

Cenzura filmowa po zjeździe w Wiśle

ANNA MISIAK

Całościowe wdrożenie ideologii socrealistycznej w kinematografii wymagało wielu prac kontrolnych, którymi zajmował się w „Filmie Polskim” Stanisław Albrecht, uważnie śledząc wskazówki swoich partyjnych zwierzchników, począwszy od wytycznych Zjazdu w Wiśle. Najistotniejszym z nich z punktu widzenia efektywniejszej kontroli kina było wprowadzenie postulatu prymatu scenariusza nad reżyserią. W referacie programowym *Walka o film realizmu socjalistycznego* Jerzy Topelitz stwierdził: *Reżyser jest tylko twórcą ekranowej interpretacji dzieła literackiego; dziełem literackim stanowiącym postawę filmu jest scenariusz*¹. Od tej pory wszystkie scenariusze kierowane do produkcji muszą uzyskać wcześniejszą akceptację. Już 13 grudnia 1949 roku także w celu koordynacji działań twórców (nie tylko filmowych) zostaje powołana Centralna Międzyorganizacyjna Komisja Repertuarowa celem *wyeliminowania sztuk szkodliwych i zalecania pozytycznych*².

Wkrótce po oficjalnym wprowadzeniu nowych zasad ideologicznych okazało się, że nowe metody działania kinematografii, wzięte wprost z zasady centralnego planowania, nie sprawdzają się. W 1950 roku nie wyprodukowano ani jednego nowego filmu. Coraz częściej wśród filmowców pojawiają się głosy krytykujące współpracę aparatu partyjnego ze strukturami kinematografii. Albrecht wspominał o tym jeszcze w maju 1949 roku w rozmowie z Jakubem Bermanem, mówiąc, iż komisje programowe KC spełniają *wygodną rolę cenzora miast pomocnika*³. Atelier w Łodzi stało puste, a filmy leżały na półkach. Dosyć spektakularnym zdarzeniem z tym związanym była próba przeróbki filmu *Dwie godziny*, jaką w 1949 roku zaproponowała Wanda Jakubowska, powołując się na krążące plotki o zatrzymaniu filmu: *Były podobne rzeczy na temat „Ślepy tor”. Mianowicie wiadomości o filmach wydobywają się dość szybko przez ludzi, którzy się na tym dobrze znają i mają swój zdecydowany pogląd na naszą robotę i po „Ślepym torze” była nieprzyjemna atmosfera, przy czym panował vox populi, że wobec tego może pójdzie film „Dwie godziny”*. Choć Albrecht się wahał, czy na to zezwolić, na tym samym zebraniu uległ presji wyżej postawionego w hierarchii partyjnej Włodzimierza Sokorskiego i odrzucił propozycję ponownego przetwarzania filmu.

Nadzór partii nad kinematografią był sprawą oficjalną i ogólnie znaną. Albrecht zasiadał w Komisji KC ds. Filmu, liczył się z głosami zwierzchników i oddawał im do rozpatrzenia wszystkie otrzymywane filmy i scenariusze. Z drugiej strony Komitet Centralny i Biuro Polityczne ciągle jeszcze uznawały wysiłki Dyrektora Generalnego za mało efektywne, choć oceniały go znacznie lepiej niż

poprzednika. Albrecht zdawał sobie sprawę z faktu, że w kwestii kontroli treści filmów musi poddawać się woli partii, jeśli chce utrzymać stanowisko, a partia co jakiś czas przypominała mu o konieczności nadzoru ideologicznego nad filmowcami, a przede wszystkim nad scenarzystami. W 1949 roku Biuro Polityczne KC w projekcie uchwały na temat kinematografii przesłanym Albrechtowi napisało: *Ponieważ tematyczny dobór filmów rozpowszechnianych wśród milionów widzów leży całkowicie w rękach Partii film wypełni nakreślone zadania, jeśli posiadać będzie treść celną, ideologicznie słuszną i jeżeli osiągnie dostateczną skalę rozpowszechniania tj. dostateczny wpływ na szerokie masy. (...)*

Biuro Polityczne KC PZPR zaleca:

Wzmoczenie wysiłków Partii, MKiS oraz Kierownictwa PP Film Polski po linii związania twórczości filmowej z toczącą się walką klasową, uczynienia z filmu oręża w walce o budowę fundamentów socjalizmu w Polsce i wzmoczenie więzów międzynarodowej solidarności mas pracujących przez zapewnienie właściwego kierunku rozwoju tej twórczości, planowego doboru tematyki i treści rozwiązującej współczesną tematykę w filmach fabularnych, upolitycznienie treści filmów dokumentalnych i kroniki filmowej, naświetlenie zjawisk z życia w filmach naukowych i oświatowych w duchu marksizmu i leninizmu. W tym celu zbudowanie mocnego partyjnego kierownictwa programowego w PP Film Polski, ośrodkach produkcyjnych i w wyższej Szkole Filmowej i skierowanie do tej pracy odpowiedzialnych towarzyszy (Odp. Wydż. Personalny KC PZPR).

