Staudte 164
- Brutalna siła* (*Brute Force*, 1947, USA), reż. Jules Dassin 187
- Budujemy Warszawę* (1946, Polska), reż. Stanisław Urbanowicz 227
- Burza nad Azją* (*Potomok Czyngis-chana*, 1929, ZSRR), reż. Wsiewołod Pudowkin 27
- Celuloza* (1953, Polska), reż. Jerzy Kawalerowicz 8–11, 22, 25, 42–46, 51–52, 54–67, 69–70, 74–84, 90–92, 94–97, 100–104, 106–107, 109–118, 120, 122, 133, 195, 204, 208, 217
- Cień* (1956, Polska), reż. Jerzy Kawalerowicz 22, 60, 65, 67–69, 75, 111, 118
- Cud w Mediolanie* (*Miracolo a Milano*, 1950, Włochy), reż. Vittorio De Sica 49–50, 205
- Czapajew* (1934, ZSRR), reż. Gieorgij Wasiliew, Siergiej Wasiliew 58
- Czarci Żleb* (1949, Polska), reż. Tadeusz Kański, Aldo Vergano 51, 76, 121, 131–132, 194, 211, 217
- Człowiek, który stracił pamięć* [*Szczątek imperium; Obtomok imperii*, 1929, ZSRR], reż. Fridrich Ermler 62
- Czterdziesty pierwszy* (*Sorok pierwyj*, 1956, ZSRR), reż. Grigorij Czuchraj 87
- Cztery pokolenia* (*Napiętnowani; Die Buntkarierten*, 1949, NRD), reż. Kurt Maetzig 157, 160, 163–164
- Deszczowy lipiec* (1957, Polska), reż. Leonard Buczkowski 131, 150

- Dolina grzmi (Rozśpiewana dolina; Rasuna Valea, 1950, Rumunia),* reż. Paul Calinescu 182
- Dom na pustkowiu* (1949, Polska), reż. Jan Rybkowski 9, 21, 194, 207
- Dom w zaspach (Dom w sugrobach, 1928, ZSRR),* reż. Fridrich Ermler 62
- Domek z kart* (1953, Polska), reż. Erwin Axer 22, 179, 208
- Dr Mabuse (Dr. Mabuse, der Spiler, 1922, Niemcy),* reż. Fritz Lang 173
- Dwie brygady* (1950, Polska), reż. zespół studentów PWSF pod kierownictwem i reżyserią Eugeniusza Cękalskiego: Wadim Berestowski, Janusz Nasfeter, Marek Nowakowski, Jerzy Popiołek, Maria Olejniczak i Silik Sternfeld 22, 207
- Dwie godziny* (1946, Polska), reż. Stanisław Wohl, Józef Wyszomirski 21, 33, 128
- Dzieci ulicy (Sciuscià, 1946, Włochy),* reż. Vittorio De Sica 48, 57
- Eroica* (1957, Polska), reż. Andrzej Munk 17, 84, 207
- Faraon* (1965, Polska), reż. Jerzy Kawalerowicz 63, 66, 82–83, 91
- Florian* (1938, Polska), reż. Leonard Buczkowski 127
- Futro pana Krügera (Der Biberpelz, 1949, NRD),* reż. Erich Engel 155, 164–165
- Gabinet doktora Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1920, Niemcy),* reż. Robert Wiene 173, 176–177
- Gabinet figur woskowych (Das Wachsfigurenkabinett, 1924, Niemcy),* reż. Paul Leni 173
- Gdy kwitną bzy (Maytime, 1937, USA)* reż. Robert Z. Leonard 105
- Gdzieś w Berlinie (Irgendwo in Berlin, 1946, Niemcy),* reż. Gerhardt Lamprecht 159
- Godziny nadziei* (1954, Polska), reż. Jan Rybkowski 22, 42–43, 51, 54, 207
- Gorączka szachowa (Szachmatnaja goriaczka, 1925, ZSRR),* reż. Wsiewołod Pudowkin 27
- Gorzki ryż (Riso amaro, 1949, Włochy),* reż. Giuseppe De Santis 56–57, 132
- Górnicy (Szachtory, 1937, ZSRR),* reż. Siergiej Jutkiewicz 58
- Gromada* (1952, Polska), reż. Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Sumerski 32, 36, 41, 57, 65, 67, 75–76, 106–107, 111, 114–118, 181, 205
- Gwiazdzista eskadra* (1930, Polska), reż. Leonard Buczkowski 127–128
- Harry Smith odkrywa Amerykę (Russkij wopros, 1948, ZSRR),* reż. Michaił Romm 58
- Irena do domu!* (1955, Polska), reż. Jan Fethke 132, 145
- Iwan Groźny (Iwan Groznyj, 1944, ZSRR),* reż. Siergiej Eisenstein 27, 59
- Jak być kochaną* (1962, Polska), reż. Wojciech Jerzy Has 15
- Jeniec Europy* (1989, Polska), reż. Jerzy Kawalerowicz 91
- Jutro jest bliższe* (1952, Polska), reż. Joanna Rojewska, Bronisław Wiernik 235
- Jutro premiera* (1962, Polska), reż. Janusz Morgenstern 76
- Kanał* (1956, Polska), reż. Andrzej Wajda 17–18
- Kariera* (1954, Polska), reż. Jan Koecher 121, 132, 180, 185, 207–208, 217
- Kariera Nikodema Dyźmy* (1980, Polska, serial tv), reż. Jan Rybkowski, Marek Nowicki 37
- Kobiety naszych dni* (1951, Polska), reż. Jan Zelnik 236
- Kolejarskie słowo* (1953, Polska), reż. Andrzej Munk 9
- Koniec nocy* (1956, Polska), reż. Julian Dziedzina, Paweł Komorowski, Walentyna Uszycka 51–53
- Koniec Sankt Petersburga (Koniec Sankt-Pieterburga, 1927, ZSRR),* reż. Wsiewołod Pudowkin 27
- Kwartet w piątkę (Quartett zu Fünf, 1949, NRD),* reż. Gerhardt Lamprecht 160
- Lecą żurawie (Letiat żurawli, 1957, ZSRR),* reż. Michaił Kałatozow 87
- Lekcja polskiego kina* (2002, Polska), reż. Andrzej Wajda 45
- Lenin w 1918 (Lenin w 1918 godu, 1939, ZSRR),* reż. Michaił Romm 59
- Lenin w Październiku (Lenin w oktiabrie, 1937, ZSRR),* reż. Michaił Romm 59

