

Marek Hendrykowski

# SOCREALIZM PO POLSKU

---

Studia i szkice

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM



# SOCREALIZM PO POLSKU

---

Studia i szkice

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
Seria Filmoznawcza nr 16



WYDAWNICTWO  
NAUKOWE

POZNAŃ 2015

Marek Hendrykowski

# SOCREALIZM PO POLSKU

---

Studia i szkice



ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Socrealizm po polsku. Studia i szkice* [Socialist Realism in Poland: Studies and Essays]. Poznań 2015. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza [Adam Mickiewicz University Press]. Seria Filmoznawcza No. 16. Pp. 240, 66 Figs. ISBN 978-83-232-2941-4. ISSN 1642-8595. Text in Polish with an English summary.

Socialist realism in Poland is usually described as resulting from a kind of ideological transfer, which was enforced by Big Brother during the Cold War (not only in Poland, but also in the other countries of so-called people's democracy) and which was part of a much more general "package" of political changes taking place in post-war culture. The studies and essays that are presented in this book analyze both the art and the popular culture of this period through the use of the close reading method. In the author's opinion, Polish socialist realism was not a homogeneous phenomenon. Its immanent (implemented) poetics was, in fact, a bunch of different types of poetics. Monoculture was a top-down goal pursued by the authorities rather than being actually present in the architecture, literature, painting and song or fashion of that period. This book offers the first interdisciplinary presentation of the socialist realist poetics that was specific to Polish art and culture.

Marek Hendrykowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów, ul. Aleksandra Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland

Recenzent: prof. dr hab. Maryla Hopfinger

Publikacja dofinansowana ze środków Katedry Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM

© Marek Hendrykowski 2015

*This edition* © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015

Projekt okładki i stron tytułowych: Ewa Wąsowska

Na okładce i stronie tytułowej: rzeźba *Sztafeta* (1955), proj. Adam Roman.  
Fot. Małgorzata Hendrykowska

Redaktor: Anna Rąbalska  
Łamanie komputerowe: Reginaldo Cammarano

ISBN 978-83-232-2941-4  
ISSN 1642-8595

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wydnauk@amu.edu.pl](mailto:wydnauk@amu.edu.pl)

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Wydanie I. Ark. wyd. 17,00. Ark. druk. 14,00

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

## Spis zawartości

Wprowadzenie .....	9
Zjazd .....	11
Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim .....	14
Metodologia badań nad historią powojennego dokumentu filmowego w Polsce .....	32
1. Za horyzontem znikającej historyczności .....	34
2. Ethos dokumentalisty .....	36
3. Świadomość filmowa jako wyraz praktyki .....	40
Uśmiech Stalina, czyli jak polubić socrealizm .....	44
1. Muzykalna kinokomedia .....	44
2. Szczypta biografii .....	46
3. <i>Romans sentymentalny</i> .....	48
4. Rzeczywistość jako domena iluzji .....	50
5. W filмотece Stalina .....	51
6. Obce wpływy .....	54
7. Socrealizm jako surrealizm .....	57
8. Wrota do rajy .....	61
9. Rosja na eksport .....	66
10. Intuicja zniewolonego artysty .....	68
Świątynia nowej wiary. Filmowe obrazy Pałacu Kultury 1952–1955 .....	73
1. Prosto z Kremla .....	73
2. Retoryka przekazu .....	74
3. Realny socjalizm vs socrealizm .....	78
4. Wyżej, wyżej! .....	79
5. Kłopotliwy dar .....	82
6. Pałac Kultury jako świątynia nowej wiary .....	87
7. Uwodzicielskie zło .....	91
Piosenka w polskim filmie socrealistycznym .....	95
1. <i>Licentia vocalica</i> .....	95
2. Popularność piosenki .....	100
3. Piosenka jako spektakl .....	103
4. Śpiewnik jako słownik .....	105
5. Nie wierzyć piosence .....	108
Socrealizm i moda .....	110

