

**Mariusz Guzek****Między branżystami a propagandystami**

Jolanta Lemann-Zajiček, *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945-1949*, Dział Wydawniczy PWSFTv i T: Łódź 2003, ss. 444.

Badania początków polskiej kinematografii powojennej przynoszą zaskakujące rezultaty. Ze względów cenzuralnych przestrzeń ta mogła być stopniowo zagospodarowywana dopiero w ostatniej dekadzie ubiegłego stulecia. Wypełnieniem jednej z wielu białych plam jest opublikowana w 1992 i wznowiona w 2001 roku praca Tadeusza Lubelskiego *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*<sup>1</sup>. Niezwykle cenny materiał źródłowy stanowi wydany w 1998 roku zbiór tekstów zredagowany przez Jacka Albrechta *Pracilmówka Krakowska 1945-1947. Nauczyciele – słuchacze – filmy*<sup>2</sup>, który obok kompetentnych przyczynków zawiera także ponad pięćdziesiąt sylwetek pionierów powojennego kina. W ten sposób odstaniania prawdziwej historii narodowych instytucji kinematograficznych wpisuje się panoramiczna rekonstrukcja produkcji filmowej od początków jej istnienia do lat 80. ubiegłego wieku autorstwa Edwarda Zajička *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*<sup>3</sup>. Wydana przed dwoma laty praca Aliny Madej *Kino. Władza, Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*<sup>4</sup> z uwagi na wskazanie linearnej ciągłości w rozwoju polskiej kinematografii oraz ustalenie wielu nieznanych faktów potwierdziła zasadność wieloaspektowych badań, co sprowadzało się do pisania historii polskiego kina niemal od samego początku.

W roku ubiegłym piśmiennictwo historycznofilmowe wzbogaciło się o kolejną niezwykle wartościową pozycję pióra Jolanty Lemann-Zajiček *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945-1949*, wydanej niestety w niewielkim nakładzie przez wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, przez co praktycznie niedostępnej i skazanej na egzystencję między światem żywych a umarłych. Podobny los spotkał wcześniejsze monograficzne opracowanie Jolanty Lemann-Zajiček poświęcone Eugeniuszowi Cękałskiemu<sup>5</sup> – postaci dla polskiego kina niebagatelnej, bo będącej ilu-

---

<sup>1</sup> T. Lubelski, *Strategia autorska w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 1992 [wyd. drugie Kraków 2001].

<sup>2</sup> *Pracilmówka krakowska 1945-1947. Nauczyciele – słuchacze – filmy*, red. i oprac. układu J. Albrecht, Kraków 1998.

<sup>3</sup> E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, Warszawa 1992.

<sup>4</sup> A. Madej, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002.

<sup>5</sup> J. Lemann, *Eugeniusz Cękałski*, Łódź 1996.

stracją ciągłości kina międzywojennego i powojennego. Autorka od wielu lat zajmująca się reinterpretowaniem pozornie znanych, a w wielu zakresach zakłamanych dziejów narodowej kinematografii wykorzystwała przepracowane już w monografiach i syntezach historycznych oraz politologicznych zespoły archiwalne oraz archiwa branżowe. Stworzyła w ten sposób nie tylko szeroką panoramę dziejów polskiego filmu lat 1945-1949, ale także – i to przede wszystkim – zweryfikowała szereg błędnych, bo pisanych z perspektywy ideologicznej ustaleń, niewolnych zresztą od odium indywidualnych obciążeń. Metody badawcze zastosowane w recenzowanej pracy pozwoliły osiągnąć rzadko spotykaną przy tego typu rekonstrukcjach satysfakcję pisania niemal na nowo dziejów niespecjalnie odległych, ale źródłowo niejednoznacznych, wymagających wnikliwej krytyki i ogromnej wiedzy badacza.