- Ludwik II* (*Ludwig II*, 1955, RFN), reż. Helmut Käutner 171
- Madame Dubarry* (1919, Niemcy), reż. Ernst Lubitsch 176
- Maksym* (*Wyborgskaja storona*, 1939, ZSRR), reż. Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg 58
- Matka* (*Mat'*, 1926, ZSRR), reż. Wsiewołod Pudowkin 26–27, 174
- Matka Joanna od Aniołów* (1960, Polska), reż. Jerzy Kawalerowicz 15, 65–66, 75, 84, 91, 111, 118, 207
- Matrosowcy* (1951, Polska), reż. Roman Banach 236
- Mąciwody z VIIb* (*Störenfriede*, 1953, NRD), reż. Wolfgang Schleif 166
- Metropolis* (1926, Niemcy), reż. Fritz Lang 173, 177
- Miasteczko* (1958, Polska), reż. Julian Dziedzina, Janusz Łęski 52
- Miasto nieujarzmione* (*Robinson warszawski*, 1948–1950, Polska), reż. Jerzy Zarzycki 22, 32, 38, 140, 194, 210–211, 213, 216
- Milcząca gwiazda* (*Der Schweigende Stern*, 1959, NRD), reż. Kurt Maetzig 162
- Minin i Pożarski* (1939, ZSRR), reż. Wsiewołod Pudowkin 27
- Mistrzowie szybkich wytopów* (1950, Polska), reż. Roman Banach 236
- Młoda gwardia* (*Motodoja gwardija*, 1948, ZSRR), reż. Siergiej Gierasimow 20, 212
- Młodość Chopina* (1951, Polska), reż. Aleksander Ford 97, 120, 122
- Młodość Maksyma* (*Junost' Maksima*, 1934, ZSRR), reż. Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg 58, 61, 74, 96
- Modell Bianka* (1951, NRD), reż. Richard Groschopp 166
- Mordercy są wśród nas* (*Die Mörder sie unter uns*, 1946, Niemcy), reż. Wolfgang Staudte 157–159, 163–164
- Musorgski* (1950, ZSRR), reż. Grigorij Roszal 58
- My z Kronsztadu* (*My iz Kronsztada*, 1936, ZSRR), reż. Jefim Dzigan 58
- Na barykadach Hamburga* (*Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*, 1954, NRD), reż. Kurt Maetzig 166
- Na zachodzie bez zmian* (1930, USA), reż. Lewis Milestone 190
- Nadziei za dwa grosze* (*Due soldi di speranza*, 1952, Włochy), reż. Renato Castellani 53
- Najlepsze lata naszego życia* (*The Best Years of Our Lives*, 1946, USA), reż. William Wyler 170
- Napiętnowani* – zob. *Cztery pokolenia*
- Nasz chleb powszedni* (*Unser Täglich Brot*, 1949, NRD), reż. Słatan Dudow 160, 164
- Nibelungi* (*Die Nibelungen*, 1923–24, Niemcy), reż. Fritz Lang 173
- Niedaleko Warszawy* (1954, Polska), reż. Maria Kaniewska-Forbert 41, 66, 95, 139, 143, 208, 217, 232
- Nikodem Dyzma* (1956, Polska), reż. Jan Rybkowski 22, 37, 99, 207
- Ninoczka* (*Ninotchka*, 1939, USA), reż. Ernst Lubitsch 170
- Nosferatu – symfonia grozy* (*Nosferatu – eine Symphonie des Grauens*, 1922, Niemcy), reż. Friedrich W. Murnau 173, 176
- Oblawa* (*Razzia*, 1947, Niemcy), reż. Werner Klingler 159, 163
- Odzyskane szczęście* (*Wozwraszczenije Wasilija Bortnikowa*, 1953, ZSRR), reż. Wsiewołod Pudowkin 24–25, 36, 38, 40
- Opowieść atlantycka* (1955, Polska), reż. Wanda Jakubowska 22
- Orzeł* (1958, Polska), reż. Leonard Buczkowski 126, 128, 131
- Ostatni dzień lata* (1958, Polska), reż. Tadeusz Konwicki 207
- Ostatni etap* (1947, Polska), reż. Wanda Jakubowska 76, 122, 160

