

WŚRÓD FILMOWYCH ŹRÓDEŁ DO HISTORII POLSKI LUDOWEJ

DOROTA SKOTARCZAK¹
(Poznań)

Słowa kluczowe: Kino PRL, film jako źródło historyczne, cenzura

Keywords: PRL cinema, film as historical source, censorship

Abstrakt: Dorota Skotarczak, WŚRÓD FILMOWYCH ŹRÓDEŁ DO HISTORII POLSKI LUDOWEJ. „PORÓWNANIA” 7, 2010, s. 141–150. ISSN 1733-165X. Filmy fabularne mogą stanowić źródło historyczne dostarczające wiedzy na temat czasów, w których zostały zrealizowane. Jednak filmy wyprodukowane w krajach socjalistycznych, jeśli mają dostarczyć informacji historykowi, muszą być poddane weryfikacji, uwzględniającej specyfikę kina tychże krajów. Tak też jest niewątpliwie w przypadku filmów nakręconych w Polsce w latach 1944–1989, a więc w czasach panowania ustroju socjalistycznego. Filmy wtedy powstałe w Polsce musiały być zgodne z narzuconą odgórnie ideologią. Szczególnie dotyczy to filmów kręconych w latach 1949–1955 czyli w okresie obowiązywania metody twórczej zwanej realizmem socjalistycznym. Później ona już wprawdzie nie obowiązywała, ale twórcy filmów mniej lub bardziej musieli się liczyć z wymogami panującego reżimu politycznego. Aby w filmach rozpoznać rzeczywistość tamtego okresu, trzeba zdawać sobie sprawę, w jaki sposób ją zmieniano. W tym celu sięgnąć należy do rozmaitych dokumentów, które tę kwestię naświetlają. Są one przechowywane przede wszystkim w Archiwum Filmoteki Narodowej, Archiwum Akt Nowych i Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej. W każdym razie odpowiednio postępując ze źródłami filmowymi można dowiedzieć się bardzo wiele o Polsce tamtego okresu. Nawet filmy jawnie propagandowe, fałszywie ukazujące ówczesną Polskę, są cenne dla historyka, gdyż przynajmniej ukazują tendencje i metody propagandy.

Abstract: Dorota Skotarczak, AMONG SOURCES OF FILM TO THE HISTORY OF SOCIALIST POLAND. “PORÓWNANIA” 7, 2010, p. 141–150. ISSN 1733-165X. Feature films can constitute a historical source of knowledge on the times in which they were made. However, if films produced in socialist countries are to provide any knowledge to the historian, they have to be verified bearing in mind the specificity of the cinema in these countries. This is the case of films made in Poland during 1944–1989, in the times of the socialist regime. Those were the times in which films in Poland had to be made in accordance with the superimposed ideology. This is particularly true about films done in 1949–1955, that is the times of social realism. In order to capture the reality of the period in the films, one has to understand how it was changed. Thus, various documents explaining these mechanisms should be consulted. They are available mostly

¹ Correspondence Address: gregory@amu.edu.pl

in Archiwum Filмотeki Narodowej (The National Film Archive), Archiwum Akt Nowych (The Archives of New Records in Warsaw) and Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej (Archive of the National Institute of Remembrance).

Historia kina polskiego czterdziestu pięciu powojennych lat to nadal w dużej mierze historia jeszcze nie napisana. Dotyczy to zresztą nie tylko kina, ale sztuki czy kultury masowej w ogóle. I nie tylko w Polsce, lecz we wszystkich krajach tzw. demokracji ludowej. Polskie kino byłoby więc tu tylko egzemplifikacją skomplikowanej sytuacji, przed jaką staje historyk zajmujący się okresem Polski Ludowej. Z jednej strony historia filmu polskiego to historia pewnej dziedziny sztuki (kultury masowej), zbiór poszczególnych dzieł, które można poddać analizie, biorąc pod uwagę ich walory artystyczne. Z drugiej jednak strony żadne dzieło nie powstaje w kulturowej próżni. Każde jest jakoś wytworem swoich czasów i miejsca swego powstania. I w tym sensie sytuacja kina takiego kraju jak Polska jest specyficzna i w związku z tym wymaga uwzględnienia szeregu czynników, które wpłynęły na ostateczny kształt poszczególnych filmów. A jednocześnie, dla historyka tradycyjnie przyzwyczajonego do rozpatrywania źródeł pisanych, pojawia się problem specyfiki podejścia do źródeł audiowizualnych.

