

* * *

Pisał Płatonow:

Faktem jest, że w religii ludzie przywykli lokować swoje serce, podczas gdy w rewolucji zabrakło dla niego miejsca... A gdzie powstaje pustka, naród zwyczajnie się gubi; może narobić straszniego galimatiasu, jeśli serce nie ma się czym ogrzać⁷.

Otóż z wizerunku „rewolucji” obyczajów nakreślonej przez Sadowskiego wieje nie tyle syberyjski, ile wprost kotyński chłód. Ale autor wskazuje także źródło ogrzania wyziębionego przez rewolucję ludzkiego serca – staje się nim literatura.

Mariusz Guzek

Kino powojenne zaczęło się przed wojną...

Alina Madej, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1939*, Wydawnictwo Prasa Beskidzka: Bielsko-Biała 2002, ss. 212.

Recenzując rozprawę Jolanty Lemann-Zajček *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945-1949*⁸ napisałem, że badanie początków kina polskiego po roku 1945 opierające się na niedostępnych wcześniej materiałach źródłowych i respektowanie procedur interdyscyplinarnych, przynosi zaskakujące rezultaty. Opublikowana rok wcześniej monografia Aliny Madej *Kino. Władza. Publiczność* nie tylko zaskakuje czytelnika wychowanego na III tomie *Historii filmu polskiego*⁹ weryfikacją szeregu błędów czy uproszczeń natury ideologicznej, ale przede wszystkim wskazuje na podstawową właściwość każdego systemu komunikacji audiowizualnej (kinematografii), a mianowicie ciągłość formacyjną. Pojawienie się recenzowanej książki nie było jednak dla środowiska wydarzeniem niespodziewanym, wszak fragmenty pracy w formie odrębnych tekstów trafiały do czytelników znacznie wcześniej¹⁰.

⁷ Cyt. za: G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Paryż 1980. Cyt. za wyd. II, Warszawa 1995, s. 225.

⁸ M. Guzek, *Między branżystami a propagandystami*, „Blok” nr 3, 2004, s. 213-217.

⁹ *Historia filmu polskiego*, t. 3, red. J. Toeplitz, Warszawa 1974.

¹⁰ A. Madej, *Jest źle, ale musi być lepiej*, „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997, s. 190-206;

Autorka nie jest zainteresowana przedstawicielami poszczególnych pokoleń, które tworzyły polską kinematografię powojenną. Nie interesują jej dyktatorzy polskiego filmu, oficerowie Czołówki Filmowej Wojska Polskiego, dyrektorzy Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”, twórcy filmów z lat 1944-1949. Ściślej rzecz ujmując: Madej nie interesują ich sylwetki, ani patynowe, sztamkowe, żywcem wycięte z filmowej literatury PRL, ani odbrązowione, pełne sprzeczności, gniewu, konformizmu czy kontestacji – takie, jakie zaprezentowała we wcześniej wspomnianej pracy Jolanta Lemann. Pojawiające się na kartach książki postaci Aleksandra Forda, Andrzeja Liwnicza, Adama Ważyka, Stanisława Albrechta nie są odpowiednikami realnych ludzi, a jedynie trybami wielkiej maszyny politycznej uczestniczącej w procesie zdobywania władzy. Stąd śledząc aparat badawczy, zauważyć można brak źródeł w postaci relacji, jakie autorce mogli złożyć żyjący jeszcze świadkowie opisywanych wydarzeń. A przecież Madej wielokrotnie udawała, że postugiwanie się tymi narzędziami opanowała doskonale¹¹.

Podstawowe zespoły archiwalne wykorzystane w książce autorka odnalazła w Archiwum Akt Nowych. Prócz dobrze znanych, choćby z artykułów Ewy Gębickiej¹², inwentarzy Ministerstwa Informacji i Propagandy, przepracowane zostały także dokumenty pochodzące m.in. z archiwów Centralnego Urzędu Planowania, Głównego Urzędu Likwidacyjnego, Głównego Urzędu Tymczasowego Zarządu Państwowego czy wreszcie z archiwów PPR i PZPR. Szkoda jedynie, że kwerenda w pozastotecznych archiwach państwowych ograniczona została do Katowic i Krakowa. Znam akta dotyczące powojennej kinematografii z Bydgoszczy oraz Torunia i wiem, że znajdujące się w tamtejszych archiwach fondy mogłyby nie tylko wzbogacić i rozszerzyć kontekst opisywanych wydarzeń, ale także zmienić optykę niektórych ustaleń. Na przykład jeden z mało znanych obszarów działalności PP „Film Polski”, mianowicie produkcja błon, płyt i papierów fotograficznych w bydgoskiej fabryce „Alfa”, mógłby być lepiej opracowany, gdyby sięgnąć po akta znajdujące się w Archiwum Państwowym w Bydgoszczy.

e a d e m, *Proszę państwa do kina („Ostatni etap” Wandy Jakubowskiej)*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 11-32.