- Ostatni rejs (Die Letzte Heuer, 1950, NRD)*, reż. Ernst Wilhelm Fiedler 165–166
- Pancernik Potiomkin (Bronienosiec Potiomkin, 1925, ZSRR)*, reż. Siergiej Eisenstein 26, 59–60, 83, 174
- Pani minister tańczy (1937, Polska)*, reż. Juliusz Gardan 38
- Paryski szewc (Parizskij sapożnik, 1928, ZSRR)*, reż. Fridrich Ermler 62
- Paweł i Gawęł (1938, Polska)*, reż. Mieczysław Krawicz 127
- Październik (Oktiabr', 1927, ZSRR)*, reż. Siergiej Eisenstein 26, 59
- Piątka z ulicy Barskiej (1953, Polska)*, reż. Aleksander Ford 22, 25, 34, 36–37, 42, 51, 59, 81, 90, 97, 120, 122, 139, 181, 195, 205, 208, 218–219, 227
- Pierwsze dni (1951, Polska)*, reż. Jan Rybkowski 17, 22, 59, 95, 99, 207, 214
- Pierwszy start (1950, Polska)*, reż. Leonard Buczkowski 120, 126, 128, 132
- Pieśniarz Warszawy (1934, Polska)*, reż. Michał Waszyński 127
- Piętro wyżej (1937, Polska)*, reż. Leon Trystan 127
- Piotr I (Piotr Pierwyj, 1937–1939, ZSRR)*, reż. Władimir Pietrow 33, 58
- Pociąg (1959, Polska)*, reż. Jerzy Kawalerowicz 65, 90, 207
- Pod gwiazdą frygijską (1954, Polska)*, reż. Jerzy Kawalerowicz 8–11, 22, 25, 34, 42, 44–45, 51, 54–55, 59–64, 67, 69–70, 75–86, 90–92, 94, 96, 98, 102–103, 109–110, 114–115, 118, 120, 139, 208, 213, 217–218
- Poddany (Der Untentan, 1951, NRD)*, reż. Wolfgang Staudte 164–165
- Podhale w ogniu (1955, Polska)*, reż. Jan Batory, Henryk Hechtkopf 216, 220
- Pokolenie (1954, Polska)*, reż. Andrzej Wajda 9, 22, 42–43, 45, 51, 54, 120, 195, 207–208, 220–221
- Polska (1948, Polska)*, reż. Leonid Warłamow 227
- Popiół i diament (1958, Polska)*, reż. Andrzej Wajda 17–18
- Portier z hotelu Atlantic (Der letzte Mann, 1924, Niemcy)*, reż. Friedrich W. Murnau 176
- Pościg (1953, Polska)*, reż. Stanisław Urbanowicz 41, 121, 132–133, 140, 208, 217
- Powrót na Stare Miasto (1953, Polska)*, reż. Jerzy Bossak 239
- Powrót Maksyma (Wozwraszczenije Maksima, 1937, ZSRR)*, reż. Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg 58
- Prawdziwy koniec wielkiej wojny (1957, Polska)*, reż. Jerzy Kawalerowicz 92, 117, 207
- Proces (Der Prozess, 1948, Austria)*, reż. Georg Wilhelm Pabst 174
- Przygoda na Mariensztacie (1953, Polska)*, reż. Leonard Buczkowski 8, 10–11, 86, 89, 119–121, 123, 125–128, 131–132, 135, 137–145, 147–150, 208, 239
- Quo vadis (2001, Polska)*, reż. Jerzy Kawalerowicz 91
- Quo vadis (1951, USA)*, reż. Mervyn LeRoy 190
- Rada bogów (Der Rat der Götter, 1951, Niemcy)*, reż. Kurt Maetzig 159, 163–164, 185
- Rapsodia Baltyku (1935, Polska)*, reż. Leonard Buczkowski 127–128
- Robinson warszawski – zob. Miasto nieujarzmione*
- Rodzina Sonnenbrucków (Die Sonnenbrucks, 1951, NRD)*, reż. Georg C. Klaren 155, 161, 164–165
- Romanca w moll (Romanze in Moll, 1943, Niemcy)*, reż. Helmut Käutner 105
- Rozśpiewana dolina – zob. Dolina grzmi*
- Rzym, godzina 11 (Roma, ore 11, 1951, Włochy)*, reż. Giuseppe De Santis 53, 57, 97
- Rzym – miasto otwarte (Roma città aperta, 1945, Włochy)*, reż. Roberto Rossellini 48, 53, 57, 188
- Salto mortale (1953, RFN)*, reż. Victor Tourjansky 171