Stalinizm za podwójną gardą .....	122
1. Prestiżowa impreza .....	122
2. „Czy nie za dużo tych sukcesów?” .....	127
3. Pamiętne igrzyska olimpijskie: w Rzymie i Tokio .....	131
Etiudy Andrzeja Brzozowskiego .....	133
1. <i>Słoneczniki</i> .....	135
2. <i>Ucieczka</i> .....	138
<i>Rzodkiewki</i> Janusza Morgensterna .....	141
Przeciw schematom. <i>Człowiek na torze</i> Andrzeja Munka .....	144
1. Kiedy kończy się socrealizm? .....	144
2. Młody Munk .....	145
3. Dokument zaangażowany .....	146
4. Wartość dodana .....	148
5. Sygnatura Munka .....	149
6. Kino osobiste .....	150
7. Wyzwolenie estetyki .....	152
8. Kino obywatelskie .....	154
Muzy w intymnym świetle. O przemianach w sztuce Odwilży i Października .....	157
1. Przełom estetyczny .....	157
2. Polski Kammerspiel .....	158
3. Prywatność w czasach stalinizmu .....	159
4. Nowy rodzaj wrażliwości .....	161
5. Sztuka wymagająca .....	164
6. Obrona bezbronnych .....	166
Dramat Andrzeja Wróblewskiego .....	169
1. Wprowadzenie .....	169
2. Szkic do portretu .....	170
3. Sztuka ponad wszystko .....	172
4. Wróblewski a socrealizm .....	174
5. Niema sztuka .....	183
<i>Autobus</i> Linkego jako parodia PRL. Studium intertekstualne .....	186
1. Panorama .....	189
2. Kartoteka postaci .....	192
3. Autobus jako karykatura .....	195
4. Chausson .....	197
5. Piosenka Szpilmana-Winklera .....	199
6. Kompozycja .....	200
7. Szkic do portretu .....	202
Posłowie .....	205
Bibliografia .....	207
Nota edytorska .....	209
Indeks nazwisk .....	211
Spis ilustracji .....	219
Socialist Realism in Poland: Studies and Essays. Summary .....	221

# Podziękowania

Podziękowania za nieocenioną pomoc  
podczas pisania tej książki zechcą przyjąć:

ARKADIUSZ BEDNAREK  
MAGDALENA DĄBROWSKA  
EWA FERENCY-ŁUNIEWSKA  
MICHAŁ GŁOWIŃSKI  
MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA  
MARYLA HOPFINGER  
MIKOŁAJ JAZDON  
KATARZYNA MAKA-MALATYŃSKA  
WOJCIECH OTTO  
ANNA RĄBALSKA  
TADEUSZ SZCZEPAŃSKI  
ADAM WYŻYŃSKI  
PIOTR ZWIERZCHOWSKI



## WPROWADZENIE

Pierwszym z powodów, dla których ta książka musiała powstać, jest nierozliczona do dzisiaj – w sferze świadomości społecznej – doba socrealizmu. Czytelnikom należy się krótki odautorski komentarz na ten temat. W moim przekonaniu, okres socrealizmu nie jest czasem, któremu nie warto poświęcać uwagi. Przeciwnie, należy go uważnie i wnikliwie studiować, uznając za pełnoprawny przedmiot naukowej refleksji nad naszą kulturą i sztuką. Jako obiektywnie istniejący fakt historyczny okres ten ewokował przez długi czas dwie biegunowo odmienne postawy umownie nazwane „wymazaniem z pamięci” bądź też „ostentacyjnym eksponowaniem i wydobywaniem na jaw”.

Z grubsza biorąc, taką właśnie amnezijną optykę prezentują postaci dramatu zbiorowej pamięci ukazane przez Andrzeja Wajdę w *Człowieku z marmuru* (1977). Zostały one ustawione przez scenarzystę Aleksandra Ścibora-Rylskiego w wymownej opozycji: Agnieszka kontra reszta otoczenia, to znaczy ci wszyscy (zarówno starsi, jak i młodszy), którzy do pewnego czasu, zasłaniając się niepamięcią, odmawiają wzięcia udziału w jej prywatnych egzorcyzmach nad „minioną epoką”. Tamten okres został opieczętowany, stając się niewygodną dla władzy przeszłością i politycznym tabu.