Zwiększenie czujności w doborze repertuaru filmów zagranicznych, szersze upowszechnienie filmów wychowawczych, użytecznych społecznie, w pierwszym rzędzie filmów produkcji Związku Radzieckiego i krajów Demokracji Ludowej⁴.

Siłą rzeczy Albrecht przystał na wszystkie propozycje Komitetu Centralnego, który po Zjeździe w Wiśle przedstawił w 1950 roku pierwszy plan programowy dla produkcji polskiej. Wśród tematów zalecanych przeważają treści dotyczące historii narodowej i historii ruchu socjalistycznego. W 1950 roku PZPR zleciła Wandzie Jakubowskiej zrealizowanie kosztownego filmu o generale Świerczewskim, którego tytuł ekranowy *Żołnierz zwycięstwa* (1953) był pomysłem Edwarda Ochaba, podówczas wiceministra obrony narodowej.

Na początku lat pięćdziesiątych kinematografia w Polsce była zbyt słaba, aby starać się o samodzielność instytucjonalną, a taka była nieukrywaniem celem Albrechta, który wzorując się na systemie radzieckim, chciał stworzyć w PRL ministerstwo kinematografii. Inaczej jednak niż w Związku Radzieckim w Polsce przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych film nie był najważniejszą ze sztuk, a priorytetem ówczesnej władzy była raczej piecza nad materiałami drukowanymi. Albrecht jednak dopiął swego, kiedy decyzją Sejmu z 15 grudnia 1951 roku został powołany Centralny Urząd Kinematografii podległy Radzie Ministrów. Całość spraw filmowych w Polsce miała być od tej pory podporządkowana tej właśnie instytucji. Był to kolejny krok w stronę jeszcze większego uzależnienia spraw filmu od polityki, a co za tym idzie sprawniejszej kontroli środowiska filmowego.

Kontrola partyjna w tym okresie nie dotyczyła jedynie treści filmów, ale dotyczyła bezpośrednio także pracowników kinematografii i to nie tylko tych z najwyższego szczebla. W marcu 1951 roku na polecenie Miejskiego Komitetu PZPR i Komisji Kontroli Partyjnej w Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi

wypowiedziano pracę 33 pracownikom, przeważnie bezpartyjnym, wysuwając zarzuty polityczne. W uzasadnieniu tej decyzji przesłanym do Wydziału Kultury KC napisano: *Wszystkie zarzuty w stosunku do tych osób oparte są raczej na płaszczyźnie podejrzeń i braku zaufania ze względu na ich przeszłość, a nie na udowodnionych faktach*⁵. Pomówienia wystarczyły, aby pozbyć się ich. CUK oczywiście poparł tę decyzję, choć kinematografia straciła wielu pracowników, często jedynych specjalistów w swojej dziedzinie.

CUK był mocno zbiurokratyzowaną jednostką działającą zgodnie z zasadami Państwowego Komitetu Planowania. Analizy i plany ekonomiczne często jednak nie nadążały za rzeczywistością i zmianami technicznymi w filmie, skutkiem czego efektywność tego urzędu w większości przypadków była niewielka. Na czele CUK-u stanął Stanisław Albrecht, obejmując stanowisko prezesa w 1952 roku. Od 1 stycznia rozpoczęła działalność jego instytucja zajmująca się centralnie sterowaną kontrolą kinematografii. W szczytowym okresie skupiała 22 komisje, w dziewięciu z nich przewodniczącym był sam Albrecht, między innymi w Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy, która stała się głównym organem kontroli filmów, skupiając krytyków, filmowców i działaczy partyjnych, choć w założeniu miała być jedynie organem doradczym.

Równocześnie z przedsięwzięciami mającymi na celu ograniczanie wolności twórców rodzimych podjęto kroki w stronę usprawnienia cenzury filmów obcych. 1 stycznia 1951 roku powstała Centrala Wynajmu Filmów wraz z ekspozyturami wojewódzkimi. W grudniu tego samego roku przy Centrali utworzono Komisję Ocen Filmów, która była ciałem opiniującym filmy obce przeznaczone do wyświetlania w Polsce. Praktycznie była to instytucja cenzorska, która ograniczała rozpowszechnianie filmów niezgodnych z ideologią dominującą w tym czasie w PRL. Na początku lat pięćdziesiątych CWF regularnie kontaktowała się z Wydziałem Kultury KC PZPR, konsultując swoje decyzje i przysyłając propozycje repertuarowe do zatwierdzenia. W 1950 roku po otrzymaniu notatki służbowej o filmach obcych dopuszczonych na ekrany kin w latach 1950, 51 i 52 z Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego Wydział Kultury zaproponował zgłoszenie wniosku o likwidacji filmów anglosaskich na polskich ekranach⁶, a kiedy ta propozycja nie została przyjęta, pojawiły się kolejne dyrektywy⁷. Finalnym rezultatem współdziałania Wydziału Kultury, „Filmu Polskiego” i CWF było zmniejszenie importu filmów z Zachodu i wprowadzenie do repertuarów kin większej liczby filmów z krajów ludowych demokracji i Związku Radzieckiego.