- Sierpniowa niedziela* (*Domenica d'agosto*, 1950, Włochy), reż. Luciano Emmer 53
- Siódmy krzyż* (*The Seventh Cross*, 1944, USA), reż. Fred Zinnemann 170
- Skarb* (1948, Polska), reż. Leonard Buczkowski (w czołówce jako Marian Leonard) 9, 38–39, 59, 120, 124–125, 127–128, 131, 144, 148–150
- Skarb Sierra Madre* (*Treasure of the Sierra Madre*, 1948, USA), reż. John Huston 169
- Spisek bankrutów* (*Zagowor obrieczonych*, 1950, ZSRR), reż. Michaił Katatow 58, 184–185
- Sprawa do załatwienia* (1953, Polska), reż. Jan Rybkowski, Jan Fethke 9, 132, 143, 207
- Sprawa pilota Maresza* (1955, Polska), reż. Leonard Buczkowski 22, 120, 128, 131, 133–134, 150
- Stalowe serca* (1948, Polska), reż. Stanisław Urbanowicz 21, 76
- Sto metrów miłości* (1932, Polska), reż. Michał Waszyński 38
- Strajk* (*Staczka*, 1924, ZSRR), reż. Siergiej Eisenstein 26, 59–60
- Straszny dwór* (1936, Polska), reż. Leonard Buczkowski 127
- Student z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1913, Niemcy), reż. Stellan Rye 175
- Suita warszawska* (1946, Polska), reż. Tadeusz Makarczyński 227
- Suworow* (1941, ZSRR), reż. Wsiewołod Pudowkin 27
- Szaleńcy* (1928, Polska), reż. Leonard Buczkowski 126–127
- Szarża lekkiej brygady* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936, USA), reż. Michael Curtiz 105
- Szeroka droga* (1949, Polska), reż. Konstanty Gordon 11–12, 222–230, 232–236, 238–240
- Szyb L-23* (1932, Polska), reż. Leonard Buczkowski 127
- Szyny* (*Scherben*, 1921, Niemcy), reż. Lupu Pick 176
- Ślepy tor* (1947, Polska), reż. Boživoj Zeman 33
- Śmiali ludzie* (*Smietyje ludi*, 1950, ZSRR), reż. Konstantin Judin 166
- Śmierć prezydenta* (1977, Polska), reż. Jerzy Kawalerowicz 91
- Świat się śmieje* (*Wiesiołyje riebiata*, 1934, ZSRR), reż. Grigorij Aleksandrow 146, 188
- Tajemnica czerwonego kota* (*Das Geheimnis der roten Katze*, 1949, Berlin Zachodni), reż. Helmut Weiss 169
- Tajemniczy wrak* (*Des Geheimnisvolle Wrack*, 1954, NRD), reż. Herbert Ballmann 166
- Testament profesora Wilczura* (1939, Polska), reż. Leonard Buczkowski 127
- Topór z Wandsbeck* (*Das Beil von Wandsbeck*, 1951, NRD), reż. Falk Harnack 166
- Towarzyski pracy* (1952, Polska), reż. Stanisław Możdżeński 236
- Tragiczny pościg* (*Caccia tragica*, 1947, Włochy), reż. Giuseppe De Santis 132, 188
- Trudna miłość* (1953, Polska), reż. Stanisław Różewicz 17, 22, 41, 66, 132, 139, 181, 208, 214
- Trzeci szturm* (*Tretij udar*, 1948, ZSRR), Igor Sawczenko 58
- Trzy opowieści* (1953, Polska), reż. Czesław Petelski, Konrad Nałęczki, Ewa Poleska 214, 216
- Turbina 50 000* (*Wstriecznyj*, 1932, ZSRR), reż. Fridrich Ermler, Siergiej Jutkiewicz 58, 62
- Uczta Baltazara* (1954, Polska), reż. Jerzy Zarzycki 17, 22, 132, 208
- Ulica Graniczna* (1948, Polska), reż. Aleksander Ford 97, 122, 160, 174, 205
- Upadek Berlina* (*Padienije Bierlina*, 1950, ZSRR), reż. Michaił Cziaureli 20, 183
- W chłopskie ręce* (1946, Polska), reż. Leonard Buczkowski 76, 127
- W walce z Hitlerem* (*Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, 1955, NRD), reż. Kurt Maetzig 166
- Warszawa 1945–1947* (1947, Polska), reż. Roman Banach, Ludwik Perski 227
- Warszawa 1948* (1948, Polska), reż. Roman Banach (w czołówce jako T. Roman) 227
- Warszawska premiera* (1950, Polska), reż. Jan Rybkowski 207

