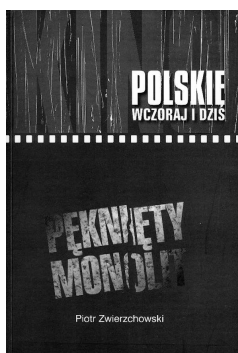


KSIAŻKI O FILMIE

Wyprawa do Soclandu



RAFAŁ MARSZAŁEK

Pęknięty monolit jest interesującą i rzetelną książką. Piotr Zwierzchowski ujmuje zjawisko polskiego socrealizmu filmowego wieloaspektowo. Nie tylko przez wydarzenia filmowe, ale przez prymarny kontekst kinematograficzny; nie tylko przez fabularne schematy narracyjne, ale przez propagandowe obrazy dokumentalne i „dokumentalne”;

wreszcie przez refleksję nad kształtem powojennej kultury popularnej. Odpowiednio do tych założeń książkę cechuje różnorodność formalna. Obok analiz modelowych filmów znajdujemy w niej relacje o przedsięwzięciach propagandowych i organizacyjnych – między innymi o naradzie filmowej SPATiF-u z 1954 r. stanowiącej charakterystyczne, a mało znane jeszcze odniesienie do wcześniejszego o pięć lat sławetnego zjazdu w Wiśle. Autor charakteryzuje też rolę krytyki filmowej tamtego czasu. Ta charakterystyka jest celna, bo choć nie ukrywa mizarii inwentarza, uwzględnia ówczesne realia: nikogo nie oszczędza, ale też nikogo nie piętnuje. Osobne miejsce w *Pękniętym monolicie* zajmują, odznaczające się inwencją, szkice o wizerunku wroga w piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50. i o śmierci w filmie socrealistycznym.

Ambicję przyświecającą autorowi dobrze oddaje samo podjęcie tego ostatniego, oryginalnego tematu. Zwierzchowski podchodzi do problematyki socrealizmu z gruntowną wiedzą o tym, co pisali inni. Bibliografia *Pękniętego monolitu* jest solidna, a przy tym funkcjonalna (tj. nie na pokaz, jak się często zdarza w pracach naukowych pisanych na stopień). Przede wszystkim jednak autor chciałby zobaczyć zjawisko własnymi oczyma, odnaleźć w nim nowe cechy szczególne, obejść skamieliny badawcze. Zdarza się i jemu gdzieniegdzie, że daje się uwieść panującej uniwersyteckiej modzie (o czym niżej). Jednak patronująca książce dążność do ukazania napięcia między koniecznością dostosowania się do doktryny (...) a możliwością prezentacji indywidualności twórczej, ale także choćby solidnego warsztatu, jest godna uznania. Bourdieu i Passeron wspomagają naszego badacza rozróżnieniem między *auctorem*, który jest twórcą treści, a *lectorem*, który głosi nie swoje treści oraz nie swoje komentarze do tych treści. Na takie ograniczenie była skazana po roku 1945 cała rzesza artystów. Członków partii wśród nich znajdowało się jeszcze niewielu.

Nie idzie więc tutaj o obraz artystycznego buntu, którego wtedy być nie mogło, lecz raczej o naukę języka ezopowego, o sztukę przetrwania. Za filmem, raz dławionym, kiedy indziej udzielinianym przez doktrynę Zwierchowski dostrzega żywych ludzi. Z góry skazani na upadki, mieli oni też swoje wzloty. Obawiałbym się co prawda głosić, jak autor *Pękniętego monolitu*, że w kontekście twórczości Kawalerowicza i Buczkowskiego socrealizm *nie jest zaprzeczeniem, ale raczej dopełnieniem*. Na uwagę zasługuje wszakże autorska konstatacja, że powstałe w latach 50. filmy tych reżyserów nie czerpały wyłącznie ze wzorów przejętych z zewnątrz i że przecież nie zniknęły bez śladu. Mimo że dzisiaj mówi się o tym półgębkiem, wczesne filmy Kawalerowicza odznaczały się indywidualnym charakterem pisma. Zwierchowski ma rację, pisząc, że siła *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* brała się z realistycznego obrazowania świata. Zaś Leonard Buczkowski, formalnie jeden z heroldów doktryny, znacznie mniej dla niej zrobił niż dla kina popularnego. Sytuacja tego „człowieka przedwojennego” zabłąkanego w stalinizm dobrze wpisuje się w klimat *Pękniętego monolitu*. Oprócz sloganów ideologicznych potrzebna była jakaś przestrzeń komunikacyjna. Jeśli takich ludzi jak Buczkowski czy Starski tolerowano, to dlatego, że w cenie był profesjonalny warsztat. Dobrze świadczy o wycuciu autora, że odnawia i eksponuje ów niby prozaiczny temat. Splata się on bowiem z kulturową problematyką książki.