Omawiany okres obejmuje zaledwie pięć lat między 1945 a 1949 rokiem i charakteryzuje się niewieloma osiągnięciami natury artystycznej. W opracowaniu jawi się jako wieloetapowy proces znaczonego ścieraniem się rozmaitych koncepcji, decyzji administracyjnych i politycznych, które determinowały kształt narodowego życia filmowego. W latach tych spotykały się również rozmaite postawy, zarówno szlachetne, jak i budzące wątpliwości. Dotyczy to zarówno tych, którzy uzurpowali sobie prawo do decydowania o obliczu, a co za tym idzie przyszłości polskiego filmu, jak i filmowców wkomponowanych w tryby maszyny produkcyjnej uruchomianej przez przybyłych z frontu byłych działaczy START-u. Charakterystyka tych ostatnich zjawisk udała się Jolancie Lemann-Zajiček znakomicie. Na kartach książki pojawiają się krwiste, pełnopostaciowe, a jednocześnie bezlitośnie odbrązowione sylwetki: Aleksandra Forda, Jerzego Bossaka, Stanisława Wohla, Jerzego Toeplitza, Stanisława Albrechta ze strony reprezentującej punkt widzenia nowej władzy i jej dyrektywom podporządkowujące strukturę i strategię odbudowywanej kinematografii. Dotyczy to również Antoniego Bohdziewiczza, Tadeusza Makarczyńskiego, Stanisława Urbanowicza czy kojarzonego raczej z ruchem muzycznym Andrzeja Panufnika, czyli twórców budujących własną formułę wypowiedzi artystycznej, czasami w opozycji do oczekiwań politycznych dysponentów. Wszystko to stanowi pionierską w rodzimym piśmiennictwie – i udaną – próbę stworzenia zbiorowego portretu kilku pokoleń filmowców uczestniczących w opisywanych wydarzeniach. Interesujące, a jednocześnie nad wyraz skuteczne było wykorzystanie „zasady pokoleń”, stworzonej przez Kazimierza Wykę dla pełniejszej generacyjnej, a więc wertykalnej charakterystyki środowiska. Wczytując się dokładnie w stronicę *Kina i polityki*, uświadamiamy sobie, na jak wątłych podstawach budowano mitologię przedwojennego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego. Kinematografię powojenną organizowali nie tylko przedstawiciele tego towarzyskiego klubu dyskusyjnego, ale również filmowcy związani z odmiennymi formacjami, także ideologicznymi i politycznymi: byli działacze podziemia londyńskiego czy powracający z emigracji doświadczeni branżowcy.

Dla czytelników interesujących się początkami powojennego kina podstawowym źródłem był do niedawna III tom *Historii filmu polskiego*<sup>6</sup> zredagowany przez Jerzego Toeplitza – człowieka, który wielokrotnie pojawia się na kartach recenzowanej monografii. Nie twierdzą, że rozdziały napisane przez Toeplitza: *Drogi rozwoju kinematografii* i Wacława Świerzyńskiego: *Film dokumentalny*, zaktamują dzieje narodowego kina. Przeciwnie, pochodzący z tego tomu tekst Świerzyńskiego przemyca kontury prawdziwych mechanizmów rządzących relacjami między władzą komunistyczną a zainstalowanymi przez nią decydentami filmowymi, ale czyni to, być może ze względów, które wypada nazwać zrozumiałymi, w sposób dalece niewystarczający. Z wielu przykładów wymienić można dzieje jedyne go filmu Andrzeja Panufnika, eksperymentalnej *Ballady F-moll*, która ostatecznie po montażu nie trafiła do dystrybucji kinowej. Zdaniem Świerzyńskiego było to wynikiem braku klarowności ideologicznej i „tak potrzebnego w owych czasach optymizmu oraz niedostatków technicznych”. W relacji Lemann-Zajickiej znajdujemy szereg przyczyn zarówno oficjalnie artykułowanych, nie – jak we wcześniej cytowanym opracowaniu – przez anonimowe władze, ale szefów kinematografii, głównie Jerzego Bossaka, jak i rzeczywistych, wśród których autorka szczególnie zaakcentowała osobistą niechęć do Antoniego Bohdziewicza, bowiem w ramach Warsztatu Filmowego Młodych właśnie on sprawował artystyczną opiekę nad poczynaniami zarówno Panufnika, jak i Tadeusza Makarczyńskiego.