- Wesoła II* (1952, Polska), reż. Witold Lesiewicz 9
Wesołe kumoszki z Windsoru (*Die lustigen Weiben von Windsor*, 1950), reż. Georg Wildhagen 166
Wielki obywatel (*Wielikij grażdanan*, 1938-1939, ZSRR), reż. Fridrich Ermler 59, 180, 185
Wierna rzeka (1936, Polska), reż. Leonard Buczkowski 127
Wilhelm Pieck (*Das Leben unseres Presidenten*, 1951, NRD), reż. Andrew Thorndike 163
Władca (*Der Herrscher*, 1937, Niemcy), reż. Veit Harlan 167
Wolna Ziemia (*Freies Land*, 1946, Niemcy), reż. Milo Harbich 159
Wykolejeni (*Kat'ka – Bumażnyj Raniet*, 1926, ZSRR), reż. Fridrich Ermler 61
Wyzwolenie ziem ukraińskich i białoruskich spod ucisku polskich panów i ponowne połączenie bratnich narodów w jedną rodzinę (*Oswobożdienije ukrainskich i betorusskich zemel ot gnet polskich panow wossojedenenije narodow-bratew w edinuju semju*, 1940, ZSRR), reż. Aleksandr Dowżenko, Julia Sołncewa 223
Z bokerskich mistrzostw Europy (1953, Polska) 232
Za wami pójdą inni (1949, Polska), reż. Antoni Bohdziewicz 21
Zaduszki (1961, Polska), reż. Tadeusz Konwicki 15
Zagubione granice (*Lost boundaries*, 1949, USA), reż. Alfred Werker 191
Zagubione uczucia (1957, Polska), reż. Jerzy Zarzycki 52
Zakazane piosenki (1946, Polska), reż. Leonard Buczkowski 37, 76, 120, 143–145, 200, 211, 227
Zatoga (1951, Polska), reż. Jan Fethke 19, 38, 59, 132
Zapomniana melodia (1938, Polska), reż. Konrad Tom, Jan Fethke 127
Zatraczona uliczka (*Bezradosna uliczka; Die Freudlose Gasse*, 1925, Niemcy), reż. Georg Wilhelm Pabst 174, 177
Zeżowate szczęście (1959, Polska), reż. Andrzej Munk 207
Ziemia drży (*Le terra trema*, 1948, Włochy), reż. Luchino Visconti 53, 106
Zimne serce (*Das kalte Hertz*, oba 1950), reż. Paul Verhoeven 166
Złodzieje rowerów (*Ladri di biciclette*, 1948, Włochy), reż. Vittorio De Sica 55, 57, 97, 204
Zmęczona śmierć (*Der Müde Tod*, 1921, Niemcy), reż. Fritz Lang 173, 176
Żołnierz zwycięstwa (1953, Polska), reż. Wanda Jakubowska 66, 99, 182–183, 185, 214, 217
Życie dla nauki (*Akadiemik Iwan Pawłow*, 1949, ZSRR), reż. Grigorij Roszał 58
Żyd Süß (*Jud Süß*, 1940, Niemcy), reż. Veit Harlan 168, 184