Od czasu Zjazdu w Wiśle socrealizm na dobre zagościł w polskiej kinematografii. Zaczęły pojawiać się na ekranach filmy zgodne z ideologią. W produkcji takie angażowali się także ludzie, którzy wcześniej nie popierali entuzjastycznie posunięć partii. Wśród nich znajdzie się Aleksander Ford, realizując film *Młodość Chopina* (reż. Aleksander Ford, 1952) według reguł zaproponowanych na zjeździe. Biografia polskiego kompozytora została w nim sprowadzona do wizerunku artysty-przyjaciela ludu. Dystrybucja tego obrazu rozpoczyna się w 1952 roku. Film był wysoko oceniany przez władzę i został uznany za wzorowy podczas Ogólnokrajowej Filmowej Narady Twórców w dniach 14-16 marca 1952 roku. Edward Ochab, w owym czasie już członek KC, mówił o nowej produkcji Forda jako o poważnym osiągnięciu polskiej kinematografii. W swej pochwalie socjalizmu dorównywał on jedynie *Pierwszemu startowi* (reż. Leonard Buczkow-

ski, 1950). (Wcześniej nawet ta produkcja była ostro oceniana przez krytykę wskazującą na zbyt mały wpływ ZMP na przemianę bohatera!) W tym samym przemówieniu zostają jednak opisane poważne wady polskiej kinematografii, która nie potrafi we właściwy sposób przedstawiać walki klasowej. Powodem takiego stanu rzeczy według Ochaba jest *zbyt powierzchowna znajomość życia i praw rządzących rozwojem społecznym, zbyt luźny związek kierownictwa i kolektywów twórczych filmu polskiego z codzienną napiętą, bohaterską walką klasową proletariatu, a zwłaszcza życiem i walką partyjnej awangardy ludu i narodu polskiego*⁸. Władza nie była więc zadowolona z metod pracy filmowców oraz z kontroli, jaką poszczególne komisje CUK powinny sprawować nad kinematografią. Przed urzędem kierowanym przez Albrechta stały wciąż zadania do wykonania. Równocześnie na tej samej naradzie wyznaczono zadania dla filmowców, zobowiązanych do obrazowania piękna epoki stalinowskiej i światłych perspektyw komunizmu oraz uznania w swej pracy kierowniczej roli partii. W praktyce oznaczało to przymus respektowania sugestii zdominowanej przez partię Komisji Ocen Scenariuszy i Filmów, która między 1952 a 1955 działa bardzo prężnie. Ta metoda cenzurowania stanowiła kwintesencję wewnątrzkinematograficznych i odgórnych działań kontrolnych. Obejmowała cały proces kontroli filmu, od scenariusza poczynsz, na ocenie postprodukcyjnej skończywszy. Głos decydujący miał mieć prezes CUK, jednak jego decyzje często weryfikuje i zmienia partia.

Kłopoty filmowców z cenzurą nie pojawiły się jednak nagle, a pod koniec lat czterdziestych nie stanowiły jedynie problemu Forda i Kańskiego. Do 1952 roku już kilka filmów skierowano na półki, a przeróbki dotyczyły większości produkcji okresu powojennego. W roku Zjazdu w Wiśle pokazano kilka razy w kinach film dokumentalny Wojciecha Hasa i Stanisława Różewicza zatytułowany *Ulica Brzozowa* (1947). Obraz ten, zrealizowany dwa lata wcześniej, przez długi czas nie był dopuszczany na ekrany, jako że przedstawiał zbyt czarny obraz powojennej rzeczywistości. Pokazywał on bowiem bezdomnych ludzi egzystujących w ruinach powojennej Warszawy. Najbardziej niepokoiło działaczy zakończenie filmu niedające nadziei na zmianę. Prezentacja w roku 1949 została poprzedzona zmianą zakończenia. Wmontowano scenę przedstawiającą wiechę na nowo wybudowanym domu i dodano entuzjastyczny komentarz słowny zza ekranu informujący widzów, iż bohaterowie niedługo przeniosą się do nowych domów. Mimo to film nie zadowolili przedstawiciele władzy w takim stopniu, aby można było rozpocząć szerokie rozpowszechnianie i po kilku pokazach został ponownie zdjęty.

