

Refleksje człowieka medialnego

MAREK HENDRYKOWSKI

W nowych warunkach ustrojowych socrealizm zdominował naszą kinematografię, ale w istocie zagościł w niej znacznie wcześniej. Estetyka filmowa polskiego socrealizmu czerpała pełnymi garściami z tego, co jego oficjalna doktryna i obowiązująca wykładnia skądinąd demonstracyjnie potępiała. Minęło zaledwie siedem lat od pamiętnego Zjazdu Filmowców w Wiśle i socrealizm sam stał się dla twórców polskiej szkoły filmowej tradycją odrzuconą.

Paradoksy socrealizmu w filmie polskim

Socrealizm w naszej kinematografii tłumaczy się zazwyczaj jako rodzaj ideologicznego transferu. Transfer ten został w okresie zimnej wojny wymuszony przez Wielkiego Brata (nie tylko u nas, ale również w innych krajach obozu tzw. demokracji ludowej) w ramach o wiele bardziej ogólnego „pakietu” zmian ustrojowych, które zaszły w kulturze powojennej Polski. W filmie dokonał się on na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w rezultacie postanowień, jakie zapadły podczas Zjazdu Filmowców w Wiśle, w listopadzie 1949 roku¹.

Gdy mowa o ideologii, takie objaśnienie wydaje się słuszne. Bardziej od ideologii interesować nas jednak będzie w tym miejscu estetyka – i to nie ta dojrzała i dalece już skryształizowana, z okresu *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza (1954), *Piątki z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda (1954) i *Pokolenia* Andrzeja Wajdy (1954), lecz znacznie wcześniejsza: sprzed wzniesienia MDM i Pałacu Kultury i Nauki. Jeśli rodzimy „soc” w filmie zasługuje na ponowne rozpoznanie, to dotyczy ono w pierwszym rzędzie nie studiów nad martwą doktryną, lecz analizy swoistego charakteru poetyki nakręconych wówczas filmów.

Rodzi się intrygujące pytanie, czy rzeczywiście nasz rodzimy socrealizm na ekranie aż tyle zawdzięcza dylogii o Leninie (1937-1939) Michała Romma, *Wielkiemu obywatelowi* (1938-1939) Friedricha Ermlera i innym sztandarowym dokonaniom kina stalinowskiego? Jeśli tak, wówczas filmowy stalinizm w nadwiślańskim wydaniu należałoby uznać za zjawisko z gruntu obce i nieoryginalne, a tym samym nie warte chwili głębszej refleksji. Tymczasem, kiedy ogląda się po latach *Skarb*, *Zalogę* czy *Pierwsze dni*, widać, że nie są to mechanicznie wykonane kalkomanie i że najwięcej wysiłku poświęcono w nich ekranowej adaptacji doktryny, czyli mozołnemu przyswojeniu w tutejszej masowej wyobraźni obiegowych szablonów spod znaku kina socrealistycznego.

O trudach i pułapkach takiego żmudnego przyswajania ówczesny młody scenarzysta Leopold Tyrmand, usiłujący sprostać oczekiwaniom dyrektora Biura

Scenariuszy Centralnego Urzędu Kinematografii, Dory Gromb i jej marzeniom o komedii, pisał następująco: *Polacy masowo odmawiają chodzenia do kina na oficjalne melodramaty. Ale z komedią to nie takie proste. Jak napisać coś, z czego ludzie mogliby się śmiać, a jednocześnie odczuli potrzebę walki o pokój, zwiększenia wydajności pracy, nienawiść do imperializmu i miłość do Poltbiura?*²

Dokładnie tak samo musiały wyglądać również wysiłki innych polskich filmowców zmagających się z socrealizmem jako zbiorem ogólnikowych dyrektyw wysuwanych pod adresem twórcy. Z jednej strony presja rozmaitych dogmatów, z drugiej – konieczność sprostania zamówieniu. Trudna lekcja, zadanie wprost niewykonalne. Istny CUK nad Wisłą. Chyba najtrafniej wyraża cały problem tytuł programowego artykułu ówczesnego wiceprezesa CUK Leonarda Borkowicza opublikowanego na początku roku 1955 na łamach „Filmu” – *Metoda realizmu socjalistycznego – to nie kodeks praw sztuki*³.

W czasach gdy filmy fabularne (zaledwie parę rocznie!) były zatwierdzane przez najwyższe czynniki partyjne, to samo uparte i nieustanne dążenie, by przeszcześcić na grunt polskiego kina sztukę realizmu socjalistycznego, stanowiło wytyczną zarówno dla odpowiedzialnych funkcjonariuszy najpierw Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego, a potem Centralnego Urzędu Kinematografii, jak i dla samych twórców. Pierwsi formułowali kolejne zamówienia w ortodoksyjnych i mgliście artykułowanych kategoriach ideologii, drudzy – koncentrowali cały wysiłek na estetyce, która stawiała największy opór.

Nie tylko ze względu na szeroko stosowaną w ZSRR co najmniej od lat trzydziestych niezwykle groźną praktykę oskarżania niepokornych i zbyt samodzielnych twórców o formalizm nie były to kwestie oddzielne. Urzędnicy i filmowcy – i jedni, i drudzy – mieli do rozwiązania identyczny problem. Postulaty i żądania ideologiczne wysuwane pod adresem każdego z ówczesnych filmów – najpierw na etapie wielokrotnie przepracowywanego scenariusza, a potem w toku realizacji – można było stosunkowo łatwo spełnić przez „właściwy” temat, „właściwego” bohatera, „właściwą” wymowę zdarzeń, „właściwe” zakończenie itp.

Rezultat tych zabiegów nietrudno przewidzieć. „Właściwy” bohater naszych filmów socrealistycznych okazuje się atrapą – figurą pozbawioną naturalnego wyrazu⁴. Warto w tym miejscu dodać, iż za pośrednictwem sztucznej konstrukcji, jaką bohater ów stanowi, daje o sobie znać marzenie ideologów o człowieku bez właściwości – nowym obywatelu, którego obraz tworzyli filmowcy. Taki humanoidalny fantom, socrealistyczny Golem, przy całej swojej monstrualności, był po myśli władzy. Można go było bowiem dowolnie kształtować, zmieniać, sterować jego myślami i czynami.