■ |

Nota bibliograficzna

Niektóre teksty zawarte w książce były już publikowane (czasem pod innymi tytułami), większość z nich została jednak w bardzo dużym stopniu rozszerzona i przeredagowana.

Adaptacja i problem autorstwa w kinie socrealistycznym – „Kwartalnik Filmowy” nr 49–50, 2005.

Przygoda na Mariensztacie, czyli socrealizm, „branża” i kultura popularna – pod tytułem: *Przygoda na Mariensztacie*, czyli socrealizm i kultura popularna, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje polskiego kina*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 2000.

Recepcja kinematografii niemieckich w piśmiennictwie filmowym 1945–1956 – pod tytułem: *Recepcja kinematografii niemieckich w polskim piśmiennictwie filmowym 1945–1956*, [w:] *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2004.

Portret wroga w piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50. – pod tytułem: *„Ich bin Spion und Diversant. Ihr glaubt mir wohl nicht?” Feinbilddiskurse in der polnischen Filmpublizistik zur Zeit des Stalinismus*, [w:] *Unsere Feinde. Konstruktionen des Anderen im Sozialismus*, red. Rainer Gries, Silke Satjukow, Leipzig 2004.

W pięć lat po Wiśle – Narada Filmowa SPATiF-u – w zbiorze: *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, red. Danuta Dąbrowska, Piotr Michałowski, Szczecin 2002.

O śmierci w filmie socrealistycznym – w zbiorze: *Kino polskie wobec umierania i śmierci*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Bydgoszcz 2005.

O źródłowej funkcji *Szerokiej drogi* – pod tytułem: *Szeroka droga – socrealistyczny zapis kultury*, „*Studia Filmoznawcze*” t. 26, red. Sławomir Bobowski. Wrocław 2005.

Rozdziały: „Ja byłem Szczęsnym. Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem”, „*Celuloza*, neorealizm i kino radzieckie: inspiracja i legitymizacja” oraz „*Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską*: socrealistyczne filmy Jerzego Kawalerowicza” publikowane są po raz pierwszy.

■ |

A Cracked Monolith

Contexts of Polish Socialist Realist Cinema

(Summary)

The book presents Polish socialist realist cinema as a complex and multidimensional phenomenon entangled in various contexts: political, ideological, artistic, cultural and historical.

The first part of the book is concerned with the tension between the necessity to conform to the doctrine and the possibility to present one's creative individuality or at least a good piece of work. It begins with a chapter taking up an issue of authorship in the Stalinist culture (although one should be very cautious of using this notion when researching it) in the context of reflections on socialist realist adaptation. Adaptation should be here understood in a broader sense: as continuous 'adjusting' and 'rewriting', being characteristic of the Stalinist culture, of which only one of the elements was transition of a novel into film (though not necessary into film language). The result of that was departure from the classical idea of authorship to the authorship of the system (method) and – usually – non-autonomy of film expression.