Choć, jak wspominałam, w pierwszym roku po wprowadzeniu do kinematografii socrealizmu jako ideologii obowiązującej nie zrobiono żadnego polskiego filmu, to miały wtedy miejsce znaczące dla historii kontroli kina w Polsce wydarzenia. Chodzi mianowicie o premiery dwóch wcześniejszych produkcji. Pierwszą z nich był *Dom na pustkowiu* (reż. Jan Rybkowski, 1949) oparty na scenariuszu Jarosława Iwaszkiewicza. W marcu 1948 roku projekt tego filmu przyjęto do realizacji, jednak scenariusz przerabiano wielokrotnie. Pierwsza wersja ukończona już w 1949 roku została zaprezentowana na festiwalu w Wenecji. W warunkach PRL-u film w kształcie weneckim nie mógł być pokazywany, dlatego też wprowadzono liczne zmiany, zanim odbył się pierwszy polski zamknięty pokaz na Zjeździe w Wiśle. Pierwotnie bohater filmu Hubert był powstańcem walczącym w AK, co zostało zmienione i w drugiej wersji zrywa on

ze swoją przeszłością i przystępuje do organizacji lewicowych. Jego żona Basia, w wersji weneckiej oczekująca końca wojny w tytułowym domu na pustkowiu, zostaje zaangażowana w działalność konspiracyjną. Dodano także nowe zakończenie niewpisane w scenariusz, mianowicie w ostatniej scenie widzimy syna Huberta i Basi pracującego przy budowie Trasy W-Z. W Wiśle film jednak ostro skrytykowano jako nieprzystający do ideologii socrealizmu i zdecydowano o wprowadzeniu dalszych poprawek. Wersja rozpowszechniana w 1950 roku hołduje zasadzie optymistycznego zakończenia, eliminując śmierć Huberta z filmu. Równocześnie zostały uwypuklone wątki konspiracyjne na rzecz ograniczenia tematu miłosnego i pokazania powiązań politycznych bohaterów. Te zmiany miały na celu dostosowanie filmu do propagandowych założeń władzy. Film całkowicie zmieniono, a ostateczna wersja miała niewiele wspólnego ze scenariuszem Iwaszkiewicza.

W tym samym roku w kinach zaczęto wyświetlać inny kontrowersyjny zdaniem cenzorów i działaczy film *Miasto nieujarzmione*. Zanim jeszcze scenariusz przyjęto do realizacji, wprowadzono do niego powstańców z AL i przesunięto środek ciężkości z zagłady miasta na jego wyzwolenie i kooperację z wojskami radzieckimi. W 1949 roku film ten już nakręcony stał się przedmiotem dyskusji na zebraniu Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego, gdzie krytykowano go za szkodliwość polityczną i pasywność bohaterów. We wnioskach z tej dyskusji odnotowano: *Zebrani przyjęli propozycję przewodniczącego, by Kierownictwu Partii przedstawić opinię, iż należy zaniechać jakichkolwiek prób poprawienia filmu i na ekrany go nie puszcząć. W sprawie ewentualnego wyświetlenia filmu we Francji, zebrani jednomyślnie postanowili wstrzymać się z wypowiedzeniem opinii do czasu oglądnięcia wersji francuskiej, wyprodukowanej we Francji*⁹.

Mimo takiego postanowienia decydenci partyjni zezwolili na wyświetlanie filmu po zmianach. Jerzy Putrament, ówczesny ambasador PRL we Francji, na którego decyzję oczekiwano, zdecydował nie dopuścić do pokazu filmu na festiwalu w Cannes ze zgoda innych powodów. W liście do Wydziału Kultury napisał: *Wydaje mi się, że główną przyczyną spartolenia filmu jest naiwne, wulgarne, prostackie jego upolitycznienie. Realizatorzy kręcąc i montując film drżeli ze strachu, że wypadnie za mało politycznie*¹⁰. Z oczywistych przyczyn KC nie bardzo przejęło się tymi słowami, a nawet któryś z wyżej postawionych towarzyszy na marginesie kopii listu dopisał: *Argumenty przeciw wulgarnemu upolitycznieniu świadczą o tym, że nawet dla ambasadora niezdrowy jest zbyt długi pobyt za granicą*¹¹. Film pokazany na Zjeździe w Wiśle nie spotkał się jednak z aprobatą gremium i zażądano kolejnych zmian. Wersja będąca w dystrybucji w 1950 roku skupiała się głównie wokół działań AL. Zmieniono nawet podkład muzyczny, ten pierwotnie napisany przez Artura Malawskiego został zastąpiony utworami Romana Palestra. Podobnie jak *Dom na pustkowiu*, także *Miasto nieujarzmione* odeszło niemal całkowicie od pierwotnego scenariusza. Mimo zmian twórcy nie uniknęli ostrej krytyki ze strony władzy.