Już od pewnego czasu historycy interesują się kwestią wykorzystania filmu jako źródła historycznego. Fakt, że film takowym być może, nie budzi już dziś wątpliwości², choć trwają wciąż dyskusje, co powinno historyka w filmie interesować. Zanim przejdę do refleksji na temat kina PRL-u, chciałabym poczynić jeszcze kilka niezbędnych uwag na ten temat.

Zastanawiając się nad zakresem zainteresowań historyka filmem, John E. O'Connor³ wyróżnił cztery zasadnicze obszary:

- 1) film jako źródło historyczne mające dostarczyć informacji o konkretnych wydarzeniach;
- 2) film potraktowany jako źródło informacji o życiu społecznym;
- 3) badanie historii filmu jako dzieła sztuki;
- 4) analiza tzw. filmu historycznego czyli próba odpowiedzi na pytanie jak film może dostarczać wiedzy historycznej.

² Przegląd stanowisk historyków dotyczących filmów jako źródła historycznego zob.: D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Poznań 2004, s. 7-32; M. Szczurowski (red.), *Dokument filmowy i telewizyjny*. Toruń 2005; D. Skotarczak, *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*, [w:] D. Skotarczak (red.), *Media audiowizualne warsztacie historyka*. Poznań 2008, s. 11-24; W. Olejniczak-Szukala, *Film fabularny jako źródło historyczne* [w:] *Media audiowizualne...*, s. 25-52; P. Witek, *Kultura – Film – Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*. Lublin 2005; P. Witek, *Rozbite lustra historii. Rozmyte ślady historii. Metodologiczne problemy audiowizualnej koncepcji źródła historycznego*, [w:] J. Kolbuszowska i R. Stobiecki (red.), *Historyk wobec źródeł. Historiografia klasyczna i nowe propozycje metodologiczne*. Łódź 2010, s. 91-105.

³ Cytat za: P. Witek, *Rozbite lustra...*, s. 94.

Jeśli idzie o punkt trzeci, to wydaje się, że powinien on raczej pozostać domeną zainteresowań historyków filmu, traktujących go jako dzieło sztuki. Punkt czwarty nawiązuje zaś do toczącej się w swoim czasie na gruncie amerykańskim dyskusji na temat możliwości zastąpienia książki historycznej przez film⁴. W przypadku punktu pierwszego chodzi głównie o kroniki filmowe. Natomiast dla historyka zajmującego się filmem fabularnym najbardziej interesującym wydaje się punkt drugi, który mówi o wykorzystaniu filmu jako źródła do badań szeroko rozumianego życia społecznego. I w tym sensie myślenie historyka o filmie jako źródle do badań rzeczywistości społecznej byłoby bliskie myśleniu wypracowanemu na gruncie antropologii filmu. Warto tu powołać się na poglądy Aleksandra Jackiewicza inicjatora tej dyscypliny. Pisał on, że film jest „ślądem odbiorcy, kontekstu społecznego”⁵. Byłby zatem film źródłem do badania życia społecznego, obyczajów, mitów, tradycji⁶. Odpowiedzi domaga się pytanie, jak należałoby z takiego źródła korzystać, jak przeprowadzać jego krytykę, czy można by tu zastosować metody tradycyjne, czy należałoby wypracować metody nowe. I ostatecznie – jakiego podejścia wymagają filmy powstałe w okresie Polski Ludowej. Na temat filmu jako źródła historycznego i jego krytyki pisali m.in. Ryszard Wagner⁷, Dorota Skotarczak⁸, Weronika Olejniczak-Szukała⁹, Piotr Witek¹⁰, których prace będą przytaczane w dalszym ciągu artykułu.

Przystępując do analizy źródła należy przede wszystkim ustalić jego autentyczność czyli dokonać jego krytyki zewnętrznej¹¹. Za źródło autentyczne uznaje się takie, po pierwsze, którego czas i miejsce powstania znamy; po drugie wyróżnić możemy autentyczność pragmatyczną zależną od prowadzonych badań i pytań stawianych źródłu; po trzecie takie źródło, które nie jest sfalszowane; po czwarte, które jest oryginałem, a nie kopią. Taką krytykę przeprowadzić można również w przypadku filmu.