Prawdziwy kłopot stanowił jednak nie uległy bohater, lecz przekorna widownia. Owszem, film socrealistyczny na każdym kroku fałszuje rzeczywistość, którą przedstawia. Nie znaczy to jednak, że obraz, który ogląda się na ekranie, jest w stu procentach nieprawdziwy. Wiele zależy od sposobu jego odczytania. Socrealizm w swojej wersji ekranowej bywa z reguły zakłamany, ale może być zakłamany tylko do pewnych granic, bo ostatecznie bywa przeznaczony nie dla cudzoziemców, lecz dla polskiego widza. Nawet przy najdalej posuniętej mistyfikacji, nie dało się w końcu sfalsyfikować wszystkiego⁵.

Efekt, który oglądamy na ekranie, zależał od poziomu realizacji. Przystępując do pracy nad filmem, należało się tylko absolutnie podporządkować ogólnemu

kierunkowi zamówienia, obowiązywała przecież – czujnie strzeżona przez sprawdzających kurs dyżurnych nawigatorów idei – polityczna poprawność. Dzisiaj, jeśli przyrzeć się uważnie najslabszym rodzimym filmom socrealistycznym w rodzaju *Dwu brygad*, *Żołnierza zwycięstwa*, *Pościgu* (z niemal całkiem zapomnianym jakże wymownym podtytułem *Bojowe zadanie*), *Niedaleko Warszawy*, *Domku z kart*, *Uczty Baltazara* czy *Kariery*, widać, iż największy kłopot sprawia ich twórcom strona estetyczna i to ona okazuje się po latach piętą achillesową polskiego kina tego okresu.

Korci wprost, aby postawić pytanie: jak to jest, że do czasu nakręcenia *Celulozy Kawalerowicza* (1954) największe sukcesy odnosili wtedy nie młodzi, pełni zapału „pryszczaci” reżyserzy w rodzaju Petelskiego, Sternfelda, Lesiewicza, Munka, Nasfetera, Broka, Nałęckiego czy Berestowskiego, lecz ich o wiele starsi, doświadczeni koledzy: Leonard Buczkowski, Aleksander Ford, Jan Rybkowski, Jerzy Bossak, Eugeniusz Cękalski, Stanisław Wohl, Ludwik Starski, Jan Fethke? Na czym opierał się ów prymat doświadczenia nad zieloną w filmowym rzemiośle młodością? Czy rzeczywiście chodziło o to, by naśladować Emmlera, Dowżenkę, Czajkowskiego, Donskoja, Gierasimowa, Romma, Ptuszkę, Rajzmana? Wątpię. Moim zdaniem, nie.

O wszystkim przesądziła biegła znajomość całkiem innego języka. To ona niejako na starcie rozstrzygnęła wynik rywalizacji „starych” i „młodych” na niekorzyść tych drugich. A był nim język przedwojennego polskiego kina gatunków. Język będący jeszcze wówczas w powszechnym użyciu. Język prosty i zrozumiały dla zwykłego widza. Widać, iż doświadczeni rzemieślnicy władali nim bez porównania bardziej sprawnie. Dlatego można i należy mówić nie tylko o socrealizmie lat 1949-1955, lecz także o obecności pierwiastków estetyki socrealizmu w filmie polskim przed rokiem 1949. „Postępowe” filmy kręcono u nas na długo przedtem, zanim ich konieczność zadekretował Zjazd Filmowców w Wiśle. *Jasne łąki* Cękalskiego powstały w 1947 roku, a *Skarb* Buczkowskiego w 1948 (premiera 16 lutego 1949).

Nie ulega wątpliwości, że na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w kinie polskim przedwojenne kadry wzięły górę. To spod ich ręki wyszły kolejno: *Skarb*, *Pierwszy start*, *Warszawska premiera*, *Zaloga*, *Pierwsze dni*, *Młodość Chopina*, a w końcu największy szlagier polskiego socrealizmu – *Przygoda na Mariensztacie*. Bywało i tak, jak w przypadku *Sprawy do załatwienia* podpisanej wspólnie przez Rybkowskiego i Fethkego, że przy jednym filmie dwaj przedwojenni fachmani łączyli się w reżyserskie duety, na dodatek angażując jeszcze do współpracy samego Adolfa Dymśkę.

Czy chodzi tylko o jednego Dymśkę? Pytanie wydaje się źle postawione. Grali przecież także inni i to nie raz. Udział naszych przedwojennych aktorów w kinie powojennym i socrealistycznym (rozważany w tym miejscu po latach bynajmniej nie w kategoriach „hańby domowej”, ile raczej jako pewien szczególny styl i wyraz, jaki wnieśli oni swoją grą na ekran), stanowi osobny ciekawy temat dla badacza tego okresu. Warto w tym miejscu przypomnieć ówczesne role filmowe: Aleksandra Zelwerowicza, Niny Andrycz, Kazimierza Opalińskiego, Jana Kurnakowicza, Ludwika Sempolińskiego, Lidii Wysockiej, Jerzego Leszczyńskiego, Władysława Waltera, Hanki Bielickiej, Józefa i Tadeusza Kondratów, Tadeusza Fijewskiego, Ireny Eichlerówny, Andrzeja Boguckiego, Jerzego

Pichelskiego, Zygmunta Chmielewskiego, Stanisławy Perzanowskiej czy bożyszcze przedwojennych kinomanek, Adama Brodzisza malowniczo wyglądającego na tle tatrzańskich turni w *Czarcim Żlebie* (1950) jako sierżant i szef Aldo Vergano i Tadeusza Kańskiego.