Wiele filmów, choć dopuszczonych na ekrany kin na początku lat pięćdziesiątych, spotkało się z zarzutami partii i niezadowoleniem działaczy. Już w 1949 roku zaczęto dystrybuje *Skarbu* Leonarda Buczkowskiego, o którym „Trybuna Ludu” w numerze 38 napisała: *Komedia nie oderwała się od posiadanych wzorców, nie znalazła szerokiego oddechu nowej rzeczywistości. Problemy z cenzura-*

mi mają nawet ci reżyserzy, którzy robią produkcje zlecone. Wanda Jakubowska w pracy nad *Żołnierzem zwycięstwa* napotyka wiele trudności. Pierwsze poprawki scenariusza doprowadzają do zwolnienia z pracy jego współautora Jerzego Borejszy. Ponieważ film dotyczy wojska, Jakubowska otrzymuje wciąż nowe korekty scenariusza. W swoich uwagach marszałek Rokossowski napisał: *Film z takim scenariuszem nie może spełnić swego zadania w wychowywaniu młodzieży, dlatego robienie zdjęć jest bezcelowe. Całość scenariusza jest zła i błędna politycznie*, a wśród jego uwag do scenariusza znalazły się między innymi takie: str. 86: „Henryk: Radzę panom przeczytać Trockiego” – to niepotrzebne, po co mówić Polakom o niewiadomych i nie zawsze zrozumiałych rzeczach. Str. 230 W słowach Świerczewskiego „Czerwona Armia odegnęła wroga” nie wspomniano o obecności Wojska Polskiego. Str. 273 W rozmowie z Prezydentem gen. Świerczewski mówi: „Naszą Partię trzeba w wojsku wzmocnić”, a wiadomo, że oficjalnie Partii w wojsku nie było, trzeba by było wprowadzać Partię do wojska, a potem ją wzmocniać¹².

Inni komentatorzy wojskowi także znajdowali słabe punkty: W końcowej części filmu widzimy jeszcze posiedzenie w Komitecie Centralnym PPR, gdzie omawiana jest sprawa amnestii, jest mowa o tysiącach listów „z lasu”, jest zebranie i dyskusja o demokracji wewnątrzpartyjnej, jest mowa o prowadzeniu wrogiej działalności w Wojsku Ludowym. Z ekranu wygłaszane są zdania co najmniej ryzykowne. (...)

Henryk publicznie powiada, w obecności gen. Świerczewskiego: „Generał Świerczewski nie był w kraju przez 30 lat i dlatego niezupełnie rozumie specyfikę naszej polskiej racji stanu. To zdanie, które oczywiście nigdy nie zostanie wygłoszone z ekranu, nie zostaje z miejsca odparowane w scenariuszu¹³”.

Reżyserka musiała cierpliwie znosić wszelkie poprawki, gdyż film ten w okresie produkcji, stanowił, zdaniem partii, dzieło monumentalne i priorytetowe. Najpierw film sprawdzał CUK, potem partia, później znowu CUK i kiedy wreszcie ukazał się na ekranach w 1953 roku, w związku ze zmianą sytuacji politycznej został uznany za przeżytek socrealizmu. Choć wkrótce zmieniła się diametralnie ideologia, to instytucje wypracowane przez Albrechta, w tym quasi-wewnątrzkinematograficzne instytucje kontrolujące treść filmów na etapach pre- i postprodukcyjnych pozostały.

Komisja Ocen Scenariuszy i Filmów (zwana czasem w protokołach Kolegium od wcześniejszej nazwy Kolegium Programowe) od 1952 roku pracowała bardzo sprawnie. Jej członkowie spotykali się co tydzień, obradom przeważnie przewodniczył Stanisław Albrecht. Selekcja scenariuszy do realizacji była bardzo wnikliwa, niewiele z przedstawionych tekstów uzyskało natychmiastową akceptację. Często odsyłane były do poprawek i po jakimś czasie dyskutowane ponownie. Stąd nawał pracy, na jaki narzekali członkowie komisji, którzy niejednokrotnie nie mieli nawet czasu na przeczytanie przedstawionych tekstów. Wspomina o tym Ford 20 października 1954 roku podczas debaty nad oceną scenariusza filmu *Kordian*: *Ja muszę przyznać, że nie bardzo widzę możliwość zastanowienia się nad scenariuszem o Kordianie. Jak to zrobić w mojej sytuacji? Ja mam we wtorek posiedzenie Zarządu SPATiF-u, we środę – dzisiaj mam posiedzenie Komisji Ocen, we czwartek mam posiedzenie Kolegium i zjazd absolwentów w Łodzi, w piątek Radę Artystyczną, w sobotę wykłady w Szkole. Chciałem zaznaczyć, że*

*nie jest to terminarz wyjątkowy. W tych warunkach nie mogę się zastanowić nad „Kordianem”. Ci spośród realizatorów, którzy chcą brać udział w realizacji filmów, muszą zrezygnować z wszelkich prac. Wydaje mi się, że z pożytkiem dla tego Kolegium będzie, jeżeli zebrania będą się odbywały nie co tydzień, ale co miesiąc. Jeżeli członkowie kolegium mają przyjść i rozmawiać na temat scenariusza, to muszą go przeczytać*¹⁴.

Podobne postulaty zgłaszała większość członków komisji.

