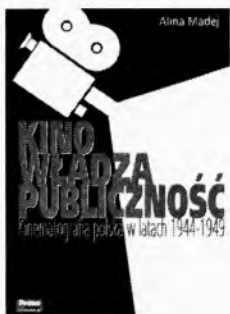


Zanim proklamowano socrealizm



MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

Jak napisać książkę o niespełna sześciu latach polskiej kinematografii (1944-1949), która zaczynała wówczas niemal od zera? Jak pisać ją, nie popaść w łatwy i znany schemat opowieści o zdobycznych kamerach i cudem pozyskiwanych skrawkach taśmy filmowej? Jak nie pozwolić się uwieść, po raz kolejny, opowieściom uczestników tamtych wydarzeń, które po latach przybrały formę powszechnie akceptowanego mitu?

Książka Aliny Madej *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949* pokazuje z zupełnie innej strony lata zdawałoby się dość dobrze znane badaczom polskiego kina. Czas coraz bardziej ponury i posępny, oświeclany coraz słabszymi płomykami nadziei. Książka jest skoncentrowana wokół bardzo szczególnego i gorącego miejsca interakcji. Autorka bada w sposób kompleksowy – z przywołaniem najróżniejszych źródeł – relacje zachodzące pomiędzy kinem jako instytucją a coraz bardziej ingerującą w jego funkcjonowanie nową władzą i publicznością z całym jej bagażem nawyków filmowych oraz nowych (nie zawsze jasno uświadamianych) oczekiwań.

Ważny jest już sam wybór tych pierwszych powojennych lat – postrzeganych dotychczas powierzchownie, schematycznie i raczej skąpo opisanych w polskiej literaturze przedmiotu. Wyjątkiem jest tu książka Edwarda Zajička *Poza ekranem. Kinematografia polska 1919-1991*, Warszawa 1992. Powody takiego stanu rzeczy przed rokiem 1990 są aż nadto dobrze znane. Jednym z istotniejszych – był na pewno brak możliwości dotarcia do archiwaliów, z których korzystała Autorka, ale nie tylko. Badaczom, zwłaszcza najmłodszego pokolenia, o wiele bardziej atrakcyjny i malowniczy wydawał się okres socrealizmu, z jego schematyzmem, socjopolityczną egzotyką, otoczką uwiedzenia wybitnych pisarzy, malarzy, poetów... Sprzyjała temu i nadal sprzyja szczególnego rodzaju moda na „soc”, podkreślana przez reedycje socrealistycznych kart pocztowych, plakatów, wystawy socrealistycznych wnętrz, dziennikarskie „odkrycia” i „rewelacje” o tym, kto i kiedy napisał wiernopoddanie wiersz. Tymczasem Alinę Madej interesuje to, co zdarzyło się wcześniej. Kończy więc swoją książkę na roku 1949, opisując, analizując i interpretując okres, który stał się swoistym preludium do socrealizmu filmowego.

Czy rzeczywiście polska kinematografia po II wojnie światowej startowała od zera? Po zapomnianych drogach, ścieżkach i bezdrożach tego krótkiego okresu Alina Madej prowadzi czytelnika w porządku chronologicznym, rozpoczynając jednak nie od 1944 roku, ale od charakterystyki pokolenia filmowców II Rze-

czypospolitej. Pokolenia wychowanego już nie tylko na widowni teatralnej, ale także w salach kinematografów, profesjonalnie związanego z kinem. Pokolenia, które bardzo wiele nadziei związanych z awansem kulturalnym społeczeństwa, wykształceniem, szeroko pojętą oświatą pokładało właśnie w kinie.

To bardzo ważny punkt wyjścia, bowiem Autorka uzmysławia czytelnikowi, że bezpośrednio po II wojnie światowej idea upaństwowienia kinematografii nie była prostym przeniesieniem na grunt polski wzorców radzieckich, ale miała swoje polskie korzenie. Krajowa branża filmowa w dwudziestolecie międzywojennym dość bezkrytycznie wierzyła w uzdrawiającą moc mecenatu państwowego i poglądy te (szeroko głoszone i często obecne m.in. w przywoływanej przez Autorkę publicystyce) odegrały niezwykle istotną rolę w powojennych przeobrażeniach kinematografii. Część postulatów i pomysłów zgłaszanych przez środowisko filmowe w okresie międzywojnia w niemalże dosłownym brzmieniu odnajdujemy w pierwszych latach powojennych. Autorka książki odslania więc przed czytelnikiem niekiedy zapewne dość zaskakującą prawdę: nie innego, jak właśnie owa głęboka i niezachwiana wiara najbardziej liczącego się odłamu środowiska filmowego w mecenat państwowy, który miałby wymusić zmiany artystyczne, leżała u podstaw kluczowych decyzji nowej władzy dotyczących kinematografii polskiej po roku 1945.