Niektórzy z wymienionych pojawili się przed kamerą tylko raz, inni – jak Hanka Bielicka, Jan Kurnakowicz czy Lidia Wysocka – zdomowali się bardziej i zagrali po kilka ról, nawet głównych, ale najczęściej drugoplanowych. Wszyscy ci aktorzy okazali się jednak w pewnym sensie niezbędni dla poetyki naszych filmów powojennych, a następnie socrealistycznych – jako reprezentanci własnego *emploi* i zarazem „znak” minionego czasu. Ich gra wносиła niezbędną dawkę autentyzmu przeszłości. Są postaciami z innej bajki, ale o to właśnie chodzi. Przedwojenne *emploi* aktorskie spotyka się tutaj z wymogami estetyki socrealistycznego typu. Postaci, które grali, „wpisane” w ekranową rzeczywistość tych utworów, tworzą specyficzną galerię przedwojennych typów, których wykreowanie nie byłoby możliwe bez ich udziału. W tym sensie styl aktorstwa przedwojennego korespondował z zapotrzebowaniem kina socrealistycznego.

Socrealizm filmowy w Polsce, na przekór fałszywej perspektywie przyjętej przez niektórych wcześniejszych jego badaczy, nie jest zjawiskiem jednorodnym. Poetyka immanentna filmów polskiego socrealizmu to w istocie wiązka różnych poetyk. Można tu mówić raczej o ogólnym dążeniu do monokultury niż o jej faktycznym występowaniu w praktyce twórczej. W tej ostatniej – nieustannie dają o sobie znać dwie sprzeczne tendencje: dośrodkowa (związana z postępującą ofensywą ideologiczną, z czasem słabnąca) i odśrodkowa (wyrażająca się w różnych przejawach odchodzenia od niej). Pierwszą z tych tendencji wspiera doktryna socrealizmu, wymuszając jej respektowanie na twórcach. Druga – daje o sobie znać w postaci rozmaitych kompromisów, odstępstw i „odchyień”, które składają się na fenomen „pol-socu”. Dlatego socrealizm filmowy po polsku można czytać jako zbiorową realizację *a priori* narzuconego doktrynalnego intertekstu, ale także – i to jest szczególnie ciekawe – jako wyraz różnego rodzaju odstępstw i „zdrad”.

Nie należy przez to rozumieć, iż wspomniana wyżej tendencja dośrodkowa zaznacza swój wpływ wyłącznie w sferze poetyki założonej (trafniej w tym przypadku byłoby mówić o poetyce narzuconej czy wręcz wymuszonej), podczas gdy odśrodkowa działa w polu samej twórczości. Faktem jest jednak, że to, co uchodziło za niedozwolone i szkodliwe w świetle doktrynalnych założeń realizmu socjalistycznego, pojawiało się jednak dość powszechnie w konkretnych filmach, współtworząc ich zmieniającą się poetykę.

Konflikt tych dwóch sprzecznych dążeń widać wyraźnie, zarówno gdy analizuje się poetykę poszczególnych utworów, jak i wówczas kiedy rozpatruje się ich serie. Stąd bierze się „nieczysta” formuła polskiego filmu socrealistycznego i obecność w nim różnych aplikacji i domieszek. Uderza różnorodność inspiracji, z jaką mamy do czynienia w polskim socrealizmie. Przykładowo: dramatu neorealistycznego (*Celuloza*, *Pod gwiazdą frygijską*, *Pokolenie*), angielskiego dokumentu społecznego (szkolne etiudy Karabasza, *Kolejarskie słowo* Munka), twórczości Jorisa Ivensa (*Wesoła II* Lesiewicza), kameralnego dramatu francuskiego (*Dom na pustkowiu*), radzieckiej satyry środowiskowej w stylu Ilfa i Pietrowa (*Skarb*, *Sprawa do załatwienia*), czeskiej komedii obyczajowej itp.⁶

Monokultura, którą w latach 1948-1955 usiłowano u nas zaprowadzić na lichych glebach doktryny socrealizmu, by dać jakiegokolwiek plony, wymagała tradycyjnych sposobów uprawy. Socrealistyczna teoria sobie, praktyka sobie. W odniesieniu do tak złożonej dziedziny twórczości, jaką jest film fabularny, „soc-metoda” w nadwiślańskim wydaniu ograniczała się w najlepszym razie do zbioru ogólnikowych haseł. Podobnie z uznanymi za słuszne radzieckimi wzorami, które w tutejszych warunkach istniały bardziej jako odległy układ odniesienia niż przydatny instruktaż dla twórcy.

Moment ogólnie ustanowionego, administracyjnego wprowadzenia socrealizmu w filmie polskim przez czynniki partyjne niczego nie rozwiązywał. Naza jutrz po jego zadekretowaniu trzeba było sięgnąć do sprawdzonych sposobów i chwytów. O ile dokumentalny film propagandowy w wersji socrealistycznej nie był niczym specjalnie trudnym, a właściwą mu prymitywną formułę ludzie z czołówki wojskowej Forda opanowali już w 1943, w trakcie realizacji kronik aktualności z serii „Walcząca Polska”, o tyle nieporównanie większych umiejętności wymagał film fabularny.

Trudne i pełne niepewności lata 1946-1948, mimo wszystko, przyniosły polskiemu kinu szereg oryginalnych projektów, które nieźle świadczą o aspiracjach naszej sztuki filmowej tamtego okresu. Dotyczy to w pierwszej kolejności *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej (1948). Również zrehabilitowany po latach *Robinson warszawski* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego, gdyby został nakręcony według scenariusza Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza, byłby zapewne wydarzeniem filmowym wielkiego formatu – ewenementem w skali europejskiej. To, co po nim ostatecznie pozostało, czyli socrealistyczne *Miasto nieujarzmione* (1950) jasno pokazywało, jak bardzo może zaszkodzić dziełu końska dawka lekarstw i rozmaitych zabiegów zastosowanych w trakcie forsownej kuracji ideologicznej.

Wyprowadzający socrealistyczną ofensywę, najbardziej udany polski obraz lat tużpowojennych – *Skarb* Leonarda Buczkowskiego (1948) – powstał w pewnym sensie za wcześnie. Dla grupy dogmatyków w rodzaju Włodzimierza Sokorskiego (ówczesnego wiceministra kultury i sztuki), Jerzego Albrechta (kierownika Wydziału Propagandy, Oświaty i Kultury KC PZPR), Stanisława Albrechta (dyrektora generalnego PP „Film Polski”), Reginy Dreyer i Jerzego Toeplitza, sposobiących się pod koniec 1949 roku do występów na trybunie zjazdowej w Wiśle zjawiał się nie w porę – niczym Piłat w *Credo*.