A film-maker could move within the totalitarian reality only in a limited manner. Breaking the doctrine, also the aesthetical one, was out of the question. But within this narrow space there were after all some possibilities of producing a film, and not only of fulfilling main lines of socialist realism. These films have been saved, in which a doctrinal message and political commitments have not obscured filmicness itself, and their directors have been able to leave marks of their individuality. In the next chapters I analyze well made films, clearly distinguishing themselves from socialist realist mediocrity: *Cellulose* and *Under the Phrygian Star* by Jerzy Kawalerowicz and *An Adventure at Marienstadt* by Leonard Buczkowski.

It is worthy to note that already when making the dylogy Kawalerowicz appears as a creator both looking at the world through the camera and laying stress on the way of expression. In turn, an analysis of *An Adventure at Marienstadt* shows that seemingly disregarding professionalism and the principles of popular culture, the socialist realist film was willingly making use of it in practice. On the other hand, the examples cited show as well that what rose above socialist realist mediocrity, testifying to directors' individuality and professionalism, was sought to be put in the then obligatory interpretative and historical and filmic frameworks. With this phenomenon is concerned the chapter *Cellulose, neorealism and Soviet cinematography: inspirations and legitimization*.

Socialist realism came from the outside, it was imposed by the political system which subdued all areas of social life. Yet, this time is an integral part of Polish culture. While the political system determining the doctrine and the aesthetical norms accepted in compliance with its expectations at least suggested the stability of the model, the films themselves testify to socialist realism's existing – as writes Marek Hendrykowski – in a dynamic synchrony of the Polish cinema. A close examination of films both by Kawalerowicz and Buczkowski allows to see that they have not arisen from nowhere. They have not drawn on only patterns adopted from the outside, they have not vanished either. It is plausible to speak of situating them in the context of these directors' all works, of which socialist realism is not a contradiction, but rather a complement. It can be regarded as one of the proofs of the continuity of Polish culture.

The second part of the book consists of studies of the problems related to the heterogeneity, contextuality and inner dynamic of Polish socialist realist cinema, being tackled so far in a slight degree by researchers: the presence of doctrinal intertext in film writings (*Reception of German films in film writings 1945–1959; A portrait of an enemy in film writings in the first of the 1950s*), understanding film socialist realism as a process and not as a “phase” (*Five years after “Wista” – SPATIF's film conference*), a motif of death (*Of death in a socialist realist film*) and a possibility of making use of a socialist realist film as a source of our knowledge of the then culture (*Of a source function of Szeroka droga*).

The first two chapters of the second part show that the monolithicity of Soviet cinema exceeded the limits of film production and was being built in the doctrinal intertext, within the framework of which there were also film writings. So that the spectator could fully understand a film, he had to orientate himself in other kinds of

texts: political, literary, journalistic, and scholarly. It is confirmed by an analysis of German films and images of a enemy included in film writings, both making a specific field of reference and completing the film message. The relating of the changes in the Polish film industry with the changes in political thinking is something obvious, but it is worthy to point at the same time to historical fluidity of that process (an example of reception of German films).

In the next two chapters I show that socialist realism should be perceived in the category of a process and not of a phase. In other words – to see its variability and heterogeneity visible if only by an example of its chronological borders or the then expression of a motif of death. The considering of SPATIF's film conference held in October 1954 as only an element – though an important one – of the changes occurring then means the departure from the socialist realist category of "phase" and from comprehending the history only from the point of view of "event history" to which Marxist historians willingly have referred. One may also seek the borders of socialist realism, not so obvious ones, through showing modifications and differentiation of using a motif of death.

The last chapter shows that whether we will perceive socialist realism as only a monolith or we will manage to notice its cracks too, depends on a research perspective we adopt. A excellent example of possibility of such a double look is the analysis of *Szeroka droga* (1949) by Konstanty Gordon, a film on building the East-West Road. When we regard it as both an indirect and direct source of the knowledge of the then culture, we at the same time adopt an internal and external point of view. We will be able to learn the imagined world of the Stalinist culture in Poland, but also – although in a slight degree – the elements of the real world.

Polish socialist realist cinema was a phenomenon much more complex than that is used to be regarded. In the book I pay attention to the fact that Polish cinema – like the whole Stalinist culture – was undoubtedly a monolith, but it is worthy to stress that it was not free from various "cracks".

łum. Witold Brzeziński