Rozgoryczone stanem przemysłu filmowego i sytuacją kinematografii w II Rzeczypospolitej, zdziesiątkowane wojną środowisko filmowe oczekiwało demokratyzacji kultury zaprzeczającej przedwojennej komercjalizacji. Film miał w tym wszystkim odegrać rolę „lokomotywy postępu” – torującej drogę innym dziedzinom sztuki. Osadzenie kinematografii w państwowych strukturach gospodarczych i administracyjnych nowego ustroju miało gwarantować awans kulturalny sztuki filmowej i zapewnić twórcom wpływ na jej kształt artystyczny. Społeczne aspiracje i nadzieje związane z państwowym pracodawcą stanowiły więc w prostej linii dziedzictwo ideowe II Rzeczypospolitej. W ten sposób narodził się swoisty paradoks: niechętnie komunizmowi społeczeństwo wykazywało równoczesną skłonność do państwowych form organizacji życia zbiorowego. To, że ów mecenat miał wspierać (finansowo i moralnie), a nie likwidować, inicjatywę prywatną w dziedzinie produkcji i twórczości filmowej, to już zupełnie inna sprawa, którą w dalszej części pracy rozszyfrowuje Alina Madej.

Zapowiedzią nadchodzących czasów fałszu i manipulacji jest ta część książki, w której Autorka przedstawia kolejno: frontowe doświadczenia filmowców polskich – zniekształcanie historii na taśmie filmowej, wykorzystywanie kin na potrzeby propagandy, „organizowanie” sprzętu, tworzenie legendy „Czołówki”, a w dalszej części współpracę i podporządkowanie kinematografii Ministerstwu Informacji i Propagandy. Dla wielu potencjalnych (zwłaszcza młodych) czytelników sporym zaskoczeniem może być fakt, że proces nacjonalizacji kinematografii nie przebiegał w Polsce bezboleśnie. Byli właściciele kin, uznani przez nową władzę za „pasożytów gospodarki”, „faszystowskich fachowców” lub podejrzewani o przynależność do „londyńskiej kliki”, nie mogli wygrać z podstawowym argumentem, w myśl którego świat pracy nie musi dziś oglądać się na elementarne zasady własności i dawne przepisy prawne.

Osobną wartość książki stanowi wnikliwie przeprowadzona przez Autorkę rekonstrukcja sporów środowiskowych o kształt filmu polskiego i konsekwencje

tych polemik. Alina Madej śledzi pierwsze konflikty pisarzy z filmowcami, odkurza pomysły, scenariusze filmów, które (z różnych przyczyn) nigdy nie powstały, lub które (na różnych etapach realizacji) zostały zmasakrowane w kolejnych „przeróbkach” i „przepracowaniach”. W samym tylko 1946 roku dyrekcja Filmu Polskiego miała do dyspozycji 170 projektów scenariuszowych, spośród których 81 odrzucono, a jedynie 20 przekazano do dalszego opracowania. Lista pisarzy, których te negatywne doświadczenia mimo wszystko nie zniechęciły do współpracy z Filmem Polskim, sama w sobie jest pasjonującą lekturą. Trudno zresztą dziwić się temu, skoro państwo było – jak pisze Autorka – *co najmniej podwójnym pracodawcą dla większości pisarzy: jako główny wydawca ich dzieł i jako strona zatrudniająca literatów w różnych dodatkowych zawodach*.

Z jednej więc strony odżywały przedwojenne marzenia o opiece państwa nad kulturą, z drugiej pisarze, artyści stawali się coraz bardziej uzależnieni od różnych instytucji państwowych i unikali publicznej krytyki władz. Powstawaniu struktur kinematografii państwowej (mechanizm ten dotyczył także innych dziedzin kultury) towarzyszyło zatem błyskawiczne wykształcanie się mechanizmów autocenzury, które dużo skuteczniej blokowały inicjatywy artystyczne niż oficjalne ingerencje urzędników zawodowo zajmujących się kontrolą życia artystycznego. W sposób niezmiernie przenikliwy i sugestywny Alina Madej odsłania krok po kroku ten, groźniejszy od urzędowej cenzury prewencyjnej, mechanizm modelowania kultury. Sama morfologia procesu powstania i dalszego funkcjonowania wewnętrznej cenzury Filmu Polskiego (wyprzedzającej powstanie GUKP-PiW) to osobny wątek tej pracy.