Również poprawioną ideologicznie wersję kameralnego *Domu na pustkowiu*, którym debiutował jako samodzielny reżyser Jan Rybkowski (1949), zjechało i potępiono w trakcie Zjazdu w Wiśle. Ambitnie pomyślany film, wcześniej życzliwie przyjęty na festiwalu w Wenecji, zaatakowano za to, co było w nim najlepsze. Posypały się ostre zarzuty „schlebiania drobnomieszczańskim gustom” i „kosmopolityzmu” (sic!). Kolejne przeróbki utworu wypaczyły jego koncepcję. Nic dziwnego, że w następnych latach film socrealistyczny w rodzimym wydaniu stał się wypadkową tego, co zamówione, i tego, co faktycznie zrealizowane, czyli cierpkim owocem wszechobecnego kompromisu.

Odpowiedź w interesującej nas kwestii podyktowało życie. Ogólnie zaplanowana przez najwyższe czynniki partyjne i odpowiedzialnych za kierunek rozwoju kultury i kinematografii aparaczyków ekranowa „inżynieria dusz”

wymagała od naszych filmowców nie tylko „szczerego zaangażowania” i zapachu ideowego, ale również szeregu praktycznych umiejętności. Cóż z tego, że irrealny świat Polskiej Kroniki Filmowej okresu stalinowskiego pozostaje równie nieprawdziwy jak ten z przedwojennych kronik aktualności Polskiej Agencji Telegraficznej, z którego szydził w 1938 roku satyryk Światopełk Karpiński:

*Każdy z nas w kinie
Bliski jest młodości
Na tygodnikach
Aktualności.
Tyle na świecie
Rzeczy ciekawych
A u nas zawsze
Te same sprawy:
Mowy, cylindry,
Przecięcie wstęgi,
Kamień węgielny,
Rozrost potęgi. (...)*

Przedwojenne propagandowe krótkie metraże i kroniki PAT-a, z całym ich nieporadnym i schematycznym widzeniem świata, wydają się dzisiaj przysłowio-
wą kaszką manną w porównaniu z jawnie fałszującą rozmaite realia i fakty propagandą uprawianą po wojnie przez PKF. W tamtych warunkach i okolicznościach, w dobie monopolu informacyjnego i powszechnego kłamstwa nikt jednak nie wymagał od realizatorów, aby obrazy na ekranie odpowiadały stuprocentowo rzeczywistości. To raczej ona powinna się nagiąć i ustąpić pod przemożną presją filmowej wyobraźni, na którą stawiał socrealizm ⁷.

Podobnie z fikcją fabularną, której powołanie do życia uzasadniał postulat budowy „nowego wspaniałego świata”. Jego zbudowanie wymagało od propagandystów z kamerą odejścia od negowanego przez władzę realnie istniejącego stanu rzeczy. Masy pragnęły nowego i ustrój objął monopolistyczny patronat nad tym zbiorowym marzeniem. W powojennej ruinie, prowizorce, powszechnej biedzie i niedostatku nowe stało się fetyszem. Kino doskonale się do tego nadawało. Stworzenie takiej sugestywnej wizji należało jednak koniecznie powierzyć fachowcom.

Nie jest dziełem przypadku, że w czołówkach polskich filmów socrealistycznych kręconych przez filmową młodzież obok debutantów figurują nazwiska tylu rozmaitych opiekunów i konsultantów artystycznych. Powstał swoisty układ. Władze powojennej kinematografii, chcąc nie chcąc, musiały tolerować przedwojenną „branżę”. Zdawały sobie bowiem sprawę z tego, że w dotarciu do wyobraźni mas nie wystarczy sam ideowy entuzjazm. Niczym przedwojenny autobus kursujący ze Śródmieścia na Pragę, potrzebny jest na tej trasie niezawodny tradycyjny wehikuł w postaci uprzednio sprawdzonych wzorów, które publiczność polubi i zaakceptuje.

I tak kuchennymi drzwiami do księgi kucharskiej polskiego socrealizmu filmowego jeszcze przed Zjazdem w Wiśle zaczęły przenikać przedwojenne receptury i przepisy na komedię, satyrę obyczajową, film kostiumowy, film

przygodowy dla młodzieży, film propagandowy, film o tematyce wiejskiej, film operowy, oleodruk patriotyczny, a nawet produkcyjniak. Słowem, kino dla mas. To one – podporządkowane ogólnej doktrynie – złożyły się na milcząco akceptowaną przez decydentów „metodę twórczą”. Jej milcząco przyjmowaną główną wytyczną stanowiła akceptacja ze strony masowego widza, czyli uzyskanie stopnia możliwie największej komunikatywności ekranowych przekazów. W zetknięciu z socrealistycznym szablonem dało to wprawdzie nie wielką sztukę, ale na pewno nową – trzeba przyznać, że wysoce osobliwą w swym charakterze – jakość.

Nie przypadkiem część spośród tych filmów jest do dzisiaj pokazywana w telewizji. Prawda, że ogląda się je bardziej jako kuriozum i ciekawostkę historyczną, ale nawet jeśli tak jest, nie trafiły one całkiem do lamusa historii. Tych sześć trudnych lat w naszej kulturze to nie pustka czy absolutna próżnia, lecz historyczny fakt i realne doświadczenie zarówno twórców, jak i milionów odbiorców. Socrealizm filmowy w Polsce jako obiekt badawczy postrzegano na ogół dość sztywno i statycznie, widząc w nim pewną liczbę utworów o jednolitym, całkowicie jednolitym charakterze. W szkicu tym proponuję inną niż dotychczasowa perspektywę i odmienny sposób widzenia, eksponujący przede wszystkim to, co w nim procesualne, zmienne, ewoluujące.