Niektórzy oceniający nie radzili sobie ze wszystkimi zadaniami, z jakimi wiązało się członkostwo w Komisji. Najburzliwsza dyskusja dotycząca przepracowania odbyła się 3 lutego 1954 roku w czasie obrad Komisji, kiedy jeden z jej członków Jan Kott zgłosił, iż nie może pełnić dalej swoich obowiązków, gdyż jest zmuszony oddać się innym zadaniom. Na ten postulat odpowiedział Prezes CUK Borkowicz zastępujący Albrechta: *Nie mogę tego przyjąć do wiadomości, bo ja was nie mianowałem, a dokonał tego wiceprezes Rady Ministrów*¹⁵. To wywołało szereg komentarzy na temat współpracy środowiska filmowego z KC.

Najbardziej znacząca z punktu widzenia historii cenzury w PRL była następująca wypowiedź jednego z członków: *Na jednym z poprzednich posiedzeń zapadła uchwała, że Komisja Ocen będzie oceniać filmy przed Biurem Politycznym, a tymczasem tego warunku nie dochowano i „Kariera” i „Pokolenie” zostały już przed nami pokazane wyżej i przez to ocena filmu przez nas staje się fikcją. Fakt, że komisja nie oglądała tych filmów, stanowi nawrót do tezy, że istnieje rozbieżność pomiędzy słowem a czynem. Po pokazaniu tych filmów w kierownictwie trzeba było czekać parę tygodni, żeby filmy zobaczyć. Ze względu na to, że z Towarzyszymi z CUK nie można się dogadać, pozwoliłem sobie iść do tow. Bermiana, bo tego rodzaju sytuacja jest moralnie przykra dla członka partii. Ja zreferowałem tow. Bermanowi, że Komisja działa przy 1/4 swego składu, że nie nie przedsięwzięto, żeby ten stan zmienić, poza tym powiedziałem o sprawie oglądania filmów, bo my oglądając filmy po kierownictwie, czujemy się zwolnieni z oceny politycznej, a ograniczamy się do oceny artystycznej*¹⁶.

Podobne zrzućty środowiska filmowego i skargi na działalność Centralnego Urzędu Kinematografii doprowadziły w końcu do osłabienia pozycji Albrechta.

W czasie obrad Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy wyraźne zarysował się konflikt Forda i Albrechta. W swoich wypowiedziach ten pierwszy podważał zarzuty ideologiczne wysuwane pod adresem autorów scenariuszy przez swego oponenta. Albrecht najczęściej popierał stanowisko działaczy partyjnych, Ford próbował przeforsować swoje zdanie. W czasie dyskusji nad scenariuszem do swojego filmu *Piątka z ulicy Barskiej* (1953) posunął się nawet do tego, że otwarcie zarzucił członkom komisji konformizm i oportunizm. Mimo ostrych słów reżysera film został skierowany do realizacji. Dystrybucja rozpoczęła się jednak dopiero w 1954 roku, powodem opóźnienia był temat filmu dotyczący środowisk przestępczych, który wzbudził zastrzeżenia partii.

Ford i Albrecht mieli też inną wizję pracy i funkcji kolegium. O ile Albrecht chciał zachować pozory, iż Komisja ma głos decydujący, jeśli chodzi o kierowanie filmów do realizacji, to Ford często w czasie debat nad scenariuszami wypowiadał słowa podobne do tych: *Bardzo często się zdarza, że Kolegium mówi, że o scenariuszu, a Film [Przedsiębiorstwo Państwowe – A.M.] scenariusz zatwierdza. (...) Ja sobie jedną rzecz wypraszam – Kolegium występuje ze słuszną czy*

niesłuszną krytyką, ale nigdy nie oczekujemy od Kolegium, że będzie nam dyktować poprawki. Były wypadki, kiedy wypowiedzi nie były pełne szczerości. (...) Jeżeli nie zrobicie tych poprawek to może uda wam się przekonać tow. Albrechta, ale nie przekonacie publiczności¹⁷. Tak radząc twórcom scenariusza zatytułowanego *Irena do domu* (reż. Jan Fethke, 1955), wyrażał Ford nieco idealistyczne przekonanie o funkcji Kolegium i podkreślał równocześnie dezaprobatę dla postawy Stanisława Albrechta.

