

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

Przygoda na Mariensztacie,
czyli socrealizm i kultura popularna

PRZYGODA NA MARIENSZTACIE

Reżyseria: Leonard Buczkowski; scenariusz i teksty piosenek: Ludwik Starski; zdjęcia: Seweryn Kruszyński, Franciszek Fuchs; muzyka: Tadeusz Sygietyński (piosenki), Czesław Aniołkiewicz (ilustracja muzyczna); scenografia: Roman Mann; wykonawcy: Lidia Korsakówna (Hanka Ruczajówna), Tadeusz Schmidt (Janek Szarliński), Adam Mikołajewski (majster Ciepielewski), Wanda Bojarska (Kasia Ciepielewska), Tadeusz Kondrat (hydraulik Dobrzyniec), Stanisław Winczewski (Henryk Tokarski, sekretarz POP), Barbara Rachwańska (majster Rębaczowa), Edward Dziewoński (przewodnik), Wacław Kowalski, Wojciech Siemion i in. Produkcja: Ludwik Hager, WFF Łódź, 1953; barwny, 3000 m.

Premiera 25 I 1954 w Warszawie.

Słynna 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 czterdziestych 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 kształtowaniu nowej, lepszej rzeczywistości. 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 socjalizmu”².

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 formie”³. Słowa Morawskiego wyraźnie wskazują na ambicje sztuki socrealistycznej, zakładającej, wynikający z poprawności ideowej, wysoki poziom artystyczny, a jednocześnie komunikatywnej i trafiającej do szerokiej publiczności. Przed twórcami stanął problem przełożenia ideologii na język filmu w sposób atrakcyjny dla przeciętnego widza, przy zachowaniu troski o wartości artystyczne⁴.

Efekt tych zabiegów okazał się mierny. Dała o sobie znać różnica między poetyką sformułowaną a immanentną realizmu socjalistycznego. Niewiele polskich filmów socrealistycznych pozostało w pamięci widzów: *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza, *Piątka z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda, może *Młodość Chopina* tego samego reżysera. Miłośnicy polskiego kina wymieniają jeszcze zapewne kilka tytułów, jednak są to dzieła, do których nawet historycy filmu niezbyt chętnie wracają. 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 zrobiony⁵. Oprócz wspomnianych wyżej, do takich filmów zalicza się również *Przygoda na Mariensztacie* Leonarda Buczkowskiego (reżyseria) i Ludwika Starskiego (scenariusz), przez dziesięciolecie jeden z największych sukcesów frekwencyjnych polskiego kina.

Buczkowski i Starski, jeszcze przedwojenni fachowcy⁶, rozumieli pewną niestychanie 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”⁷. 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 popularnej⁸. Czynili tak nie tylko Buczkowski i Starski, ale tylko oni, jak również Jan Fethke, czynili to z poszanowaniem reguł tejże kultury⁹.

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 Szmidt¹⁰) i Hanka 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 wręczania 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:

Hanka Ruczajówna przyjeżdża do Warszawy razem z zespołem świetlicowym ze Złocieńca; 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 szuka 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 napotyka: 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 całkowicie 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 przedsiębiorstwach”¹¹. Także sami filmowcy wyraźnie wskazywali, co chcieli osiągnąć, jakie wady napiętnować i jakie zalety podkreślić. Leonard Buczkowski mówił wprost: „(...) na przykładzie osoby majstra Ciepielewskiego chcieliśmy ośmieszyć niewłaściwą postawę, będącą dziedzictwem minionego okresu. (...) Pragnęliśmy pokazać także urok stolicy, urok pracy i młodości a także równą wartość pracy mężczyzny i kobiety”¹².

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 „oglądając już będziemy wyłącznie Warszawę mariensztackich kamieniczek,

pomników, zabytków, klombów, kwiatów, wodotrysków i eleganckich mieszkań w nowych osiedlach”¹³. 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 zrozumiało i zaakceptowało nową rzeczywistość. Podkreśla to również śpiewana przez jadący z wycieczką do Warszawy zespół ze Złocieńia 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 terażniejszość 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 białe podkoszulek.

Fabula konsekwentnie rozwija się w kierunku wytyczonym przez założenia ideologiczne. Hanka Ruczajówna przენosi się ze wsi do miasta, podejmuje naukę, pracuje jako murarka. Reprezentuje tym samym postępowe siły społeczne, uznając równą wartość pracy mężczyzn i kobiet. 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 Ciepielewskiego, 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.