Właśnie jako wieloaspektowo rozpatrywany element procesu historyczno-filmowego socrealizm w polskim filmie wydaje się po latach najciekawszy i wart głębszej uwagi – także jako wyraz sztuki zastępczej i namiastkowej, daremnie usiłującej przełamać własne ograniczenia. Dzieje polskiego kina w okresie 1948-1955 to nie martwy katalog pewnej liczby tytułów filmowych, lecz dynamiczna synchronia, w ramach której podskórnie toczy się pewien zasadniczy spór i dokonuje intrygujący proces przemian. Na nowo w związku z tym należy odczytać między innymi udział dawnej i nowszej rodzimej tradycji.

Współczesny badacz polskiego socrealizmu filmowego, odkrywając znaczący w nim udział naszej kinematografii przedwojennej, powinien mieć świadomość istnienia szerszego niż samo kino paradoksu udziału potępianej przeszłości w dziełach nowej sztuki, reprezentujących także inne odmiany twórczości. Nie tylko w dziedzinie filmu. Dzieła te tworzyli wybitni nieraz artyści. Spośród wielu możliwych przykładów: w teatrze – Leon Schiller, w malarstwie – Eugeniusz Eibisch, Zbigniew Pronaszko, Alfred Lenica czy sędziwy już wtedy Wojciech Weiss, w rzeźbie – Budowniczy Polski Ludowej Ksawery Dunikowski, w grafice – Bronisław Wojciech Linke, Tadeusz Kulisiewicz, Tadeusz Gronowski oraz liderzy polskiej szkoły plakatu Tadeusz Trepkowski i Henryk Tomaszewski.

Przyglądając się po latach jednemu ze sztandarowych pomników rodzimego socrealizmu, jakim jest Nowa Huta, warto pamiętać, że była ona co prawda miastem narysowanym na deskach kreślarskich „minionego okresu”, jednak to, co w niej samoswoje (odróżniające ją na przykład od MDM-u i Pałacu Kultury i Nauki), nie powstało w moskiewskiej pracowni Lwa W. Rudniewa, lecz zostało oparte – rzecz warta przypomnienia – na oryginalnym polskim przedwojennym założeniu urbanistycznym autorstwa architekta Adamskiego. Podobnie złożony klucz do własnej estetyki zawiera również polskie kino okresu stalinizmu.

Pryncypialni krytycy w rodzaju Ireny Merz, Jerzego Toeplitza czy Jerzego Piórkowskiego gromili te filmy jako karykaturę bliżej nieokreślonej „soc-metody”, która w tutejszych warunkach na dobrą sprawę nigdy nie wyszła poza ramy postulatów⁸. Wedle mniemania swoich akuszerów i surowych wychowawców, kino socrealizmu miało być czymś młodym, prężnym i nowoczesnym. Tak więc wszelkie nawiązania do tradycji sztuki filmowej w zakresie stylu, gatunku, ikonografii itp., jeśli nie miały ideowego *imprimatur* (mieszczącego się w pojęciu „postępowej tradycji”), w najlepszym razie przemilczano⁹. Stąd bierze się po trosze nieostry i stosownie do wymogów chwili naprędce zmitologizowany przez ówczesną krytykę obraz tworzącego się polskiego kina socrealistycznego jako fenomenu bez przeszłości – zbiorowego dzieła, jakiego dotąd nie było w polskim filmie. Taka też była z reguły ocena tej produkcji: słabe realizacje nie mogące sprostać wielkiej idei.

Rzec można – wizerunek w krzywym lustrze, obraz zdeformowany doktrynalnym uprzedzeniem. Uprzedzeniem zaznaczającym się od samego początku, od pamiętnych egzorcyzmów odprawionych w Wiśle w listopadzie 1949 nad paroma filmami, pod hasłem „bądźmy czujni” narzuconym przez superego socrealizmu sprawujące nadzór nad twórczością filmową. Z dzisiejszej perspektywy widać jednak wyraźnie co innego: historyczną ciągłość poetyki, z której kino to wyrasta i pełnymi garściami czerpie. Stąd bierze się owa dwuznaczność w stosunku do tego, co było, będąca mieszaniną głośnego potępienia i cichej aprobaty.

I tak już miało w tamtych czasach pozostać. Z jednej strony pośmiewisko i obiekt drwin, z drugiej – coś, co można wykorzystać jako *modus operandi* sztuki nowych czasów, której zadaniem jest służyć władzy i podbijać wyobraźnię mas. Przeszłość naszej kinematografii przedwojennej *en bloc* stała się dla ideologów socrealizmu tradycją zaprzeczoną. W znakomitej swojej większości – mowa w tym miejscu zarówno o „skażonych formalizmem” awangardowych eksperymentach Kurka czy Themersonów, jak i o adresowanym do masowego widza kinie popularnym – podlegała ona od Zjazdu Filmowców w Wiśle ideologicznemu ostracyzmowi, co bynajmniej nie znaczy, że w praktyce poszła w zapomnienie. Bo też i nie poszła, wręcz przeciwnie. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza przedwojennego kina gatunków.

Motywy kina socrealistycznego to temat zasługujący na osobne studium. Weźmy paradoksalny w swej wymowie motyw ukrywania. Ukryć, co skądinąd jawnie istniejące. Tolerować, co oficjalnie potępiane. Charakterystyczny dla socrealizmu stan permanentnego zagrożenia, zimnej wojny, poczucie strachu, kontrola wszelkich poczynąń jednostki i purytaniezizm obyczaju – negatywnie wpływają na zdrowie psychiczne obywateli. Potrzeba osobistej wolności i brak prywatności sprawiają, że ludzie co rusz próbują coś ukryć przed wścibstwem innych: sąsiadów, współobywateli, milicji, organów bezpieczeństwa.

Zabawne, ale też na swój sposób znaczące, że w filmach socrealistycznych tylekroć daje o sobie znać i uparcie powraca motyw przemycania czegoś. Zarówno w prasie, jak i na ekranie narasta wokół szmuglu przemysłniczego frazeologia. Motyw chętnie eksploatują krytycy, niezwykle często sięgają do niego również sami twórcy. Szmugiel (w sensie dosłownym i metaforycznym) jest jednocześnie naganny i praktykowany. Także w odniesieniu do sztuki. Milczące przyzwolenie społeczne na ten proceder najwyraźniej musiało niepokoić władze. Przemysłnic-

two ideologiczne w krytyce ostro zaatakował z pozycji dogmatycznych Jerzy Putrament, wkrótce dołączyła do niego niezawodna Irena Merz.