Za czasów PRL wymierzone w amnezję podejście, o którym mowa, wymagające pewnej bezkompromisowości i odwagi, odegrało ważną rolę. Agnieszka nie atakuje socrealizmu, chce go tylko poprzez swoje śledztwo z kamerą i mikrofonem zdetabuizować, odkryć i poznać, przeżywając przy tym osobistą fascynację epoką, której nie zna. To inni usiłują jej w tym przeszkodzić, blokując owo osobiste dochodzenie i traktując „minione czasy” jako coś wstydliwego. Dualizm postaw – znamienne dla czasów półprawd i przemilczeń – musiał jednak w końcu zostać zakwestionowany. Fascynacja głównej bohaterki filmu podjętym przez nią tematem odegrała tu rolę społecznego detonatora, rozsadzając zbiorowe kłamstwo niepamięci i wprowadzając do świadomości społecznej ożywczy dyskurs, będący warunkiem zbiorowej *katharsis*.

Cenzuralny zakaz, jakim obłożony był przez długi czas sam temat, należało koniecznie przełamać. Nie tylko w PRL, ale także po roku 1989, istnienie realizmu socjalistycznego i uczestnictwo w nim poszczególnych twórców było przez długi czas bądź wstydliwie przemilczane, bądź też „ujawniane” i traktowane w kategoriach ostentacyjnego potępienia i „hańby domowej”. Przy czym to drugie podej-

ście okazywało się w gruncie rzeczy niczym więcej niż rewersem wcześniejszych przemilczeń. Mówimy tutaj jak dotąd o sferze twórczości artystycznej (*Człowiek z marmuru*, *Dreszcze*, *Wielki bieg*, *Przesłuchanie*, *Wahadełko*, *Niedzielne igraszki* i in.) i o publicystyce. Naukowa refleksja na temat polskiego socrealizmu miała się dopiero pojawić.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych nakładem paryskiej księgarni Libella ukazała się książka Wojciecha Włodarczyka pt. *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*<sup>1</sup>. Wcześniej jeszcze Tadeusz Lubelski ogłosił na łamach „Kina” artykuł o filmowym socrealizmie<sup>2</sup>. Pełny przełom w tej materii nastąpił jednak dopiero po roku 1989. W refleksji badawczej ostatniego ćwierćwiecza socrealizm stał się tematem ponownie obecnym i na nowo odkrywanym przede wszystkim dzięki studiom filmoznawczym: najpierw Aliny Madej<sup>3</sup>, a następnie Piotra Zwierzchowskiego<sup>4</sup>. Wkrótce dołączyli do filmoznawców literaturoznawcy (Zdzisław Łapiński, Jacek Łukasiewicz, Wojciech Tomasiak) i historycy sztuki.

Momentem godnym osobnego odnotowania jest powstanie z inicjatywy Piotra Zwierzchowskiego międzynarodowego periodyku „BLOK” z podtytułem „Międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i poststalinowskiej”. Pierwszy z pięciu jak dotąd numerów czasopisma ukazał się nakładem Wydawnictwa Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego w roku 2002. Kolejne wychodziły w latach 2003–2010, przynosząc wiele interesujących studiów i odkrywczych opracowań. Dzięki wszystkim tym publikacjom jedno przynajmniej dokonano się na pewno.