¹¹ Zob. *Wielka gra. Ze Stanisławem Albrechtem rozmawia Alina Madej*, „Kwartalnik Filmowy” nr 6, 1994, s. 204-209.

¹² E. Gębicka, *Nie strzelać do Czapajewa (jak po wojnie przyjmowano filmy radzieckie w Polsce)*, „Kwartalnik Filmowy” nr 2, 1993, s. 94-107; e a d e m, *Jeśli przyjeżdżacie z filmem, to nie prowadźcie propagandy! (Kina objazdowe w latach 1944-1947)*, „Kwartalnik Filmowy” nr 4, 1993/1994, s. 183-196. W obydwu przypadkach zwraca uwagę także wybór dokumentów pochodzących z Archiwum Akt Nowych, zespół Ministerstwa Informacji i Propagandy.

Pozostałe archiwa kryjące informacje o początkach kinematografii to: ciągle mało dostępne Centralne Archiwum Wojskowe, Żydowskie Archiwum Historyczne, Archiwum Muzeum Państwowego w Oświęcimiu, Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Archiwum Filmoteki Polskiej. Dobrze też, że historycy kina – Madej czyni to doskonale – nauczyli się czytać teksty okołoliterackie, w tym wspomnienia, listy, dzienniki. Wiedza o emotywniej recepcji filmów, o stosunku do rozpędzonej, niekontrolowanej, a później w pełni zideologizowanej maszyny propagandowej, byłaby niezwykle uboga, gdyby nie odczytanie i osadzenie w odpowiednim kontekście autotematycznych utworów Tadeusza Borowskiego, Andrzeja Panufnika, Aleksandra Wata, a przede wszystkich Marii Dąbrowskiej (jej *Dzienniki powojenne. 1945-1965* przynoszą opinie niezwykle charakterystyczne dla inteligentkich środowisk twórczych, pomijanych jednak we wcześniejszych opracowaniach). Nadto, co uważam za szczególnie cenne, Madej nie ma żadnych wątpliwości, że należy zaglądać do opracowań, które ortodoksyjni filmoznawcy uznaliby apriorycznie za bezwartościowe: zbioru wspomnień o przeobrażeniach wsi polskiej, dokumentów z dziejów Wojska Polskiego, dokumentów dotyczących Żydów polskich czy stosunków polsko-radzieckich. Okazuje się, że i tam można znaleźć dokumenty będące interesującym przyczynkiem do historii polskiego filmu.

Alina Madej zna dobrze kino dwudziestolecia międzywojennego. Jej dysertacja doktorska jest w polskim piśmiennictwie naukowym jednym z niewielu przykładów zrekonstruowania modelu kinematograficznego opartym na analizie wielu segmentów kulturowych, politycznych, obyczajowych, wskazuje także na wnioski całkowicie odmienne od tych, jakie wywodzi się z uproszczonego czy wręcz zwulgaryzowanego obrazu kina polskiego lat 1918-1939¹³. Ta wiedza okazała się niezwykle przydatna przy tak ambitnej próbie, jaką Madej podjęła, pisząc recenzowaną pracę. Model powojennej kinematografii (w opisywanych latach 1944-1949), a w szczególności liczne koncepcje, które legły u jego podstaw, pojawiały się już jako postulaty w piśmiennictwie dwudziestolecia międzywojennego. Bez znajomości publicystyki kontrapunktującej działania branży filmowej, zwłaszcza zaś publicystyki tych autorów, którzy w późniejszym okresie decydowali o funkcjonowaniu instytucji kinematograficznych, opisywanie wydarzeń powojennych utraciłoby walor holistyczny.