Nie jest dziełem przypadku, że realizatorzy filmów okresu socrealizmu, od scenariusza poczynając, z niemal maniackim uporem każą swoim bohaterom coś ukrywać przed innymi albo jawnie uprawiać przemyt. Przemyt nie tylko jest czymś nielegalnym, ale i groźnym, godzi bowiem w podstawy nowego ustroju. Należy go więc wszelkimi siłami zwalczać i zachowywać nieustannie czujność. Ogólna aura nieufności i podejrzeń przeradza się w tamtym okresie w istną obsesję przemysłniczą. Na ekranie przemyt to motyw jak wiele innych, gdy jednak potraktować go jako zachowanie znaczące, robi się z tego nieomal freudowska czynność omyłkowa, w której ukrytych znaczeniach kryje się głębsza prawda o „soc-metodzie” w jej odmianie nadwiślańskiej.

Podobnie ma się rzecz z „przemycaniem” odrzucanych skądinąd jako „obce” tradycji filmowych. Obserwujemy tutaj osobliwy paradoks w postaci swoistej (nawiasem mówiąc nie jedynej zresztą) *Hass-Liebe* polskiego socrealizmu. Zgodnie z odgórnie ustanowioną w Wiśle doktryną i obowiązującą odtąd wykładnią historyczną, na kartach *Historii sztuki filmowej*, podsumowując w czwartym tomie dorobek rodzimej kinematografii przed wojną, Jerzy Toeplitz potępiał po latach *okres chałupnictwa i rzemieślniczej chałtury oraz lunaparkową ludowość*¹⁰. Nie mogło być inaczej, skoro za postępową wartość polskiego kina kontynuowaną w nowych czasach Toeplitz uznał wyłącznie idee Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego Start i Spółdzielni Autorów Filmowych S.A.F.

W codziennej praktyce naszego filmu fabularnego lat 1948-1955 przedwojenna tradycja miała się jednak całkiem nieźle. Nie należy sądzić, że była to jakaś zmyślna kontrabanda. Nic podobnego. Przy całej swojej śmiertelnej powadze socrealistyczna doktryna paradoksalnie sprzyjała lekkiej popularnej muzyce, potrzebując jej sztuczek i sposobów, aby przyciągnąć do kin szeroką widownię. Rzecz w tym, że specyficzna, rodzimego chowu estetyka socrealizmu, która daje o sobie znać w filmie polskim – od *Skarbu* aż po *Przygodę na Mariensztacie*, *Piątkę z ulicy Barskiej*, *Trzy starty* i obraz *Irena do domu* – czerpała i to pełnymi garściami z tego wszystkiego, co skądinąd pod przemożną presją ideologii demonstracyjnie potępiała.

Potępienie kina przedwojennego jako „burżuazyjnego przeżytku” w imię „nowej sztuki” miało wkrótce odsłonić swój paradoksalny charakter. Minęło kilka lat i oto jak na ironię socrealizm sam stał się dla twórców polskiej szkoły filmowej potępionym wzorcem – „obcą” tradycją, którą należy generalnie zaniegować. Nie zniknął jednak i nie rozplynął się zupełnie. Mając na uwadze styl odbioru, który kino socrealistyczne próbowało narzucić, można by mówić w kontekście dzieł szkoły polskiej o czymś w rodzaju kontrafaktury – stale obecnego w nich podtekstu i negatywnego układu odniesienia. Taki jest nie tylko *Człowiek na torze* czy *Zezowate szczęście*, ale również *Zimowy zmierzch* i *Ostatni dzień lata*. Znajomość tego podtekstu pozwala o wiele lepiej zrozumieć i odczytać nakręcone w czasach Października i po roku 1956 filmy Wajdy, Munka, Lenartowicza, Hasa, Kutza, Konwickiego, Lenicy, Borowczyka i innych.

Owszem, w nowych warunkach ustrojowych socrealizm zdominował naszą kinematografię, ale w istocie zagościł w niej na długo przedtem – jeszcze w latach trzydziestych, przynajmniej całą dekadę przed Zjazdem Filmowców

w Wiśle, który tę doktrynę *expressis verbis* zadekretował. Przychodzą na myśl tytuły rozmaitych nakręconych przed wojną polskich filmów, nie tylko tych inspirowanych ideami kina zaangażowanego spod znaku ugrupowania Start, ale również takich jak: *Dzień wielkiej przygody* (1935) Józefa Lejtesa, *Płomienne serca* (1936) Romualda Gantkowskiego czy średniometrażowy dokument *C.O.P. Stalowa Wola* (1938) w reżyserii Jerzego Gabryelskiego.

Mamy więc do czynienia z osobliwą prefiguracją socrealistycznego modelu kina – swoistym *déjà vu* dającym o sobie znać w dziełach nakręconych w mniej lub bardziej odległej przeszłości. Estetyka, o której mowa, zadomowiła się na długo przed rokiem 1949 zarówno w filmie fabularnym, jak i dokumentalnym w postaci szerokiego repertuaru stereotypów, schematów fabularnych, pełnych optymizmu państwowotwórczych klisz, złożonego z prostych przeciwstawień czarno-białego obrazu świata i łatwych ekranowych recept na życie. Filmowy socrealizm zaczął się u nas znacznie wcześniej niż na Zjeździe Filmowym w Wiśle. Nie jako powszechnie obowiązująca doktryna oczywiście, ale jako pewien modus myślenia o kinie, tendencja, styl użytkowy, praktyczna umiejętność, powszechnie stosowana matryca i sposób adresowania przekazu do widza.