Nastąpiło włączenie tematyki dotyczącej socrealizmu w krąg źródłowo uprawianej, pogłębionej refleksji naukowej. Od tego momentu stał się on – jako zjawisko tyleż historyczne, co socjokulturowe – przedmiotem badań uznanym za intrygujący i wart gruntownego przestudiowania. Dyskusje nad socrealizmem: *primo* – jako doktryną ideologiczno-estetyczną, *secundo* – jako specyficznym okresem w historii powojennej sztuki polskiej, trwają odtąd nieprzerwanie i zapewne nadal będą się toczyły. Mam nadzieję, iż *Socrealizm po polsku* stanie się kolejnym głosem w tej – skądinąd bardzo potrzebnej, bo dobrze służącej odzyskaniu pamięci historycznej – debacie dotyczącej sytuacji kultury i sztuki pod presją totalitaryzmu.

<sup>1</sup> Wojciech Włodarczyk: *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Paryż 1986.

<sup>2</sup> Tadeusz Lubelski: *Gra autora z widzem w polskim filmie socrealistycznym*. „Kino” 1984 nr 8.

<sup>3</sup> Alina Madej: *Zjazd Filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*. „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997.

<sup>4</sup> Piotr Zwierzchowski: „Bohater filmowy polskiego socrealizmu”. Rozprawa doktorska obroniona na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu w roku 1998.

## ZJAZD

O fensywa ideologiczna socrealizmu w Polsce rozpoczęła się w roku 1948. Do tego momentu nasza sztuka powojenna, choć skrupulatnie cenzurowana, rozwijała się w miarę wielotorowo. Znaczy to, iż istniały w niej alternatywne, konkurujące z sobą kierunki, nurty, szkoły... Istniał też obieg społeczny oraz intelektualny kontakt z duchowością powojennego Zachodu. Było miejsce dla indywidualnych poszukiwań i śmiałych eksperymentów. Wystarczy zajrzeć do ówczesnych czasopism kulturalnych i artystycznych („Odrodzenie”, „Twórczość”, „Przegląd Artystyczny”, „Kuźnica” itp.), aby zorientować się, że – mimo nacisków ze strony aparatu partyjnego i presji wszechobecnej cenzury – na ich łamach dawał o sobie znać pluralizm twórczych poglądów, a spory ideowe, estetyczne itp. niejednokrotnie osiągały wysoką temperaturę, angażując dość liczne grono rozemocjonowanych dyskutantów.

Skutki wprowadzenia doktryny socrealizmu w sztuce polskiej lat 1948–1955 można szacować i oceniać w rozmaity sposób. Najgorszym z tych skutków był wykluczający wszelką wolność artystycznych poszukiwań kaganiec ideologiczny nałożony twórcom we wszelkich dziedzinach. Wolność twórczych poszukiwań nie tylko przestała istnieć, ale co gorsza – stała się obiektem potępienia. Wiadomo przecież, jak powinno się: pisać, malować, rzeźbić, filmować, wystawiać sztuki i komponować. Partia – jako wyposażona w absolutną mądrość swego przewodnika wszechwiedząca instancja polityczna – pokieruje i wskaże poszukującemu twórcy właściwą drogę.

Równocześnie dokonały się też – wywołane surowo przestrzeganiem socrealistycznym postem, wynikającym z odcięcia własnej kultury od świata – ogromne spustoszenia po stronie odbiorców i uczestników życia kulturalnego.

Aby to zilustrować, sięgnijmy po konkretny przykład. W roku 1948, oprócz dziesiątek filmów radzieckich, można jeszcze było w Polsce i na Węgrzech obejrzeć na ekranach kin: *Obywatela Kane*<sup>1</sup>, *Stracone złudzenia* czy *Niepotrzebni mogą odejść*. Przez sześć kolejnych lat kraje obozu zostały systemowo odcięte niemal od wszystkiego (poza włoskim neorealizmem), co należało wtedy do do-

---

<sup>1</sup> Rysuje się w związku z tym filmem intrygująca paralela. Otóż dwóch słynnych autorów zdjęć, Polak Jerzy Wójcik i Węgier László Kovács, podkreślało zgodnie w swoich wspomnieniach, iż obejrzenie przez nich w roku 1948 *Obywatela Kane* – na krótko przedtem, zanim został zdjęty z ekranów – sprawiło, iż postanowili zostać operatorami filmowymi.



konań światowej sztuki filmowej. Przez gęste sito filmów importowanych z Zachodu przedostawały się na ekrany tylko tytuły absolutnie „słuszne” ideologicznie. Nic innego nie miało wówczas żadnej szansy dotrzeć do widza.