Rola Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, zmitologizowana i przesadzona, została ujęta na właściwym miejscu i we właściwych proporcjach. Przypisywany powojennej rzeczywistości termin „kinofikacja”, przez krótki okres obowiązujący w urzędniczej nomenklaturze, po raz pierwszy został przywołany już pod koniec lat 20. (oczywiście jako zapożyczenie ze Związku Sowieckiego). Model kinofikacji rozumiany jako

¹³ A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecie międzywojennego*, Kraków 1994.

rozbudowa infrastruktury prezentacyjnej w małych miejscowościach, a nawet wsiach, wprowadzenie filmu do eksploatacji w oświacie, edukacji obywatelskiej, próbowano wprowadzić instytucje zarówno polityczne, jak i państwowe, międzywojennej Polski, choć z mizernym skutkiem. W sumie o kinofikacji, wyciętej z ideologicznych dezyderatów, w której państwo byłoby częściowo partnerem, a częściowo mecenasem branży, dyskutowano niemal do końca niepodległej Rzeczypospolitej. Rozdział pierwszy książki Aliny Madej, będący według intencji autorki rozbudowanym wstępem, nie tylko dekoduje przedwojenną przestrzeń jako miejsce powstawania koncepcji nacjonalizacyjnych – „kinofikacyjnych”, ale również ukazuje ją jako glebę, na której wyrosła powojenna ideologiczna i zdeformowana Rzeczpospolita filmowa. Zaakcentowanie tej linearnej ciągłości powoduje, iż przy ocenie zarówno jednego (przedwojennego), jak i drugiego (powojennego), okresu historii polskiego kina, przyjmujemy odmienną od dotychczasowej perspektywę.

Kolejne rozdziały skonstruowane zostały w układzie chronologicznym i dzielą się na dwa bloki. Pierwszy z nich to rekonstrukcja starań o powołanie instytucji kinematograficznych, początkowo we frontowej Polsce Lubelskiej, później zaś w Polsce rządzonej przez PPR i PZPR. Drugi blok to szczegółowa, wielokontekstualna analiza trzech najważniejszych dzieł fabularnych powojennej kinematografii w pierwszym okresie jej funkcjonowania: *Zakazanych piosenek* Leonarda Buczkowskiego, *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej i *Ulicy Granicznej* Aleksandra Forda. Zastosowanie klucza chronologicznego przy tak odmiennej typologii poszczególnych rozdziałów okazało się ze wszelkich miar uzasadnione i korzystne dla całości pracy. Pozwoliło poznać mechanizmy rządzące nie tylko ówczesną produkcją i jej nadzorem, ale także mechanizmy sterujące recepcją, co przy dość wątpliwym materiale źródłowym nie było przedsięwzięciem łatwym.

System organizowania kinematografii, z infrastrukturą produkcyjną, decyzyjną, podległością polityczną i resortową, był w latach 1944-1949 niezwykle skomplikowany i niezrozumiały nawet dla przedstawicieli władzy terenowej w omawianym okresie. Alinie Madej, w zwięzły i czytelny sposób, udało się opisać ewolucję scentralizowanych organów kinematograficznych. Umiejętnie też została pokazana wewnętrzna struktura produkcji filmowej: współpraca literatów przy konstruowaniu scenariuszy, znaczone wieloma etapami kolejne fazy powstawania filmów lub, co równie ciekawe, rezygnacji z zamówionych i napisanych projektów. Historia kina to nie tylko dzieje udanych bądź nieudanych przedsięwzięć, to także – a może przede wszystkim – opis tego, co nie trafiło na ekran. Szczegółowo została opisana także rola Referatu Kin Objazdowych Ministerstwa Informacji i Propagandy, a niemal całkowicie pominięta organizacja kin repertuarowych, choć była ona organicznie związana z problemem, będącym tematem jednego z podrozdziałów, a mianowicie akcji Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych. Zdaję sobie sprawę, że kina objazdowe w skali ogólnopolskiej mają solidną podstawę źródłową w postaci teczki o sygnaturze 863 w zespole Ministerstwa Informacji i Propagandy AAN, natomiast źródła dotyczące kin repertuarowych znajdują się w archiwach regionalnych, ale

brak tego ważnego sektora kinematografii pozostawia uczucie niedosytu. Podobnie jest z kwestią organizowania dystrybucji filmowej, segmentacji repertuaru, prezentacji filmów zagranicznych. Dla panoramicznego, wieloaspektowego ujęcia powojennej kinematografii są to zagadnienia dość istotne, a ich brak jest zauważalny.