Wydawać się może, że ustalenie czasu powstania filmu jest stosunkowo proste. Takie informacje znajdujemy zwykle w czołówce filmu bądź w napisach koń-

⁴ R. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Own Idea of History*. London 1995; *What You Think about When You Think about Writing a Book on History and Film*. „Public Culture” 1990, Vol. 3, nr 1, s. 50–65; H. White, *The Modernist Event*, [w:] V. Sobchack (ed.), *The Persistence of History. Cinema, Television and The Modern Event*. New Y 97, nr 2; M. Raskin, „JFK” and the Culture of Violence, s. 487–499; M. Rogin, „JFK”: *The Movie*, s. 500–505; R. Rosenstone, „JFK”: *Historical Fact/Historical Film*, s. 506–511.

⁵ A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*. Kraków 1975, s. 12.

⁶ D. Skotarczak, *Od Astaire’a do Travoltty. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych 1929–1979*. Poznań 1996.

⁷ R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*. „Kultura i Społeczeństwo” 1974, nr 2, s. 181–194.

⁸ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, op. cit.

⁹ W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny...*, op. cit.

¹⁰ P. Witek, *Kultura-Film-Historia...*; P. Witek, *Rozbite lustra...*, op. cit.

¹¹ Zob. J. Topolski, *Metodologia historii*. Warszawa 1973; J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*. Poznań 1983.

cowych. Jeśli takowych brak, na przykład wskutek uszkodzenia taśmy filmowej, sięgnąć można do archiwów, doniesień prasowych albo skorzystać z relacji ustnych osób pracujących przy produkcji danego obrazu. Pamiętać należałoby jednak o kilku szczegółach. Przede wszystkim o tym, że film jest dziełem powstającym niekiedy przez kilka lat, że data ukończenia filmu i jego premiery mogą być bardzo oddalone od siebie. Po przykłady sięgnąć można choćby do powojennego okresu polskiej kinematografii. Produkcja *Ulicy Granicznej* (1949) trwała kilka lat, wielokrotnie była przerabiana, wokół niej toczono – jawne i niejawnie – dyskusje o charakterze politycznym, z personalnymi atakami na reżysera, Aleksandra Forda ze strony Stanisława Albrechta, który w międzyczasie – po Fordzie – objął stanowisko szefa kinematografii¹². W końcu film zdecydowano się pokazać za granicą, gdzie się spodobał, a nawet na festiwalu w Wenecji otrzymał złoty medal narodu włoskiego¹³, dopiero potem pokazano go w kraju. Tak więc data podana przy filmie jest tylko datą ukończenia filmu, a nie mówi o długości jego realizacji. Gdy *Ulica Graniczna* w końcu trafiła na ekrany, rzeczywistość w Polsce i w polskiej kinematografii była inna niż wtedy, gdy film zaczynało kręcić. Aleksander Ford zdążył stracić stanowisko szefa firmy Film Polski i człowieka numer jeden w polskiej kinematografii, a jego dotychczasowa działalność została przez nowe władze poddana totalnej krytyce. Oczywiście, trzeba przyjąć jakąś datę i ukończenie montażu wydaje się tu najbardziej sensowne¹⁴, niemniej pamiętać trzeba o pewnej jej umowności. Natomiast zupełnie nie do przyjęcia jest data premiery filmu, która często o wiele lat różni się z datą jego ukończenia. Przykładu dostarcza inny film Forda, *Ósmy dzień tygodnia*, który ukończono w 1958 roku, ale premierę miał – z przyczyn politycznych – dopiero po 25 latach. Rzecz jasna, produkcja filmów bywa długa i w innych kinematografiach, ale nie można zapomnieć, że w krajach totalitarnych często wynikało to z przyczyn politycznych i samo w sobie może zawierać pewien materiał informacyjny.