Prezes CUK po latach zapytany o konflikt z Fordem wspomina: *Miałem dwóch wrogów: związek zawodowy, który skupiał głównie kierowników kin i SPATiF (organizacja legalna od 1951 roku, głównym jej działaczem był Aleksander Ford – A.M.). (...) Miałem w wielu kwestiach odmienne zdanie. Ford był dyplomatą. Nie załatwiał ze mną spraw otwarcie. Przychodził do mnie, prowadziliśmy uprzejmą rozmowę, elegancko żegnaliśmy się, a później Ford robił swoje. Starski uprzedził mnie wcześniej, że w Fordzie i Jakubowskiej mam wrogów¹⁸.*

Z konfliktu w 1955 roku wyszedł zwycięsko Ford. Albrecht został zwolniony z CUK i przez członków Biura Politycznego mianowany ambasadorem w NRD. System kontroli kinematografii tak pieczołowicie wypracowany przez Albrechta nie był już konieczny w obliczu zbliżającej się Odwilży. Funkcję prezesa CUK przejął Leonard Borkowicz. Jednak instytucja, na której stworzeniu tak bardzo zależało Albrechtowi, rozpadła się już rok później, w grudniu 1956 roku CUK zakończył działalność jako urząd centralny i został podporządkowany strukturalnie Ministerstwu Kultury i Sztuki. Pozostał jednak system kontroli scenariuszy i filmów podległy Kolegium, które przez wiele jeszcze lat będzie funkcjonować bardzo sprawnie. Do likwidacji CUK-u bezpośrednio przyczynił się Aleksander Ford, który w 13 marca 1956 roku napisał donos na urząd¹⁹ i wkrótce potem wraz z Borkowiczem pracował nad jego likwidacją. W tym starciu wygrał Ford, który zdołał powrócić do swojej silnej uprzednio pozycji, było to jednak pyrrusowe zwycięstwo.

W okresie socrealizmu bardzo niewiele powstało „półkowników”. Bynajmniej nie był to skutek łagodności instytucji cenzorskich, a wręcz przeciwnie. Tak dokładnie wertowano scenariusze, że nie akceptowano żadnych, co do których były jakiegokolwiek wątpliwości. Okazało się jednak, że filmów stricte socrealistycznych w Polsce powstało mało.

Rok 1954 przyniósł pierwsze symptomy Odwilży. Na zebraniu SPATiF-u Tadeusz Konwicki i Aleksander Ścibor-Rylski zaproponowali odejście od schematyzmu socrealistycznego. Na ekranach polskich kin pojawiało się też coraz więcej filmów sprowadzanych z Zachodu. Tym samym rozpoczął się nowy okres, bardziej liberalny, ale nie wolny od partyjnej kontroli. I choć w tym samym roku powstają zespoły filmowe, między innymi grupa Antoniego Bohdziewiczza ponownie wracającego do łask, to władza czuwała i kolaudacja pierwszego pełnometrażowego filmu *Pokolenie* (reż. Andrzej Wajda, 1954) pokazała, iż indywidualne twórcze filmy nie były mile widziane przez partię, a filmowcy nadal musieli zgadzać się na przeróbki. Każde posunięcie twórcy było obserwowane i odnotowywane przez władzę. Ci, którzy dziś byli po stronie władzy, mogli nagle znaleźć się w niełasce.

W kwietniu 1954 roku został zmieniony skład Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy. Dopuszczono do niej więcej scenarzystów i reżyserów. Skład komisji

zaproponowany przez CUK zatwierdził ze zmianą pewnych nazwisk najpierw Wydział Kultury, a potem wiceprezes Rady Ministrów Jakub Berman, także wprowadzając swoje sugestie. Partia nadal miała znaczący wpływ na skład tego kolegium opiniodawczego i nie zrezygnowała z obecności w nim swoich ludzi. Pozostał także w składzie Tadeusz Zabłudowski, przedstawiciel GUKPPiW²⁰. Kontrola wewnętrzna nadal była monitorowana przez zewnętrzne jednostki nadzorujące i cenzurujące.

W następnym roku w dokumentach partyjnych zaczęły masowo pojawiać się pisma krytykujące działalność CUK i metody pracy Albrechta. W *Notatce o niedociągnięciach i brakach twórczości filmowej* czytamy: *Próby komenderowania w twórczości filmowej zaobserwować można było najłatwiej w latach 1951-53 na odcinku pracy Biura Scenariuszowego w Centralnym Zarządzie Wytwórni Filmowych. Mowa tu o komenderowaniu współpracującymi z Biurem literatami i reżyserami przez kierownictwo administracyjne CUK i CZWF, przy czym zaznaczyć należy, że pracownicy ci brali asumpt do tego rodzaju działalności z ogólnych, kierunkowych, często źle i jednostronnie rozumianych zaleceń kierownictwa Partii i Wydziału Kultury.*

Komenderowanie przejawiało się w źle pojętym od strony politycznej planie tematycznym, który ustalał z góry procentowe proporcje, np. w tematyce produkcyjnej – X, wiejskiej – X, walki z sabotażem – X. Dochodziła jeszcze do tego bezpośrednia ingerencja pracowników Biura Scenariuszowego i kierownictwa CUK co do konkretnych ujęć literackich, proporcji pozytywów i negatywów w samym scenariuszu bez prób obalenia podstawowego, błędnego założenia filmów. (...) Przedstawiona tu sytuacja odnosi się do lat 1951-53 i trzeba stwierdzić, że po IX Plenum, II Zjeździe Partii, a ostatnio po XI plenum styl pracy administracji CUK i podległych mu agend ulega zasadniczej zmianie na lepsze²¹.