Nie czyniłbym natomiast autorce zarzutu z ograniczenia omówień twórczości fabularnej sprzed 1949 roku jedynie do trzech wymienionych wcześniej filmów (z czego dość zręcznie tłumaczy się ona we wstępie – s. 9-10), chociaż potraktowanie w tych samym ramach interpretacyjnych *Jasných łanów* Eugeniusza Cękałskiego, *Stalowych serc* Stanisława Urbanowicza, *Skarbu* Leonarda Buczkowskiego i *Za wami pójdą inni* Antoniego Bohdziewicza (wymieniam jedynie dzieła pełnometrażowe) rozszerzyłoby całość o konteksty do tej pory nieobecne w historycznofilmowych refleksjach. Rekompensatą tego świadomego ograniczenia jest odczytanie filmów Buczkowskiego, Jakubowskiej i Forda w kategoriach łączących strategie autorskie z wymogami ludzi decydujących o kształcie kinematografii i instytucji reprezentowanych przez nich. W ten sposób omawiane fragmenty książki są swoistym uzupełnieniem też zawartych w jednej z najważniejszych prac o powojennym polskim kinie autorstwa Tadeusza Lubelskiego¹⁴. Moim zdaniem, było to możliwe dzięki zastosowaniu świetnie przez autorkę znanych procedur *nouvelle histoire*. Dla przykładu – relacje dokumentarne znajdujące się w Archiwum Muzeum Państwowego w Oświęcimiu (przywołane zresztą szczątkowo), a dalej opracowania z zakresu psychologii (*Sens życia* Antoniego Kępińskiego), estetyki (*O fotografii* Susan Sontag) oraz opracowania historyczne (*Oświęcim walczący* Józefa Garlińskiego, *Oświęcim bez cenzury i legend* Jana Ptakowskiego) pozwalają na wielopłaszczyznową konfrontację diegezy *Ostatniego etapu* z wiedzą pozaekranową i refleksją interdyscyplinarną.

Zamarkowane jedynie w podstawowych opracowaniach historycznych opisy sporów i polemik wokół wszystkich trzech omówionych filmów w rzeczywistości nie były li tylko kontrowersjami środowiskowymi – co rozumiałe dla wszystkich. Wpisywały się w walkę o zdobycie władzy, w tym przypadku nie instytucjonalnej, ale władzy nad umysłami, powszechnymi modelami postaw, stosunkiem do przeszłości i pamięci. Zrozumienie losów *Zakazanych piosenek*, z których w powszechnym obiegu funkcjonuje druga poprawiona wersja, stało się możliwe dzięki skonfrontowaniu obrazu ekranowego Niemca z opisami stereotypów zawartymi w opracowaniach Edwarda Dmitrowa i Tomasza Szaroty. Dopiero uzupełnienie o tę wiedzę wprowadza ład do rozważań nad recepcją filmu Buczkowskiego. Karykaturalny, nawet po wprowadzonych poprawkach, wizerunek niemieckiego okupanta, klócił się

¹⁴ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000.

z obowiązującym i traumatycznym portretem niemieckiego oprawcy. Rozdział poświęcony *Zakazanym piosenkom* w książce Aliny Madej nie tylko osadza dzieło to w historyzoficznym (sic!) dyskursie, ale co ważniejsze – wskazuje konsekwencje tej realizacji dla późniejszych losów narodowej produkcji filmowej.

Równie nowy sposób odczytania dotyczy *Ostatniego etapu* i *Ulicy Granicznej* – filmów powstałych w warunkach coraz bardziej konsekwentnie stosowanej kontroli partyjnej i działalności cenzorskiej. Te dwa filmy posądzano o antypolski wydźwięk, a ich krajowe prezentacje przez długi czas stały pod znakiem zapytania. Walorem omawianej części pracy jest przywołanie wielu nieznanych komponentów całościowej wiedzy o tych filmach. Na przykład zamysł ideologiczny i artystyczny *Ulicy Granicznej* nabiera zupełnie innego wymiaru w konfrontacji z alternatywnym zakończeniem, zawartym w pierwotnej wersji scenariusza. Ważne są również oceny: gry aktorów pierwszego i drugiego planu, realizacja zamysłów operatorskich, wspomniane wcześniej różnice między poszczególnymi wersjami scenariuszy a ostateczną wersją celuloidowej produkcji. Dzięki monografii Aliny Madej, nawet dość obeznany z historią polskiego kina miłośnik X Muzy, zwróci uwagę na pomijane do tej pory szczegóły, jak choćby stereotypizacja postaci tworzonych przez aktorów z międzywojennym rodowodem: Mieczysławy Ćwiklińskiej jako panny Klary, Jerzego Pichelskiego jako Wojtana czy Władysława Waltera – dorożkarza Cieplickowskiego w *Ulicy Granicznej*. Szkoda jedynie, że Madej nie uzupełniła całości książki o apendyks zawierający dokumenty dotyczące atmosfery tworzonej wokół tych dzieł (a przecież wystarczyłoby wykorzystać te materiały, które już wcześniej, z kompetentnymi komentarzami autorka opublikowała na łamach prasy filmowej¹⁵).