Ustalenie daty produkcji filmu jest działaniem podstawowym, ale nie jedynym. Przystępując do badań należy bowiem określić autentyczność pragmatyczną interesującego nas obrazu. Tego możemy dokonać dopiero po zapoznaniu się z materiałem źródłowym. Wówczas ustalamy, co konkretnie będzie przydatne, a co nie, dla określonego tematu badawczego. Przed takim zadaniem stanęłam przed laty, pracując nad książką *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Dla podjętego przeze mnie tematu wykorzystałam filmy, które uznałam za współczesne, a nie historyczne. Film historyczny to taki, najogólniej rzecz ujmując, który mówi o przeszłości. Film współczesny opowiada o czasach, w których powstał.

¹² A. Madej, *Kino – władza – publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*. Bielsko-Biała 2002, s. 181–198.

¹³ *Triumf „Ulicy Granicznej” na weneckim biennale*. „Film” 1948, nr 18, s. 5.

¹⁴ Zob. W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny...*, s. 31.

Określenie jednak, co jest filmem współczesnym, a co historycznym, wymaga przyjęcia pewnych założeń wstępnych. Absolutnie nie wchodzi w rachubę ustalenie jakiejś określonej liczby lat (np. 20–25 lat czyli różnica jednego pokolenia). Wszystko zależy tu bowiem od kontekstu historycznego. A więc *Zakazane piosenki* (1947, reż. L. Buczkowski), *Ulica Graniczna* czy *Ostatni etap* (1948, reż. W. Jakubowska) – mimo że opowiadały o wydarzeniach dziejących się zaledwie parę lat wcześniej – były niewątpliwie filmami historycznymi, opowiadały bowiem o zakończonym już rozdziale historii. Z kolei *Dwie godziny* (reż. S. Wohl i J. Wyszomirski), gdy je ukończono w roku 1946 były filmem współczesnym, ale w 1957, w roku premiery, były już filmem historycznym. Rozstrzygnięcie czy film jest czy nie jest współczesny, stanowi zagadnienie bardzo istotne, szczególnie jeśli się uwzględni skomplikowane dzieje najnowsze Polski.

Powyższe przykłady wskazują na filmy, których akcja działa się w epoce jednak znanej twórcom i widzom z autopsji. Jest to wprawdzie czas przeszły, ale zupełnie inny niż w przypadku *Młodości Chopina* (1952, reż. A. Ford) czy *Potopu* (1974, reż. J. Hoffman), bo przecież przeżyty przez współcześnie żyjących ludzi. Na pewno pokazując na ekranie taką historię można jej nadać sens zgodny z aktualnymi wymogami politycznymi, ale trzeba choćby dlatego, aby sens ten uwiarygodnić – pozostać zgodnym z określonymi realiami tamtych dni. A zatem przynajmniej wygląd ludzi i miejsc musi być maksymalnie zbliżony do autentyku. W takim razie filmom tym nie można odmówić większych lub mniejszych walorów źródłowych.

O tym jak ważny może być kontekst historyczny filmu świadczyć może głośny w latach siedemdziesiątych serial telewizyjny pt. *Dyrektorzy* (1975, reż. Zbigniew Chmielewski), a przypomniany przed paru laty przez telewizję. Serial ten zawiera sporą dawkę krytycyzmu wobec rzeczywistości Polski Ludowej, a poszczególne odcinki nie kończą się jednoznacznym *happy endem*. Bohaterowie – kolejni dyrektorzy dużego przedsiębiorstwa produkcyjnego – borykają się z wieloma problemami i nie zawsze podejmują najlepsze decyzje. Dopiero ostatni odcinek ma dobry koniec. Jest to znamienne, a zawarta w *Dyrektorach* krytyka przestaje dziwić, gdy uzmysłowimy sobie, że wszystkie odcinki – poza ostatnim – dzieją się w przeszłości, a więc mają charakter historyczny wobec momentu realizacji całości. Tylko akcja odcinka ostatniego rozgrywa się w teraźniejszości. W ten sposób serial pozwala sobie na krytykę poprzednich okresów w historii PRL (stalinizm, okres gomułkowski), jednocześnie stanowiąc apoteozę współczesności, to znaczy Polski pod rządami Edwarda Gierka. Tak więc rozstrzygnięcie, które odcinki mają charakter historyczny, które współczesny, decyduje o interpretacji całości i pozwala zrozumieć zawarty w serialu przekaz ideologiczny.