Przygoda na Mariensztacie w specyficzny sposób ukazuje relacje między kobietą i mężczyzną. Wiesław Godzic analizując postać Hanki Ruczajówny z punktu widzenia psychoanalizy, stwierdził, że jej historia jest klasycznym przypadkiem wyparcia pożądania i poszukiwania seksualnej tożsamości¹⁴. Rzeczywiście, tożsamość, nie tylko seksualna, kobiety w filmie socrealistycznym jest poważnie zakłócona, chociażby ze względu na wielość pełnionych przez nią, często sprzecznych ze sobą, ról społecznych. Tradycyjnemu pojęciu kobiecości nadaje się nowe znaczenie: według teoretyków socrealizmu nawet ideały piękna kobiecego „są wyznaczane przez warunki klasowe”¹⁵, nic więc dziwnego, że wzorem kobiety stają się robotnica i chłopka. Kobieta była ceniona przede wszystkim jako potencjalna lub rzeczywista członkini socjalistycznego proletariatu¹⁶. Dochodzi do paradoksalnych sytuacji: kiedy Hanka Ruczajówna i Janek

Szarliński podają sobie dłonie, to jest to uścisk dwojga przedstawicieli klasy robotniczej, a nie zauroczonych sobą młodych ludzi.

W polskim filmie socrealistycznym niejednokrotnie mieliśmy do czynienia z parami zakochanych. Wystarczy przypomnieć Małodwornego i Nalepiankę z *Trudnej miłości* Stanisława Różewicza, Szczęsnego i Madzię z filmu *Pod gwiazdą frygijską*, Józka Wieniarza i Wandę Bugajównę z filmu Marii Kaniewskiej *Niedaleko Warszawy* lub Kazka i Hankę z *Piątki z ulicy Barskiej*. Można wymienić jeszcze kilka przykładów. Zazwyczaj były to jednak wątki bardzo mocno uwikłane w podtekst ideologiczny. Najjaskrawszym przykładem jest bez wątpienia film Różewicza, gdzie „trudna miłość” córki kułaka i gorącego zwolennika spółdzielni (swoisty mezalians społeczny) miała stanowić odzwierciedlenie istniejących na wsi konfliktów klasowych. Dopiero wyparcie się przez Nalepiankę ojca umożliwiło połączenie kochających się młodych.

Miłość w *Przygodzie na Mariensztacie* została pokazana inaczej. Nie znaczy to rzecz jasna, że można było uciec w świat czystego romansu, „(...) unikanie w twórczości artystycznej – pisał W. Sokorski – tematyki nowych, socjalistycznych konfliktów, uporczywe zainteresowanie marginesowymi »sensacjami« życia, traktowanymi pozaczasowo i pozaśrodkowiskowo (...) – wszystko to jest najczystszym przejawem formalizmu wrogiego świadomości socjalistycznej”¹⁷. 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 (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 pracy¹⁸.

Niemniej Buczkowski i Starski próbują prowadzić wątek miłosny 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, zapadają sobie w pamięci. 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.

Prowadząc fabułę realizatorzy skorzystali ze znanych wzorów filmowych romansów. Przejęli z nich także kilka charakterystycznych chwytów, przenosząc je w scenariusz 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.

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: „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 bezkonfliktowości”¹⁹. 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 przedstawienie się na nowe obyczaje – zaakceptowanie równouprawnienia kobiet – jest tylko kwestią czasu. Ciepielewski i Dobrzyniec nie są powodowani czystą złośliwością, choć może czasem się zaciętrzewiają. Majster nie chce poróżnić młodych (wskazuje na to scena w jego domu, gdzie po ostrej przemowie i ucieczce rozżalanej Hanki jest wyraźnie zakłopotany), on 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 Dobrzyniec to duet komediowy, dopełniający historię miłosną i będący zabawnym komentarzem niewłaściwych, antysocjalistycznych zachowań. Kapitalny ciąg zdarzeń następuje, kiedy dwójka zatwardziałych 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 naczelny dyrektor 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.

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. Tadeusz Żabski podaje następujące funkcje literatury popularnej: ludyczną, kompensacyjną, poznawczą, dydaktyczną i estetyczną²⁰. *Słownik literatury popularnej* w haśle *Kultura popularna* wymienia z kolei cztery pełnione przez nią funkcje, zresztą bardzo zbliżone do sformułowanych przez Żabskiego. Są to: funkcja terapeutyczna, regulacyjna, integracyjna i estetyczna²¹.

Co najmniej trzy z tych funkcji, 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 (f. regulacyjna). Zadaniu temu służył głównie bohater pozytywny, będący wzorem do naśladowania²². Takimi bohaterami byli m.in. Hanka Ruczajówna i Janek Szarliński.