W omawianej książce Aliny Madej zabrakło mi wyraźnego zakończenia będącego podsumowaniem tego ważnego okresu uwieńczonego zjazdem w Wiśle. Przecież lata 1944-1949 jawią się jako niezwykle dynamiczne, niejednoznaczne, znaczone, jeśli nie przełomami, to wyraźnymi granicami, zmieniającymi oblicze polskiej kinematografii. Ta sytuacja wręcz domagała się choćby szkicowej periodyzacji, której nie zastąpi chronologiczny układ rozdziałów. Zaznaczona w tytule i wyjaśniona we wstępie triada: kino – władza – publiczność potraktowana została przez autorkę w sposób symetryczny, bowiem w niemal każdym rozdziale poświęca ona wymienionym komponentom wyczerpujące fragmenty. Osobiście za szczególnie istotną uważam obecność ostatniego segmentu triady – publiczności, której poznanie wymaga zastosowania zupełnie innych narzędzi niż w tradycyjnych dyskursach historycznofilmowych. Mimo zawartych wyżej paru krytycznych uwag dotyczących pracy, jest ona dla mnie nie tylko ważnym przyczynkiem do dziejów filmu polskiego, a jej autorka wzorem postawy i kompetencji historyka kinematografii.

¹⁵ Zob. „Kwartalnik Filmowy” nr 6, 1994, s. 214-216.

W ciągu zaledwie jednego roku nasze piśmiennictwo wzbogaciło się o dwie książki dotyczące tego samego okresu. Przyjęte procedury badawcze pozwoliły, mimo pozornego nakładania się dekodowanych przestrzeni, na skonstruowanie dwu odmiennych wizji, komplementarnych wobec siebie i – nie wahałbym się użyć tego sformułowania – tworzących całość rekonstrukcyjną. Praca Aliny Madej, mimo niewielkiej objętości, daje satysfakcję czytelnikowi, którego inspiruje do weryfikacji stereotypowych poglądów i sięgania po inne opracowania, nie tylko monograficzne, dotyczące dziejów rodzimego kina. W recenzji z książki Jolanty Lemann wyraziłem nadzieję, że pojawi się wkrótce więcej prac dotyczących początków powojennej kinematografii – niektóre z nich, jak publikacja rozprawy doktorskiej Krzysztofa Kornackiego z Uniwersytetu Gdańskiego¹⁶, ujrzały już światło dzienne. Cieszy więc, że taki sposób reinterpretowania dzieł obecnych lub nieobecnych w kulturze filmowej oraz rekonstruowania przemilczanych do tej pory faktów, staje się nową jakością w polskiej historii filmu.

Karol Alichnowicz

Bikiniarze, czyli o pokoleniu jazzu i szerokich marynarek

Maciej Chłopek, *Bikiniarze. Pierwsza polska subkultura*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”: Warszawa 2005, ss. 168.

Książka Macieja Chłopka *Bikiniarze. Pierwsza polska subkultura* stanowi monografię – posłużmy się słowami autora – „egzotycznego fenomenu społecznego, kulturowego i obyczajowego w Polsce okresu stalinowskiego” (s. 9). Warto po nią sięgnąć z dwóch powodów. Po pierwsze, mamy niewiele opracowań poświęconych temu zagadnieniu, by nie rzec: jest ich jak na lekarstwo. Świadczy to niezbitnie, że subkultura młodzieżowa, o której pisze autor, nie cieszyła się dotąd zainteresowaniem badaczy. Po drugie, Chłopek stara się patrzeć na bikiniarzy z maksymalnie szerokiej perspektywy, wiążąc genezę omawianego zjawiska ze światową kontrkulturą młodzieżową lat 40. i 50. W efekcie w książce znajdziemy drobiazgowo portrety amerykańskich *zooters*, brytyjskich *spivs* i *teddy boys*, a także np. radzieckich *stylagów* czy rumuńskich *melagambistów*.

Swoje rozważania Chłopek zaczyna od zarysowania sytuacji politycznej w Polsce (*Walka z amerykańskim zagrożeniem w latach 1948-1956*), dalej pisze o ruchach

¹⁶ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004.