Przy okazji warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Otóż film fabularny traktowany jako źródło historyczne dostarcza informacji o czasach swojego powstania, nie o czasach, o których opowiada. Jest to rzecz, jak sądzę zasadnicza,

o której należy zawsze pamiętać także przy analizie filmów, których akcja dzieje się w przeszłości. Tak więc, np. *Kanał* (1957) czy *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy nie dostarczają wiedzy o Powstaniu Warszawskim czy losach żołnierzy Armii Krajowej, ale o specyficznym okresie w historii PRL-u jakim był czas odwilży.

Kolejną sprawą, którą należałoby rozpatrzyć, jest to, czy mamy do czynienia ze źródłem autentycznym, to znaczy czy nie zostało ono sfalszowane. Brać przy tym pod uwagę musimy fałszerstwo całkowite lub tylko częściowe. W przypadku filmu jest to problem o tyle skomplikowany, że często spotykamy się jedynie z kopią w sytuacji, kiedy nie zachował się oryginał. Jeszcze inną rzeczą jest fałszerstwo częściowe, które zachodzi wówczas, gdy poszczególne fragmenty – ujęcia, sceny – zostały usunięte lub wmontowane do całości bez woli, a nawet niekiedy wiedzy autorów.

Ten ostatni przypadek jest szczególnie interesujący. W okresie Polski Ludowej filmy były poddawane szczegółowej kontroli. Począwszy od samego pomysłu, a dalej scenariusza przechodzić musiały przez rozliczne komisje oceniające (zależnie od okresu Komisję Ocen Filmów i Scenariuszy bądź Komisje Ocen Scenariuszy), a i później, już gotowy materiał nierzadko przemontowywano, wycinano lub dokręcano dodatkowy fragment. Zdarzało się, że autorzy wycofywali swoje nazwiska z czołówki, czując, że nie mają z danym filmem nic wspólnego. Tak postąpił Czesław Miłosz, współautor scenariusza do filmu *Robinson Warszawski* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego. Ostateczna wersja, zatytułowana *Miasto nieujarzmione* (1950) była przede wszystkim pochwałą Armii Czerwonej i niewiele miała wspólnego z duchem oryginału¹⁵. Marek Hłasko wycofał swoje nazwisko z czołówki *Bazy ludzi umarłych* (1959, reż. Cz. Petelski), która miała być adaptacją jego opowiadania *Następny do raju*, niezadowolony ze zmian, jakie poczynił reżyser¹⁶. Zastanawiam się, czy można w takich przypadkach mówić o fałszerstwie. W każdym razie jest to kwestia wymagająca rozważań i uwzględnienia wielu czynników. Być może zresztą w każdym przypadku podjąć trzeba będzie odrębną decyzję, a przesądzenie z góry, co uznać można za częściowe fałszerstwo jest niemożliwe.

Pojawia się tu zresztą jeszcze jeden problem. A mianowicie, czy film należy analizować jako całość, czy należałoby raczej wydzielić jego składowe (kadry, ujęcia, sceny) i poddać je oddzielnej analizie¹⁷. Otóż wydaje się, że więcej wiadomości o społeczeństwie socjalistycznym wydobyć możemy dzieląc film na części i analizując każdą z nich oddzielnie. Całość bowiem niekiedy przytłacza specyficzna rama ideologiczna.

¹⁵ A. Madej, *Film Andrzejewskiego i Miłosza*. „Kino” 1990, nr 9, s. 14–17.

¹⁶ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*. Warszawa 1989, s. 135.

¹⁷ A. Sikorski, *Uwagi o specyficznym charakterze filmowego źródła historycznego*, [w:] *Problemy nauk pomocniczych historii. Materiały na II konferencję poświęconą naukom pomocniczym historii*. Katowice 1973, s. 79.