W pewnym sensie *Przygoda na Mariensztacie* pełniła także funkcję kompensacyjną (zbliżoną do terapeutycznej). Zarzuca się temu filmowi, jak zresztą całej twórczości socrealistycznej, prezentowanie świata wyobrażonego, nie istniejącego w rzeczywistości. Zarzut ten postawiła już ówczesna krytyka. Łatwo tu dostrzec wewnętrzną sprzeczność, wszak socrealizm miał „zawierać m. in. projekcję stanów, ku którym ewoluuje rzeczywistość”²³. Realizm socjalistyczny był bowiem realizmem postulatywnym. Przyjmując punkt widzenia kultury popularnej zauważymy jednak, że *Przygoda na Mariensztacie* oferowała odbiorcy cudo, 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 mitosne perypetie Hanki i Janka, śmiać się z duetu Ciepielewski – Dobrzyniec oraz posłuchać i popatrzeć na zespół „Mazowsze”. *Przygoda...*, dochowując wierności założeniom ideologi-

cznym, mogła więc być jednocześnie, *toutes proportions gardées*, udanym dziełem popularnym.

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”²⁴. 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 inne filmy socrealistyczne, jest wspaniałym dokumentem epoki, świadczącym co prawda nie o tym, jak wyglądała rzeczywistość, ale o tym, jak ją sobie wyobrażano.

Prawie czterdzieści lat temu Bolesław Michałek 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 wątlm 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 »Mazowska«, początkującego wówczas zespołu pieśni i tańca”²⁵. 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.

Przypisy:

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

² W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, w: tegoż, *Sztuka w walce o socjalizm*, 1950, s. 233.

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

⁴ Nie przystająca w pełni do tych postulatów koncepcja montażu intelektualnego Siergieja Eisensteina została potępiona jako formalistyczna.

⁵ Czy można jednak się temu dziwić, skoro rzemiosło filmowe, w przeciwieństwie do pasji ideowej, było oceniane jako coś zdecydowanie drugorzędne? 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.

⁶ Zaraz po wojnie w historii filmu polskiego ukształtował się stereotyp, według którego socrealizm z polskim kinem dwudziestolecia międzywojennego związany był tylko dzięki ludziom i dorobkowi Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „START”, siłą rzeczy stanowił więc zaprzeczenie przedwojennego kina popularnego. Ważne dla socrealizmu nazwiska Buczkowskiego, Starskiego i Fethke, jednoznacznie kojarzące się z przedwojenną „branżą”, zaprzeczają temu pogładowi.

⁷ W. Tomasiak, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988, s. 29, zob. także s. 95-97.

⁸ Związki ideologii z kulturą popularną mają już długą tradycję. Zob. U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tł. J. Ugniewska. Warszawa 1996. Warto również zauważyć, że jednym z najbardziej zideologizowanych gatunków filmowych jest klasyczny western amerykański.

⁹ Zob. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 1992, s. 107.

¹⁰ Taka pisownia w czołówce, właściwie: Schnidt.

¹¹ T. Kołaczkowski, *Przygoda na Mariensztacie*, „Film” 1954, nr 6.

¹² *Rozmowa o „Przygodzie”*, rozmawiał H. J., „Film” 1954, nr 6.

¹³ J. Płażewski, *Nie bać się śmiechu*, „Życie Literackie” 1954, nr 5.

¹⁴ W. Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków 1991, s. 120-128.

¹⁵ Por. S. Morawski, *Jak patrzeć na film*, Warszawa 1955, s. 8.

¹⁶ Zob. Marks, Engels, Lenin i Stalin, *O wyzwoleniu kobiety i jej roli w walce o socjalizm. Wybór artykułów, fragmentów prac i wypowiedzi z dzieł klasyków marksizmu-leninizmu*, Warszawa 1953.

¹⁷ W. Sokorski, *O sztukę realizmu socjalistycznego*, w: tegoż, *Sztuka...*, s. 145.

¹⁸ Potwierdza to analizę W. Godzica.

¹⁹ W. Tomasiak, *Polska powieść...*, s. 57.

²⁰ Zob. T. Żabski, *Reguły obiegu literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1987, nr 2, s. 11 i n. Funkcje literatury można odnieść w tym przypadku do całej kultury popularnej.

²¹ E. K. Koralewska, *Kultura popularna*, w: *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997.

²² Por. W. Tomasiak, *Realizm socjalistyczny*, w: tegoż, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1993; A. Hutnikiewicz, *Od czystszej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, wyd. piąte, Warszawa 1988, s. 244-263.

²³ W. Tomasiak, *Realizm...*, s. 8.

²⁴ M. Fik, *Kultura polska 1944-1956*, w: *Polacy wobec przemocy 1944-1956*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Żaryna, Warszawa 1996, s. 243.

²⁵ B. Michałek, *Szkice o filmie polskim*, wyd. drugie, Warszawa 1960, s. 163.