Szczególną zaletą autorki *Kina i polityki* jest wieloaspektowe opisanie genealogii bohaterów tamtych wydarzeń. Co prawda w nielicznych słownikach i leksykonach filmowych znajdujemy informacje o życiowych, szczególnie wojennych, losach polskich filmowców, ale dopiero wpisanie ich w kontekst historyczny pozwala na komplementarność procedur rekonstrukcyjnych. Entuzjastom kina międzywojennego takie postaci jak Kazimierz Czyński, Zbigniew Gniazdowski, Albert Wywerka czy pojawiający się w początkowych partiach książki Juliusz Gardan z pewnością nie są obce. Niewielu jednak zna skomplikowane i czasami ukrywane epizody z ich życiorysów, na światło dzienne wydobyte przez autorkę książki. Na przykład przedwojenny branżysta Juliusz Gardan, twórca tak bezpretensjonalnych i krytykowanych przez propagatorów filmu społecznie użytecznych komedijek jak: *Śluby ułańskie* oraz *Czy Lucyna to dziewczyna*, jak również chętnie przywoływanej jako ilustracja miałości branży adaptacji *Trędowatej* Heleny Mniszkówny, był – jako przewodniczący Związku Patriotów Polskich w okręgu abchazkim – jedynym konkurentem Aleksandra Forda na stanowisko szefa oddziału fotofilmowego, a potem Czołówki Filmowej 1. Dywizji Wojska Polskiego. Równie interesujące i słabo opisane w literaturze są relacje łączące późniejszych kreatorów polskiej kinematografii z radzieckim systemem produkcyjnym po 17 września 1939 roku. Temat ten jednakże zasługuje na odrębne opracowanie. W literaturze przedmiotu brakuje prac na temat udziału filmowców, którzy znaleźli się na

---

<sup>6</sup> *Historia filmu polskiego*, t. III, 1939-1956, red. J. Toeplitz, Warszawa 1974.

terenie okupacji radzieckiej i współpracowali przy produkcji antypolskich realizacji. Chodzi m.in. o zasygnalizowaną przez Jolantę Lemann-Zajiček pracę Stanisława Wohla przy produkcji ostawionego filmu Igora Sawczenki *Bohdan Chmielnicki* czy dzieło uzasadniające inkorporację Lwowa, *Marzenia* w reżyserii Michaiła Romma, w którego ekipie znaleźli się m.in. Leon Jeannot, Henryk Wars i po raz wtóry Stanisław Wohl. Jakkolwiek autorkę nie interesuje badawczy dylemat: czy opisane zachowania można odczytać jako kolaborację, to bez wątplenia podane przez nią fakty skłaniają do refleksji nad tym zagadnieniem. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na w miarę komplementarne opracowanie tego zjawiska w odniesieniu do teatru pod okupacją niemiecką<sup>7</sup>.

Jednak najważniejsze partie monografii Jolanty Lemann-Zajiček nie dotyczą przywołanych przez mnie niewyjaśnionych kart z okresu okupacji, lecz organizowania pierwocin kinematografii w okresie zakończonym przełomem, jakim było ogłoszenie dezyderatów realizmu socjalistycznego podczas zjazdu filmowców w Wiśle w 1949 roku. Poszczególne rozdziały, ich podział i struktura, odpowiadają charakterowi dokonujących się przeobrażeń w latach 1945-1949. Poczynania władzy ludowej wobec środowiska filmowego i przedsięwzięć filmowych nie zawsze były elementem strategii czy planowego działania. Czasami decydował przypadek, czasami determinacja jednego człowieka. Sprawa usytuowania w Łodzi centrum polskiej kinematografii, rola Antoniego Bohdziewicza w tworzeniu krakowskiego Instytutu Filmowego, wreszcie jego intelektualna opozycja wobec filmowców w mundurach czy silna pozycja Aleksandra Forda oraz Jerzego Bossaka i niemal dyktatorskie rządy tychże w strukturach instytucji filmowych to tylko kilka przykładów świadczących o niejednoznaczności opisywanych procesów. Taka sytuacja jest charakterystyczna dla lat 1945-1946, kiedy nawet niewielka skala produkcji filmów dokumentalnych podporządkowana była nie partyjnym dyrektywom, ale preferencjom i osobistym urazom wspomnianych dwóch dyktatorów polskiej kinematografii.