Wbrew narzucającym się pokusom Piotr Zwierchowski nie ogranicza się do opisu socrealistycznej doktryny, ale wpisuje ją w obręb kultury popularnej. Autor książki zauważa, że *kino socrealistyczne, aby zostało choć w minimalnym stopniu zaakceptowane przez publiczność, musiało, wbrew samoopisom, wyjść właśnie od standardów kina popularnego, by dopiero wpisać w nie doktrynalny przekaz*. Osobliwa, podskórna relacja między tym, co zlecone przez sponsora, a tym, co oczekiwane przez publiczność; między nowatorstwem sprowadzającym się do schematu a tradycją nadwątloną przez rutynę; między bezstylowym powszechnikiem a nieśmiałym wykwitem indywidualnego stylu; między hasłem walki klas a powojenną potrzebą solidarności; między oficjalną ludowością a pierwiastkami plebejskimi – relacja ta nieustannie przewija się w *Pękniętym monolicie*.

Ujawniając związki polskiego filmu z radzieckim kinem z jednej strony, a z neorealizmem włoskim z drugiej, autor *Pękniętego monolitu* zastanawia się, czy w tamtych czasach istniała możliwość odwołania się do jakiegoś rodzimego wzorca. Odpowiedź musi być przecząca. O awangardzie spod znaku Themersonów oczywiście nie było nawet co marzyć. Niedostatek dokonań artystycznych uniemożliwiał zaś nawiązanie do innych przedwojennych źródeł. Zresztą, o czym po latach dowiadujemy się od ówczesnych debiutantów, matryca kulturowa przedwojennego kina była przez nich odrzucana spontanicznie, zanim jeszcze zrodziła się socrealistyczna formuła nowego ładu.

W ten sposób (w polu widzenia – R. M.) pozostawali tylko „startowcy”. I tu jednak sprawa nie była oczywista, choćby ze względu na niewielką liczbę filmów zrealizowanych przed wojną – zauważa Zwierchowski. Ten wątek pewno znajdzie rozwinięcie w następnych pracach autora. Kwerenda w projektach scenariuszowych wydaje się warta zachodu; dobrze byłoby też sięgnąć do wywiadów z reżyserami. Prawdopodobnie spodziewali się oni jakiejś kontynuacji przedwo-

jennych doświadczeń, ale okazało się to iluzją. W nowej rzeczywistości drogi „startowców” ułożyły się różnie. Jakubowska i Cękański byli insiderami systemu, niestety w złym tego słowa rozumieniu. Zarzycki dryfował po obrzeżach jako outsider, płacąc za swój wybór równie wysoką cenę jak tamci, tyle że z odwróconymi znakami. Osobna była sytuacja Forda, który zdobywszy wpływy polityczne i organizacyjne, uzyskał względną autonomię twórczą i – dość paradoksalnie – stał się patronem ważnych debiutów filmowych. Ukazana przez Zwierchowskiego zasadnicza trudność nawiązania do rodzimej tradycji lewicowej unaocznia różnicę między realistycznym filmem społecznym a filmem socrealistycznym. Jako fikcja doktrynalna „soc” odrzucał niepozorowaną rzeczywistość społeczną.

Dwie kwestie, kluczowe dla rozumienia zjawiska socrealizmu, skłaniają do zastanowienia. Pierwsza z nich wiąże się z nazewnictwem, a więc z zakresem przedmiotowym pracy. Nawiązując do refleksji Marka Hendrykowskiego o paradoksach poetyki socrealizmu, autor *Pękniętego monolitu* zapowiada we wstępie, że będzie tropić intrygujący proces przemian rodzimego filmu socrealistycznego w latach 1948-1955 tak, aby wydobyć *jednocześnie jego monolityczność i różnorodność*. Dowody na owo zróżnicowanie okazują się jednak nieliczne: dylogia Kawalerowicza oparta na prozie Newerlego plus wybrane filmy rozrywkowe. I nic w tym dziwnego. Opis przemian w ośmioletniej ramie czasowej bardziej dotyczy całego filmu polskiego w okresie socrealizmu niż socrealistycznego kanonu jako takiego. To są rzeczy bliskoznaczne, ale nie identyczne. Bynajmniej nie wszystkie filmy pierwszego powojennego dziesięciolecia powstawały według socrealistycznej receptury. Sam autor nie ukrywa kłopotów periodyzacyjnych, zwłaszcza w odniesieniu do schyłkowej fazy doktryny, gdy *socrealizm odchodził cicho*. Wystarczy też przypomnieć to, co Zwierchowski pisze o *Skarbie* i *Karierze Nikodema Dyzmy* w rozdziale o adaptacjach i problemie autorstwa w kinie. Dodajmy, że żdanowszczyzna dotarła do Polski z pewnym opóźnieniem i szybko wygasła po śmierci Stalina. Cytowana w *Pękniętym monolicie* trafna skądinąd konstatacja Hendrykowskiego o różnorodności inspiracji, gdy ją przeczytać uważnie (tytuł po tytule), w istocie odnosi się nie tylko do socrealizmu. Chciałoby się więc powiedzieć, że to nie rysy na pomniku odkrywamy, ale roślinność na jego kamiennych obrzeżach.