Po roku 1945, a zwłaszcza od jesieni 1949, kiedy to urzędowo proklamowany socrealizm zaczął być powszechnie obowiązującym *credo* filmowców, nastały nowe czasy. Oficjalnie, na papierze, polskie kino przedwojenne (z wyjątkiem postępowych tradycji reprezentowanych najpierw przez grupę Start, a po roku 1935 przez Spółdzielnię Autorów Filmowych), niegdyś określane pejoratywnie mianem „branży”, było okresem minionym i zamkniętą kartą przeszłości. „Nieoficjalnie”, to znaczy przede wszystkim w praktyce realizacyjnej i w codziennych zmaganiach z opomą materią, „branża” (a raczej, by wyrazić się bardziej adekwatnie, to, co z niej pozostało) trwała jednak nadal, współtworząc na nowych zasadach powojenną kinematografię.

Młoda gwardia filmowców potrzebowała starej gwardii fachowców. Potencjał twórczy tej ostatniej sprawił, że przedwojenny polski przemysł filmowy dostarczył znacjonalizowanej kinematografii dziesiątków sprawnych realizatorów (scenarzystów, reżyserów, operatorów, scenografów, aktorów, kompozytorów, tekściarzy, kierowników produkcji, montażyстів itd.). I oczywiście języka – rozumianego jako sposób komunikowania się i nawiązania porozumienia z widzem. A wraz z nim – pewnej sprawdzonej koncepcji estetycznej, która na skalę tamtych możliwości stała się ekranowym „socrealizmem z ludzką twarzą”.

Jasne, że rodzimy film socrealistyczny w jego nadwiślańskim wydaniu był efektem kompromisu. Z jednej strony proklamowany w Wiśle totalitarny model kultury, z drugiej – Grigorij Wasiliewicz Aleksandrow (*Świat się śmieje*, czyli *Wiesiołyje riebieata*, *Cyrk*, *Wołga*, *Wołga*) jako gość honorowy Zjazdu Filmowców i ojciec chrzestny polskiego socrealizmu. Nie ma co, groteskowe zestawienie, na dodatek z dużą porcją czarnego humoru – jak w znanym powiedzeniu o najweselszym baraku w obozie. Ale w zetknięciu z publicznością taka właśnie kompromisowa koncepcja kina popularnego, z wszystkimi jego słabościami i niekonsekwencjami, sprawdziła się nieporównanie lepiej niż sztuczne implanty w rodzaju straszących z ekranu i wyganiających ludzi z kina *Dwóch brygad* nakręconych (1950) przez studentów Łódzkiej Szkoły Filmowej pod „kierownictwem artystycznym” Eugeniusza Cękałskiego.



Olga Sawicka i Nina Andrycz w *Uczcie Baltazara*, reż. J. Zarzycki (1954)

Film traktowany jako wehikuł określonej tezy, ideologii, doktryny nie przestaje być utworem filmowym. Rezonerstwo na tak zwane wielkie tematy nie tylko w przypadku socrealizmu podporządkowuje film doraźnym zadaniom ideologicznym, czyniąc go wtórnym i zależnym. Teza o służebności sztuki urzeczywistniona w praktyce zamienia tę ostatnią w zjawisko wtórne wobec ideologii. Depersonalizuje też samego twórcę jako osobę ludzką i przeistacza go – podobnie jak masowego adresata tego rodzaju przekazów – w „nowego człowieka”. Poetyka założona socrealizmu nie stanowiła w gruncie rzeczy kanonu zasad czy prawideł twórczości, lecz eklektyczny zbiór komunałów. Ich ogólnikowy charakter sprawiał, że socrealizm jako „teoria” był tworem immunizowanym na wszelką krytykę.

Próba administracyjnego zaprowadzenia przez władze odgórnie kontrolowanych porządków monokultury w filmie polskim lat 1948-1955 nie przyniosła spodziewanych rezultatów. Nie przyniosła ich nie tylko dlatego, że polskie kino socrealistyczne monokulturą ostatecznie się nie stało, od samego początku – w miarę możliwości i na różne sposoby – czerpiąc dla siebie inspirację i niezbędną energię spoza socrealizmu. Powody niepowodzenia miały charakter, by tak rzec, systemowy. Im mocniej forsowano ideę socrealizmu opartą na monolitycznej wizji kultury i sztuki, tym silniej – jak pokazują przywołane wyżej przykłady – w praktyce twórczej narastało dążenie, aby nacisk ten odeprzeć.

Nie chodzi tu jedynie o samą przeszłość filmowego socrealizmu, obecną w jego rozmaitych nawiązaniach do tradycji, lecz w o wiele większym stopniu o przyszłość naszej sztuki filmowej. Proces chorobowy wywołany przez socre-

alizm spowodował reakcję obronną. O przejawach obecności antygenów w organizmie polskiego kina można mówić nie dopiero w dobie „odwilży”, ale praktycznie od samego początku (od chwili słynnego sprzeciwu Antoniego Bohdziewiczza). Nie tylko w przypadku części twórców, także w mającej od czasu do czasu własne zdanie krytyce filmowej tamtego okresu, która wcale nie mówiła jednym głosem¹.

Paradoksalnie, socrealistyczny epizod – z wszystkimi jego „wypaczeniami” i negatywnymi skutkami – najpierw pobudził, a następnie umocnił pozytywne przemiany w naszej sztuce filmowej i w rezultacie odegrał znaczącą rolę w jej rozwoju. Narastający opór wobec socrealizmu stanowił ważne doświadczenie zbiorowe, z którego wzięła początek polska szkoła filmowa. Od *Pokolenia Wajdy* (premiera grudzień 1954) tama socrealizmu w kinie polskim kruszy się i pęka u podstaw. Minie rok, dwa i na naszych ekranach pojawią się wybitne dzieła niosące z sobą powiew autentycznej wolności w sztuce.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ Zjazd w Wiśle odbył się w dniach 19-22 listopada 1949 roku. Jego przebieg szczegółowo rekonstruuje Alina Madej w artykule *Kulisy socrealizmu: Zjazd w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy”, 1997 nr 18.

² L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989, s. 67.

³ L. Borkowicz, *Metoda realizmu socjalistycznego – to nie kodeks praw sztuki*, „Film” 1955, nr 16.

⁴ Zob. P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000.