Rozdziały poświęcone latom późniejszym udowadniają tezę, że zarówno filmowi dokumentalnemu, jak i późniejszym produkcjom pełnometrażowym oraz fabularnym, przedstawiciele rządu i wiodących partii politycznych zaczęli przypisywać coraz większą, właśnie propagandową rolę. Joanna Lemann-Zajiček zastanawia się i znajduje odpowiedź na pytanie, dlaczego film dokumentalny końca lat 40. – mimo usilnych starań środowiska – nie spełnił oczekiwań politycznego mecenasa, który przeniósł swe oczekiwania na zespół Polskiej Kroniki Filmowej. Efekt dało też prześledzenie ewolucji instytucji produkujących filmy dokumentalne od frontowych oddziałów fotofilmowych do stworzenia Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Jolanta Lemann-Zajiček pozbiierała ponadto źródła świadczące o istnieniu niemal wszystkich koncesjonowanych i niekoncesjonowanych inicjatyw produkcyjnych, czego przykładem jest dokładne omówienie działalności dwóch działających poza Przedsiębiorstwem Państwowym

---

<sup>7</sup> „Pamiętnik Teatralny”, rok XLVII, zeszyt 1-4 (181-184), Warszawa 1997.

„Film Polski” spółdzielni filmowych: „Gromady Filmowej” i próbującej kontynuować tradycję przedwojennego filmu jidysz, kierowanej przez Saula Goskinda „Kino-Organizacji”, lepiej znanej jako „Kinor”. Przywołując źródła, autorka potrafiła je zweryfikować, uporządkować i wpisać we właściwe dla nich tło, udowadniając, że posiadała dość trudną i wymagającą odwagi sztukę polemiki z obowiązującymi modelami myślenia.

Siłę naukowej perswazji wzmacnia dołączony do tomu suplement, na który składają się fotokopie kluczowych dla rekonstrukcji dokumentów. Ten dość rzadko stosowany w piśmiennictwie naukowym sposób prezentacji materiału źródłowego jest podwójnie skuteczny. Po pierwsze, jest wartościową tekstualną, po wtóre, niezwykle interesującym materiałem ikonograficznym. Nie do przecenienia jest precyzyjny i jednocześnie (co w pracach naukowych raczej rzadkie) klarowny język wywodów autorki, która opisuje charakteryzujący się niezwykle dynamiczną system powiązań organizacyjnych między instytucjami politycznymi, administracyjnymi i kulturalnymi.

Doceniając to, co pozytywne, pionierskie i godne badawczej zazdrości, należy zwrócić uwagę na edycyjne niedoskonałości książki. Mniej istotna jest oszczędna strona typograficzna i redakcyjna, ale nie można przejść obojętnie wobec braku indeksu nazwisk i filmów. Przy mnogości przywoływanych jednostek bazowych odnalezienie poszukiwanego tytułu wydaje się pracą niemal benedyktyńską. Przy następnej, miejmy nadzieję dość szybko sfinalizowanej edycji, warto pokusić się o przygotowanie tego uzupełnienia.

Praca *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945-1949* jest wartościową pozycją z powodów wcześniej przeze mnie opisanych. Ponadto dla młodych, coraz liczniejszych badaczy stanowi doskonałą ilustrację przyjęcia prawidłowych procedur naukowych. Mam nadzieję, że do Jolanty Lemann-Zajickiej już niedługo dołączą młodzi historycy filmu pełni poznawczej pasji i posługujący się równie skutecznymi narzędziami. Tematów z pewnością nie zabraknie.

## Magdalena Mateja

### Socrealizm na scenie (i za kulisami)

Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: Gdańsk 2003, ss. 246.

Od pierwszego kontaktu z książką *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim* wiadomo, co stanowi przedmiot badań autorki: krwistoczerwona okładka, monumentalny Stalin górujący nad miniaturową, chciałoby się rzec, skarłatą świątynią Melpomeny. Prezentując tom „stylowy”, nawiązujący poprzez szatę graficzną do problematyki, która stanowi trzon merytoryczny opracowania, Wydawnictwo Uniwer-