Problem powyższy dotyczy tego, co podobnie rozpoznajemy, ale różnie nazywamy i lokalizujemy. W książce Zwierchowskiego pojawia się jednak i sprawa trudniejsza, bo dotycząca tego, co zgoła odmiennie postrzegamy. Jest tak wtedy, gdy autor z aprobatą przytacza – szukam dyplomatycznego określenia – śmiałe generalizacje badaczek związanych ze środowiskiem *gender studies* o statusie socrealistycznych heroin filmowych. I tak: Małgorzata Radkiewicz głosi, 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*. Elżbieta Ostrowska, autorka szkicu *Socrealistyczne maskarady patriarchatu*, podważając tezę, że socrealistyczna kobieta realizuje nowy model kobiecości, posuwa się nawet do stwierdzenia, że było wręcz odwrotnie.

Z oszczędności polemicznej zostawiam na boku cytowane sformułowanie Radkiewicz (Zwierchowskiego? obojga autorów?). Nie wiadomo, o jakie oficjal-

ne interpretacje idzie, wiadomo jednak, że nie mogły one posługiwać się terminem „maskulinizacja”, bo ten pochodzi przecież ze współczesnej krytyki, a nie z dawnych tłumaczeń systemu. Zastanawia natomiast, dlaczego, mimo wielu zapatrywań dzielonych przez niżej podpisanego z Piotrem Zwierchowskim i pokrewieństwa wrażliwości obrazowej z Elżbietą Ostrowską, akurat w tym punkcie rwie się między nami nić empatii. Źródło różnic kryje się w pytaniu, czy socrealistyczne obrazy traktować z całą wyrazistością ich przedmiotowego inwentarza, czy też szukać ich znaczenia na obszarze psychologii głębi. Innymi słowy: czy oddać prymat temu, co „widzialne”, czy temu, co „ukryte”. Elżbieta Ostrowska lansuje ów drugi wybór, za dźwiękami czarodziejskiego fletu podąża też Piotr Zwierchowski. Co do mnie, należę do tych, którzy uważają, że w konkretnym wypadku to, co dostrzeżone na ekranie, odpowiada naturze przedmiotu. Filmowy socrealizm w swojej modelowej postaci wydaje mi się tak subtelny, jak malowidło *Podaj cegłę* i w niczym nie przypomina owej pieczary, na dnie której hrabia Monte Christo odnajdywał skarby mieniające się wszystkimi kolorami tęczy. Jednak powodów niezgody jest więcej.

Mówiąc najogólniej, chodzi o prymat ideologii nad myśleniem historycznym. Na przełomie lat 40. i 50. socrealistyczna zmiana wzorca kobiecości była aktem prawdziwie radykalnym – zarówno na planie diachronicznym (*vide* okres przedwojenny), jak i synchronicznym (*vide* dominanty ówczesnej obyczajowości europejskiej). To trzeba najpierw zobaczyć, a potem (d)ocenić. Nieufność do własnej i niechęć do drugiej płci, przenoszone teraz w odległą rzeczywistość kulturową i nałożone na nią jako kalka poznawcza, deformują zwykły ogląd. Deprecjonowanie przełomu obyczajowego tylko dlatego, że nie przystaje on do wymogów dzisiejszego ruchu feministycznego, prowadzi do zatarcia podstawowych znaczeń. W naszej dziedzinie obowiązują w końcu te same reguły, co w innych dyscyplinach historycznych. Przez pierwszą z brzegu analogię: burżuazyjne rewolucje lutowa i marcowa nie utraciły w historiografii swoich nazw i rzeczowych znamion tylko dlatego, że po latach wybuchła komunistyczna rewolucja październikowa, pretendująca w oczach współczesnych do miana kanonu.