Sporo uwagi poświęca też Autorka źródłowej analizie rozrastania się mechanizmów kontrolnych nadzorujących twórczość filmową. Lata 1944-1949 stanowią okres, w którym krystalizują się nowe układy polityczne, tworzą nowe struktury władzy, coraz wyraźniej i bardziej arbitralnie ingerujące w życie artystyczne. Kinematografia jako instrument propagandy od początku zostaje mocno osadzona w tych nowych strukturach, mecenat państwowy stawia artystów przed nowymi wyzwaniem. Coraz częściej głoszone są też propagandowe hasła mówiące o konieczności przeprowadzenia „rewolucji kulturalnej”, nawołujące do ofensywy partii wobec inteligencji twórczej. Wreszcie coraz wyraźniejsza staje się walka między – jak pisze Autorka – dwoma modelami socjalizmu: demokratycznym, opartym na samorządności społeczeństwa i totalitarnym, w którym społeczeństwo jest całkowicie podporządkowane scentralizowanej władzy panującej nad wszystkimi dziedzinami życia. W konsekwencji owej walki pod koniec 1947 roku PPR nie miała już żadnej liczącej się konkurencji politycznej w dziedzinie kultury i twórczości filmowej, wpływając na tematykę filmowych projektów, scenariuszy, filmów, „roztaczając opiekę” nad metodami oceny sprowadzanych filmów, polityką rozpowszechniania, artykułami prasowymi etc. Po letnim plenum KC PPR (3-4 VII 1948) sytuacja polityczna zmieni się w jeszcze większym stopniu zapowiadając spotęgowanie represyjności we wszystkich dziedzinach życia społecznego. Komisja KC do Spraw Filmu przystąpiła do opracowania nowych tez i wytycznych. Pojawia się nowe terminy: „burżuazyjna swawola i liberalizm”, „schyłkowy sceptycyzm” etc. – jako wyrażenia antytetyczne wobec „wiary w człowieka i dobro jego natury”.

Trudną do przecenienia wartością tej książki jest precyzyjnie przeprowadzona przez Alinę Madej analiza kontekstów historycznych, społecznych, kulturowych pierwszych polskich filmów fabularnych. Próba odpowiedzi na pytania: jakie potrzeby społeczne miało zaspokajać to kino? Jakie czynniki sterowały odbiorem takich filmów, jak *Zakazane piosenki*, *Ostatni etap*, *Ulica Graniczna*, filmów, które w oczach dyspozycyjnych historyków filmu i równie dyspozycyjnej krytyki filmowej już wkrótce ulegną swoistej mitologizacji. Alina Madej krok po kroku odsłania znaczenia, jakie zostały wpisane w nakręcone wówczas filmy. Pokazuje, w jaki sposób zmieniający się kontekst społeczno-polityczny modelował ówczesny sposób myślenia o kinie i decydował o odbiorze *Zakazanych piosenek*, *Ostatniego etapu*, *Ulicy Granicznej*. Badany przez Autorkę sposób odbioru tych filmów charakteryzuje nie tylko same obrazy filmowe, ale także postawy i wybory uczestników ówczesnego życia kulturalnego. W trakcie tych szczegółowych analiz okazuje się też, że treści mocno nacechowane ideologicznie, które często były dla społeczeństwa trudne do zaakceptowania w przekazach propagandowych, okazywały się łatwiejsze do przyswojenia za pośrednictwem sztuki.

Atrakcyjność poznawcza i ranga naukowa tego opracowania sprawiają, że książka Aliny Madej jest – w moim przekonaniu – absolutnie niezbędną lekturą nie tylko dla historyka filmu, lecz również dla historyka kultury, politologa, dziennikarza. To także książka dla bardzo szerokiego grona odbiorców. Przy wszystkich cechach poważnej publikacji naukowej praca Aliny Madej zawiera mnóstwo szczegółów i barwnych wątków obyczajowych dotyczących np. rozpowszechniania filmów, nigdy niezrealizowanych scenariuszy etc. Całość zaprzecza też licznym tzw. oczywistościom. Dla wielu czytelników zaskoczeniem będzie zapewne fakt, że hasło „kinofikacji”, powszechnie kojarzone z latami powojennymi, choć zaczerpnięte z radzieckich programów umasowienia kultury filmowej, pojawiło się w Polsce już w latach 20.

Monografia Aliny Madej poświęcona polskiemu kinu lat 1944-1949 została oparta na bardzo bogatym i różnorodnym materiale źródłowym obejmującym m.in. niezwykle cenne, dotąd niepublikowane materiały archiwalne, ale także mniej znane, przyprószone pyłem bibliotek teksty z czasopism filmowych, które stanowiły jakże istotny kontekst dopełniający i element rzeczywistości filmowej tamtych lat.

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

Alina Madej, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Wydawnictwo „Prasa Beskidzka”, Bielsko-Biała 2002.