Taka krytyka okresu poprzedniego nie przeszkodziła jednak w wydawaniu kolejnych zarządzeń celujących w sterowaniu produkcją i dystrybucją filmów. W uchwale CUK z 1955 roku zapisano: *W terminie do dnia 1.06.1955 należy opracować w oparciu o doświadczenie radzieckie następujące projekty:*

Systemu planowania w wytwórniach fabularnych w okresach rocznych, kwartalnych i krótszych.

Zasady kierowania nowych filmów na ekrany oraz metodę ustalania potrzebnych z tytułu ilości kopii filmowych i zasad repertuarowania filmu (Departament Planowania w Porozumieniu z CWF)²².

Słowa te potwierdzają ówczesne przekonanie decydentów, że kinematografia polska musi wzorować się na doświadczeniu radzieckim, które mimo pewnych błędów poprzedniego okresu było najsłuszniejszą drogą do rozwoju kina. To przeświadczenie było w pewien sposób wymuszone przez ówczesną sytuację polityczną PRL i jej rolę satelity Związku Radzieckiego. Niemniej jednak następni szefowie kinematografii, choć często zmieniali swoje poglądy na fali przemian politycznych, przeważnie entuzjastycznie pracowali nad rozwojem kontroli w kinie. Odwilż w kinematografii nie była efektem zmiany podejścia do problemu wolności słowa, po prostu pozwolono na więcej w związku z falą krytyki poprzedniego okresu, jaka nadeszła ze wschodu.

W 1956 roku rozgorzała w Polsce ogólna dyskusja na temat referatu Chruszczowa *O kulcie jednostki*. Echa jej obłyły się również o środowisko filmowe.

Spowodowało to, iż nieco zelżała cenzura polityczna. W kinie można było mówić i pokazywać więcej. Partia jednak nadal czuwała, choć zmieniła nieco standardy. Zaczęła się Odwilż, powstała polska szkoła filmowa, ale cenzura działała, wciąż używając starych mechanizmów w nieco złagodzonej formie. Ta maszyna przetrwała Odwilż i w latach sześćdziesiątych uderzy w środowisko filmowe ze zdwojoną siłą. Instytucje stanowiły jedynie mechanizm, a granice wolności słowa w PRL wyznaczały zmiany na stanowiskach nie tylko w kraju, ale także u wschodniego sąsiada.

ANNA MISIAK

- ¹ J. Toeplitz, *Walka o film realizmu socjalistycznego*, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/31.
- ² Cyt. za: M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895-1997*, Ars Nova, Poznań 1999, s. 176.
- ³ A. Madej, *On*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 6, lato 1994, s. 200.
- ⁴ *Projekt uchwały Biura Politycznego KC PZPR w sprawie kinematografii*, 1949, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/31.
- ⁵ *Notatka służbowa w sprawie pracowników WFF w Łodzi*, 9 marca 1951, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVII/32.
- ⁶ *Notatka służbowa od R. Radkiewiczowej Dyrektora Biura Zagranicznego Obrotu Filmów do Gen. Dyr. Filmu Polskiego St. Albrechta*, 13 września 1950, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/32.
- ⁷ Pismo podpisane przez tow. Lesława Wojtyłę z Wydziału Kultury KC PZPR, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/32.
- ⁸ *Walczyć o nowego człowieka i zwycięstwo socjalizmu*, „Film”, nr 13 (1952), s. 4.
- ⁹ *Protokół z zebrania Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego*, 5 kwietnia 1949, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/32.
- ¹⁰ List ambasadora Jerzego Putramenta do Wydziału Kultury KC PZPR, 16 września 1949, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR, sygn. 237/XVIII/32.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Uwagi tow. Rokossowskiego do scenariusza filmu *Żołnierz zwycięstwa*, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 297/XVIII/33.
- ¹³ Ocena scenariusza *Żołnierz zwycięstwa* podpisana przez dr. J. Wachtela (za zgodności podpisał wiceminister Kultury i Sztuki), Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 297/XVIII/33.
- ¹⁴ *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy*, 20 października 1954, Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie, sygn. A-214, poz. 38.
- ¹⁵ *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy*, 3 lutego 1954, Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie, sygn. A 214, poz. 41.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z dn. 28 października 1953*, Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie, sygn. A-214, poz. 25.
- ¹⁸ *Wielka gra*: ze Stanisławem Albrechtem rozmawia Alina Madej, „Kwartalnik Filmowy”, nr 6, lato 1994, s. 202.
- ¹⁹ List Aleksandra Forda do Wydziału Kultury, 13 marca 1956, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/146.
- ²⁰ Korespondencja Wydziału Kultury KC PZPR, kwiecień 1954, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/106.
- ²¹ *Notatka o niedociągnięciach i brakach twórczości filmowej*, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/117.
- ²² *Uchwała CUK*, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. MKiS CUK, Gabinet Prezesa, 1955, sygn. 11.