Barierą porozumienia jest patriarchalizm jako koncept mechanicznie i negatywnie wartościujący, a nie opisowy. Jak wiadomo, pod rentgenem *gender studies* niemal wszystko, co minione, natychmiast zlewa się z kulturą patriarchalną. Aparatura, która z góry wykrywa chorobę i to jednakową u wszystkich, właściwie mogłaby się obyć bez pacjentów. Po co przedsiębrać konkretne, jednostkowe badania? Zamiast odwiedzać tę pracownię, wystarczy listownie zgłosić swoją (odległą) datę urodzenia wraz z adresem i odebrać zwrotną pocztą wiadomy, pisany przez kalkę wynik. Z owym „patriarchalizmem” jest dziś na uniwersytecie dokładnie tak, jak kiedyś było z marksizmem. Pośród wielkich kwantyfikatorów jednostka zerem, jednostka bzdurą.

Głosząc za Ostrowską – *rzecz fundamentalną*: [że] podstawowym celem socrealistycznej kobiety jest *de facto* połączenie się z mężczyzną, twierdząc, że *romans z happy endem potwierdza patriarchalny porządek świata*, Zwierchowski zaciera jaskrawe różnice między narracjami starej i nowej epoki. Zupełnie tak, jakby

chciał egzorcyzmować cały problem znajomym zaklęciem: *nic się nie stało, Polacy, nic się nie stało*. A przy tym cytowane orzeczenia świadomie unieważniają pozaekranową rzeczywistość lat 50. ubiegłego stulecia, w której, trochę inaczej niż w XXI wieku, kobiety i mężczyźni bez strachu kochali się, zakładali rodziny i mieszkali z dziećmi. Demaskacja banalnego happy endu oznacza zaś odrzucenie konwencji jako wehikułu kina popularnego. W ten sposób rzekomo „zmistyfikowana” opowieść socrealistyczna staje się tożsama z tradycyjnymi dwudziestowiecznymi narracjami filmowymi *tout court*. Swoistość przedmiotu gdzieś się bezpowrotnie gubi. Trudno wytłumaczyć, dlaczego stalinistom przestały wystarczać lakierowane na czerwono opowieści rodzinne i rodzajowe, a zamiast nich tak dokładnie zaprogramowali surowe obrazy walki klas, współzawodnictwa pracy i emancypacji. Chyba że dla seminaryjnego efektu umówimy się, iż Żdanow, sam o tym nie wiedząc, przemawiał do mas ludowych językiem Freuda.

Zmiana znaków drogowych wymusza odpowiednie zachowania kierowców. Tu inaczej. Rzecznicy radykalnego odwrócenia znaków perswadują, że wynika to z obserwacji ruchu drogowego. Koronnym dowodem na pozorność zmiany wzorca kobiecości miałyby być obserwacje Ostrowskiej, że poza pracą socrealistyczne heroiny *pokazywane są w strojach typowo „kobiecych”* (cudzołłów jak w oryginalu – R. M.), *nawet jeśli są to (...) perkalikowe sukienki; ciekawe, że żadna z nich nie wkłada po pracy spodni*. Podążając tropem podobnego rozumowania, musielibyśmy nadać specjalne znaczenie temu, że gwardzista szkocki po służbie zdejmując spodniczkę i wkłada spodnie. Chyba nie tędy droga. Są filmy, w których odsłona prywatności, nawet pantomimiczna (*Niewinni czarodzieje, Powiększenie, Taksówkarz*), ma służyć charakterystyce bohaterów i ich świata. Ale to nie nasz przypadek. W socrealizmie, z samego założenia, prywatność jest zepchnięta na daleki plan i prawie zawsze pozostaje poza sferą *decorum*. Pochodną zrewolucjonizowanego wzoru obyczajowego jest tam wizerunek uzewnętrzniony, dlatego właśnie on znajduje się w centrum widzenia.