Rozważając powyższą kwestię pamiętać musimy, że w czasach Polski Ludowej każdy film musiał być ideologicznie poprawny. Ale wydaje się, że niekiedy owa ideologiczna poprawność czyli polityczna wymowa całości, stanowiła tylko ramę, która umożliwiała poszczególnym filmom szczęśliwie przejść przez wszystkie etapy kontroli i dostać się na ekran. Ramą tą należałoby zająć się wówczas, jeśli badać chcemy, jak praktycznie realizowane były ideologiczne założenia ustroju, jaką wizję świata uważano za słuszną, jak zmieniała się ona zależnie od momentu dziejowego, jakie wzorce osobowe podsuwano społeczeństwu do naśladowania. Naturalnie szerokość ramy bywała różna, uzależniona od okresu w jakim film powstał, od gatunku jaki reprezentował, od jego twórców w końcu. Zdarzały się takie okresy, że była ona tylko zaznaczona – tak jak w przypadku filmów tzw. czarnej serii z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, ale w okresie obowiązywania realizmu socjalistycznego zdawała się ona zdecydowanie dominować nad całością. Wydaje mi się, że bardzo często po odrzuceniu owej ramy, dostrzec możemy cały szereg szczegółów dotyczących życia w realnym socjalizmie.

Swoistą ramą stosowaną w wielu filmach wydaje się np. panoramiczny obraz wielkich budów lub nowoczesnych części miast. Pojawia się on niezwykle często w latach siedemdziesiątych, a więc w okresie tzw. propagandy sukcesu. W takich ujęciach prezentuje się Polskę okresu rządów Gierka, jako nieustannie modernizującą się, nowoczesną i tym samym uzasadnia konieczność wprowadzenia filmu na ekran, ujmując go w gierkowską propagandę sukcesu. Takie ujęcia znajdują się zarówno w *Człowieku z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy, jak i w popularnym serialu *Czterdziestolatek* (1974) Jerzego Gruzy oraz w dziesiątkach innych ówczesnych filmów. A przecież nie oznacza to, że wszystkie te filmy były jednoznacznie apologią systemu. O filmie Wajdy z pewnością tego powiedzieć nie można.

Ostatnią kwestią dotyczącą autentyczności źródła jest stwierdzenie czy dysponujemy oryginałem czy kopią. W przypadku filmu jest to szczególnie interesujący problem, szczególnie współcześnie w dobie VHS, DVD itp. nośników, na których powielane są filmy. Wydaje się, że wszystkie kopie są identyczne, jednak historyk musi rozstrzygnąć, którą wersję można uznać za autentyczną – oryginalną, i która tym samym powinna stać się podstawą badań. Wydaje się, że za oryginał można uznać wersję autoryzowaną (a więc wykonaną przez lub za zgodą producenta), w dodatku w oryginalnym języku (bez dubbingu) i w oryginalnej wersji kolorystycznej (nie kolorowanej)¹⁸. Oczywiście problemem tu będzie jakość kopii filmowych. Często w wyniku zawirowań dziejowych lub, niestety, przechowywania w złych warunkach, kopie oryginalne są w bardzo złym stanie. Obecnie poddaje się je renowacji i przerabia się na wersję cyfrową. Wydaje się jednak, że w miarę możliwości historyk powinien korzystać z wersji oryginalnej.

¹⁸ W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny...*, s. 41.