⁵ W 1953 roku, podczas kręcenia *Piątki z ulicy Barskiej*, Aleksander Ford i jego ekipa nie mogli jeszcze pokazać Trasy W-Z w całej okazałości, ale od czego domakietki i dorysówki. Z takimi retuszami rzeczywistości łatwo można sobie w kinie poradzić. Żadna potęga ekranowej iluzji nie była jednak w stanie ukryć prawdy o niezdrowej cerze, słabych włosach i fatalnym stanie uzębienia aktorów występujących w socrealistycznych filmach, co wynikało z powojennej biedy i chronicznego niedożywienia milionów Polaków, których reprezentatywną próbkę stanowią ludzie przed kamerą.

⁶ W tamtym okresie zdarzały się jednak dużo gorsze odstępstwa. Swoisty rekord nieprawomyślności w odejściu od obowiązujących reguł estetyki pobił Jan Rybkowski. Jako reżyser *Godzin nadziei* latem 1954 roku znalazł się on na antypodach socrealizmu, inscenizu-

jąc w tym filmie – na dodatek przy amerykańskiej muzyce jazzowej – sekwencję zabawy utrzymaną w pełnym spontaniczności, żywiołowym stylu, który z jednej strony przypomina sceny z musicalu Kinga Vidora *Duże czarne*, z drugiej – studencki ubaw w łódzkiej Szkole Filmowej.

⁷ Cienia wątpliwości w tej kwestii nie pozostawia następująca wypowiedź programowa szefa Polskiej Kroniki Filmowej Jerzego Bossaka, który w 1946 roku stwierdził: *Operator kroniki staje się nie tylko mechanicznym kronikarzem, lecz współtwórcą tej nowej, lepszej rzeczywistości. Propaganda przekształca się w wychowanie społeczne, krzewi optymizm, bez którego nie można żyć i zmieniać rzeczy złych na dobre, a dobrych na lepsze*. Cyt. za: Z. Pitera, *Sprawozdanie z I Zjazdu Pracowników PKF*, „Biuletyn Informacyjny «Filmu Polskiego»” 1946, nr 14.

⁸ Naszpikowana „nowomową” doktrynalna wykładnia realizmu socjalistycznego w filmie polskim miała charakter tyleż ogólnikowy, ile eklektyczny. Lektura pełnych zakalcowatych sformułowań tekstów wystąpień programowych oraz referatów wygłoszonych podczas Zjazdu Filmowców w Wiśle przez Jerzego Albrechta, Włodzimierza Sokorskiego, Stanisława Albrechta, Reginę Dreyer i Jerzego Toeplitza nie należy do łatwych. Materiały Zjazdu znajdują się w zbiorach Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie. Zob. również podsumowujący artykuł pióra Włodzimierza Sokorskiego: *Przeciw formalizmo-*

wi i naturalizmowi w filmie (na marginesie Zjazdu Filmowego w Wisle), „Kuznica” 1949, nr 49.

⁹ Przypomina się w tym miejscu popularny kalambur z czasów socrealizmu: *Nie uczył Baltazara, sam się uczył*. Wyjątek na tle powszechnie panującej amnezji stanowi głos wołającego na puszczy Jerzego Piżewskiego, który już w latach 1950-1951 wskazywał na konieczność nawiązania do tradycji filmowej i postulował kształcenie filmowców na sprawdzonych wzorcach klasyki światowego kina. Zob. J. Piżewski, *Opiekujmy się scenarzystą*, „Nowa Kultura” 1950, nr 40; tegoż, *O startowaniu od zera*, „Nowa Kultura” 1951, nr 1; tegoż, *By film wzruszał*, „Film” 1951, nr 11. Plonem rozważań teoretycznych autora nad metodą twórczą w filmie stała się głośna w swoim czasie książka pt. *Szkice filmowe*, Warszawa 1952.

¹⁰ J. Toeplitz, *Film polski: koniec epoki*, w: tegoż: *Historia sztuki filmowej, Tom IV: 1934-1939*, Warszawa 1969, s. 374-421, oraz J. Toeplitz, *Film polski na światowej arenie*, w: tegoż: *Historia sztuki filmowej. Tom VI: 1946-1953*, Warszawa 1990, s. 319-342. Odmienią od powyższej perspektywę badawczą otworzyły dopiero wnikliwe ustalenia źródłowe młodszej generacji badaczy polskiego kina, nawiązujące do analogicznych badań nad literaturą i sztuką tego okresu. Warto w tym miejscu dodać, iż ostatnie lata przyniosły swoistą rewizję nadzwyczajną dotyczą-

sowego spojrzenia na socrealizm w Polsce. Na szczególną uwagę zasługują tu studia: Edwarda Balcerzana, Stanisława Barańczaka, Michała Głowińskiego, Zdzisława Łapińskiego, Zbigniewa Jarosińskiego, Andrzeja Garlickiego, Teresy Wilkoń, Wojciecha Tomasika, Bogusława Bakuły, Marka Halberdy, Aliny Madej oraz przywołana uprzednio rozprawa doktorska Piotra Zwierzchowskiego obroniona w 1998 roku na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹¹ To kolejny intrygujący paradoks okresu stalinizmu w filmie polskim. Uważna lektura tekstów krytycznych publikowanych w czasopiśmie kulturalnych i prasie filmowej z lat 1950-1955 pozwala odkryć wiele przykładów niejednomyślności i rozmaitych kontrowersji występujących zarówno w opiniach na temat poszczególnych filmów czy książek o filmie, jak i w kwestiach o charakterze bardziej generalnym. Nie wszyscy krytycy piszący w tamtym okresie podzielali ortodoksyjne poglądy głównego rzecznika socrealizmu w polskim filmie, recenzentki „Trybuny Ludu” (1949-1956) Ireny Merz. Zob. ówczesne wypowiedzi: Bolesława Michałka, Krzysztofa Teodora Toeplitza, Jana Józefa Szczepańskiego, Zygmunta Kałużyńskiego, Stanisława Grzeleckiego, Aleksandra Jackiewicza, Stefana Morawskiego, Antoniego Bohdziewicza i Jerzego Kajetana Zawistowskiego.