Dalej: zgoda (z Grażyną Stachówną i Elżbietą Ostrowską), że idea symbolicznego ojca upostaciowana przez sekretarza partii jest charakterystyczna dla poetyki socrealistycznej. To jednak bynajmniej nie oznacza, że ów ojciec-sekretarz uczył tylko „córek” swoje. W identyczny sposób odbierał on przecież podmiotowość „synów”. W partyjnych staraniach o utrzymanie „równowagi systemu władzy” wcale nie wyróżniano płci. Na dodatek ideologicznymi trenerami czy trenerami (niepotrzebne skreślić) na równi z mężczyznami stały się wtedy kobiety. Ostrowska i Radkiewicz w ogóle przemilczają sprawę. Zwierzchowski wprowadzić wchodzi na ten trop, odnajdując w *Celulozie* postać Madzi, „partyjnej nauczycielki” nowego chowu. Zaraz potem jednak, znów za Ostrowską, ponownie odkrywa pułapki patriarchy. Tłumaczy nam, że skoro Madzia decyduje się przyjąć oświadczyzny Szczęsnego i pozwala mu się nosić na rękach (obejmując przy tym partnera za szyję), to *zapewne tu właśnie najmocniej widać kobietę, która przyjmuje tradycyjną rolę, podporządkowując się zarazem mężczyźnie*. Do takich właśnie odkryć wiedzie próba ideologizowania każdej sytuacji intymnej. Nawiasem mówiąc: gdy w tym samym filmie pasywny Szczęśny traci dziewictwo, wpadając w objęcia aktywnej majstrowej Czerwiaczkowej, czy powinniśmy dla odmiany

postrzegać go jako ofiary matriarchatu? Oby ów książkowy Eros, wszędzie i w każdym momencie redukowany do figur kulturowej dominacji bądź podległości, nie obrzydził życia nam, prostaczkom.

Varia: kilka przypisów do przypisów. W rozmowie autora z Jerzym Kawalerowiczem pojawia się glosa o niedocenionej na polskim gruncie *Austerii*.

W rzeczywistości film ten, jeden z najbardziej okazałych w dorobku Kawalerowicza, spotkał się z gromadnym (kilkadziesiąt recenzji!), a co najważniejsze, z życzliwym i pełnym rewerencji przyjęciem krytyki. Jeden z nielicznych małocontentów przyznawał, że *Austeria otarła się o arcydzieło*. To niemało.

Anglik George Bidwell, przedstawiony jako autor niepolski, przez kilkadziesiąt lat miał status nadwiślańskiego, socjalistycznego swojaka. Ten były major armii brytyjskiej, a po wojnie dyrektor British Council w Warszawie, poprosił o azyl, w 1949 r. dostał polskie obywatelstwo i od tej pory uszczęśliwiał naszą publiczność artykułami propagandowymi oraz mnóstwem książek dla dorosłych i dla dzieci. Najciekawsza z nich była ta pierwsza, wydana w roku 1950 przez „Książkę i Wiedzę” *Wybrałem Polskę* (tytuł dla dorosłych, treść dla dzieci).

Śladem wiarygodnych źródeł, m.in. za *Leksykonem filmowym* FilMOTEKI Narodowej (1996), autor podaje luty 1954 r. jako miesiąc premiery filmu Rybkowskiego *Autobus odjeżdża 6.20*. Jednak, pomimo wydrukowanych w 1954 r. imiennych zaproszeń, tej premiery wtedy najpewniej nie było. Film, o pierwotnym tytule *Jej życie*, został ukończony przed planowanym terminem, tj. w grudniu 1953 r., ale jeszcze w następnym roku nie wszedł na ekrany. Ogólnopolskiej dystrybucji (i premiery?) doczekał się dopiero w pierwszej dekadzie stycznia 1955 r., wtedy też pojawiły się recenzje prasowe.

W przypisie do filmowego *Domku z kart* (1954) Zwierzchowski napomyka o przerysowanym sposobie gry odtwórcy roli sanacyjnego premiera (Stanisława Jaśkiewicza). Nie ma co ukrywać, że aktor przerysował rolę w tym samym stopniu, w jakim reżyser Erwin Axer pofolgował swojej ostrej niechęci do przedwojennego państwa polskiego. Jej praźródłem był zaś Emil Zegadłowicz, autor ekranizowanej sztuki teatralnej, wcześniej prezentowanej przez Axera w Teatrze Współczesnym. Bohater, opozycyjny dziennikarz nazwiskiem Sztorc – bo też sztorcem zwykł stawać przeciwko okrutnej sanacji – we wrześniu 1939 roku, dzięki żołnierzom radzieckim, znajdował ocalenie na ziemiach zachodniej Ukrainy. Aleksander Jackiewicz w jednym z zapisków publikowanych wtedy na łamach „Filmu” w cyklu „Latarnia czarnoksiężska” utyskiwał, że nie daje się podjąć polemiki z tą wizją. Przedstawienie we „Współczesnym” cieszyło się bowiem dużym powodzeniem, zwłaszcza że scena Axera już wtedy należała do najlepszych w kraju. Doprawdy, smutne były to czasy. Smutne i wstydlive.

RAFAŁ MARSZAŁEK

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