Po omówieniu kwestii autentyczności źródła, pora zająć się jego wiarygodnością. Chodzi tu o odpowiedź na pytanie: na ile autor danego źródła mógł, chciał i był w stanie opisać prezentowaną rzeczywistość? A więc na ile wiarygodny opis rzeczywistości został zawarty w filmie. W przypadku filmu fabularnego próba odpowiedzi na powyższe pytanie jest szczególnie utrudniona. Film fabularny jest bowiem dziełem sztuki (nieważne czy wysokiej, czy niskiej) i jako taki stanowi artystyczną interpretację rzeczywistości. Z drugiej strony wielu autorów rozważających problem filmu jako źródła historycznego podkreśla, że film odsłania wewnętrzne życie narodu, jest odbiciem wartości i przeświadczeń społeczeństwa, dla którego został zrealizowany¹⁹. Pogląd ten wydaje mi się słuszny w przypadku kinematografii państw rządzonych niedemokratycznie, wymaga jednak szczegółowego rozważenia problemu adresata przekazu filmowego. Przyjmując bowiem, że film odzwierciedla nastroje społeczne, zakładamy, że głównym jego odbiorcą są członkowie danego społeczeństwa, a zadaniem zasadniczym filmu jest odniesienie sukcesu frekwencyjnego, poza tym zaś, że twórcami danego obrazu są również członkowie tegoż społeczeństwa. Innymi słowy, że dzieło filmowe, nie egzystuje wyobcowane z reszty narodu i jego postaw²⁰. W przypadku kinematografii państw demokracji ludowej wyróżnić możemy jeszcze jednego ważnego, a może najważniejszego odbiorcę. Odbiorcą tym jest władza²¹ i jest to rzecz absolutnie zasadnicza, o której musimy pamiętać analizując twórczość okresu PRL-u. Chodzi o to, że żaden film nie mógł być sprzeczny z wymogami ideologicznymi, a więc musiał przedstawiać rzeczywistość zgodnie z założeniami partii. O komisjach kierujących scenariusze do realizacji i kwalifikujących gotowy film na ekran pisałam wcześniej. Oczywiście, każdy podlegał też oficjalnej cenzurze to znaczy był przedmiotem zainteresowania Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk. Istotne były też naciski nieformalne, ze strony prominentów. Nie bez znaczenia była wreszcie autocenzura, stosowana przez twórców filmowych, którzy sami wiedzieli, na co mogą sobie pozwolić, aby film mógł wejść na ekrany.

W efekcie tego kino PRL odzwierciedlało nie tylko nastroje społeczne, ale w równej mierze, a może i bardziej (jest to kwestia indywidualnych rozstrzygnięć) założenia ideologiczne partii. Ale w tym sensie z kolei jest źródłem historycznym do badań przemian politycznych w kraju. Oto np. bardzo dobrze w kinie widoczny jest przełom połowy lat pięćdziesiątych, a filmy powstałe w drugiej połowie tej dekady zdecydowanie wyróżniają się na tle reszty produkcji filmowej Polski Ludowej. Dotyczy to nie tylko polskiej szkoły filmowej i czarnej serii, ale też ówczes-

¹⁹ Zob. choćby klasyczną już pracę S. Krakauera, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Warszawa 1958; ale też np. W. Hughes, *Ocena filmu jako świadectwa historii*. „Film na Świecie” 1980, nr 260, s. 23–43.

²⁰ W. Hughes, *Ocena filmu...*, s. 35.

²¹ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, s. 26–227.

nej produkcji rozrywkowej²². Innym przykładem są filmy wojenne lat sześćdziesiątych. Miały one często charakter heroiczny, stanowiły gloryfikację Armii Ludowej, na co najlepszym przykładem są *Barwy walki* (1965, reż. J. Passendorfer). Były one efektem wpływu jaki na ówczesne kino uzyskał Mieczysław Moczar i stanowiły wyraz zakulisowych rozgrywek politycznych²³. Z kolei w latach siedemdziesiątych zrealizowano całą serię wielkich widowisk historycznych, które miały bądź przywoływać chlubne momenty z dziejów Polski, bądź też były widocznym odniesieniem do współczesności, np. *Gniazdo* (1974, reż. J. Rybkowski), *Kazimierz Wielki* (1975, reż. E. i Cz. Petelscy). W przypadku tego ostatniego filmu skojarzenie króla Kazimierza Wielkiego z ówczesnym władcą Polski było aż nadto oczywiste. Jeszcze inny przykład stanowi kino moralnego niepokoju z lat 1976–1981. Autorami filmów tego nurtu byli zwykle wybitni twórcy: Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Krzysztof Kieślowski czy Janusz Zaorski. Pomimo trudności (ograniczenia dotyczące upowszechniania, zapis cenzury, który powodował, że wolno było o nich pisać źle albo wcale)²⁴, stały się one ważnym zjawiskiem swojego okresu, rejestrem społecznych nastrojów, a dziś stanowiąc mogą wielce interesujący materiał także do badań ówczesnej polityki kulturalnej.

Z problemem wiarygodności źródła wiąże się bezpośrednio problem ustalenia autorstwa danego źródła, co jest ostatnim etapem krytyki źródła. Ustalenie kto jest autorem pozwala bowiem częściowo rozstrzygnąć kwestie wiarygodności. W przypadku filmu rzecz jest o tyle skomplikowana, że jest on dziełem zbiorowym i każdy z pracujących przy filmie (reżyser, scenarzysta, aktorzy, operator, scenograf, producent i in.) wywiera mniejszy lub większy wpływ na jego ostateczny kształt. Tradycyjnie jednak za autora filmu uznaje się reżysera, choć zależnie od czasu i miejsca jego powstania, a także rozpatrując poszczególne przypadki uznać trzeba, że w różnych sytuacjach, różne osoby wywierały większy lub mniejszy wpływ na powstające dzieło filmowe²⁵. W przypadku kinematografii Polski Ludowej, a pewnie też innych państw socjalistycznych, należałoby wszakże zwrócić uwagę na istotny wpływ instytucji cenzorskiej i wpływ partyjnych wytycznych na ostateczny kształt filmu. I nie chodzi tu tylko o wzmiankowany GUKPPiW, ale wszystkie komisje opiniujące, a więc KOS-y i KOFiS-y i Komisje Kolaudacyjne, a także uchwały i wytyczne idące z KC PZPR. Bez ich znajomości nie sposób zrozumieć w pełni ówczesnej twórczości. Być może nawet należałoby postawić tezę – przynajmniej w niektórych przypadkach – o współautorstwie wspomnianych wy-

²² D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, s. 98–110.

²³ I. Siwiński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą, [w:] T. Miczka, A. Madej (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*. Katowice 1994, s. 127–146.

²⁴ D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju*. Poznań 2003, s. 78–88.

²⁵ E. Zajicek, *Twórcy i współtwórcy*, [w:] E. Zajicek (red.) *Encyklopedia Kultury Polskiej. Film. Kinematografia*. Warszawa 1994, s. 357–372 i 373–390.

żej instytucji²⁶. Większość materiałów na ten temat znajduje się dziś w archiwach. Jestem przekonana, że w związku z tym nie można dziś pisać o przeszłości naszego kina bez korzystania z materiałów dostępnych w archiwach. W grę wchodziłyby głównie Archiwum Filmoteki Narodowej, Archiwum Akt Nowych, a także Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej. Oczywiście, materiały zawarte w archiwach nie zawierają odpowiedzi na wszystkie pytania i wątpliwości, a informacje AIPN wymagają szczególnie krytycznego podejścia, niemniej jednak dokumenty z KOS, KK itd. pozwalają lepiej zrozumieć funkcjonowanie ówczesnej kinematografii, a w dalszej konsekwencji wyprodukowanych w jej systemie filmów. Korzystałam z nich pisząc chociażby o *Pełni nad głowami* (1983, reż. A. Czekalski) i *Niebieskim jak Morze Czarne* (1973, reż. J. Ziarnik)²⁷. Oba filmy nie dopuszczone przez cenzurę na ekrany, musiały być wielokrotnie przerabiane, dotyczy to zwłaszcza pierwszego z wymienionych, który musiał dziewięć lat czekać na kontakt z publicznością. Wszystkie przeróbki nie mogły nie wpłynąć na kształt artystyczny i ideologiczny filmów, a w dalszej konsekwencji na karierę ich twórców.

Filmy fabularne nakręcone w okresie PRL-u niewątpliwie wiele powiedzieć mogą o czasach, w których powstały. Już od dość dawna osobom nie znającym tej epoki z autopsji albo znającym tylko jej część, służą jako podręcznik historii PRL-u. Znają oni te czasy w takiej postaci, w jakiej przedstawiono je w *Lekarstwie na miłość* (1966, reż. J. Batory), *Barwach ochronnych* (1977, reż. K. Zanussi) czy *Krzyku* (1983, reż. B. Sass). Oczywiście, aby był to dobry podręcznik, te źródła musiałyby zostać zweryfikowane zgodnie z zasadami stosowanymi przez historyków, zestawione z innymi źródłami i jako takie użyte następnie do stworzenia wizji tamtych czasów.

²⁶ Ł. Kielban, *Cenzura pozytywna i negatywna – możliwości twórcze instytucji cenzorskich 1945–1956 na przykładzie „Ireny do domu”*, [w:] *Media audiowizualne...*, op. cit., s. 173–193.

²⁷ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, op. cit., s. 181–186.