Rozbicie opozycji politycznej i tzw. proces zjednoczeniowy roku 1948, zaprowadzający w Polsce system monopartyjny z wszystkimi tego konsekwencjami, oznaczały, że nadszedł czas narzucenia własnego porządku również w kulturze i sztuce. Porządek ten tylko umownie można uznać za „własny”. W istocie bowiem jego model zaczerpnięty został z wypróbowanych rozwiązań, jakie Stalin i Żdanow wprowadzili w Związku Radzieckim lat trzydziestych. Droga do zadekretowania nowych

zadań wyznaczonych artystom i ludziom kultury, zgodnie z tamtym modelem, wiodła przez zorganizowanie serii środowiskowych narad, konferencji i zjazdów. Repartycja zjazdów objęła swym zasięgiem wszelkie dziedziny twórczości, które partia uznała za ważne dla siebie.

Na początek poszli literaci, których ściągnięto mimo mrozów (20–23 stycznia 1949) na I Walny Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich do Szczecina. Wygłaszane z trybuny zjazdowej wytyczne i nakazy dla pisarzy zabrzmiały równie niezrozumiale, co groźnie. Od tego momentu stało się jasne, że „idzie nowe”. Wiosną (18–19 kwietnia) odbyła się I Krajowa Narada Teatralna w podwarszawskich Oborach. W czerwcu 1949 roku odbyły się dwa zjazdy. Najpierw obradował w Warszawie niekłopotliwy ideologicznie Zjazd Architektów (20–21 czerwca), a następnie w Katowicach – Zjazd Związku Polskich Artystów Plastyków (27–29 czerwca). Na początku sierpnia miał miejsce kolejny zjazd artystyczny: Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim. Pod koniec października 1949 roku (24–31 października) zjechali do Poznania z całej polski studenci na Zjazd Państwowych Szkół Artystycznych. Na sam koniec serialu zjazdowego zostawiono filmowców, ściągając ich jesienią na obrady do Wisły.

Uwagi o Zjeździe Filmowców w Wiśle (19–22 listopada 1949) będą się pojawiać na kartach tej książki przy różnych okazjach. Tutaj chciałbym jedynie odnieść się do straszliwej atmosfery nagonki ideologicznej i swoistego terroru, jaki

towarzyszył jego obradom. Nie inaczej było na innych wcześniejszych zjazdach (pamiętny atak panicznego strachu Jerzego Andrzejewskiego przemawiającego w Szczecinie). W Wiśle uderzano jednak szczególnie mocno we wszelkie przejawy twórczej wolności „najważniejszej ze sztuk”, traktując je jako odejście od jedynie słusznej linii partii. Filmowcy mieli się jej bezwarunkowo podporządkować albo przestać uprawiać swój zawód, skoro nie pojmują istoty dziejowej misji, która przed nimi stoi.

Niepokorny oponent Antoni Bohdziewicz zapłacił wysoką cenę kilkuletniego milczenia za głos oporu przeciw doktrynalnej „urawniłowce”, którą wtedy siłą zadekretowano. Los innych filmowców zależał od postawy i *modus vivendi*, jaki przyjęli. Jan Rybkowski na przykład, reżyser ostro atakowanego *Domu na pustkowiu* (1948), dość szybko odrobił ideową lekcję z Wisły ekranizacją socrealistycznej prozy Bogdana Hamery *Na przykład Plewa*. Produkcyniak zatytułowany *Pierwsze dni* (premiera 4 marca 1952) respektował już wszelkie wymogi polityczne i estetyczne stawiane przez doktrynę, otrzymując nawet nagrodę państwową II stopnia za rok 1952 dla Jana Rybkowskiego i Jana Ciecierskiego, odtwórcy głównej roli starego majstra w fabryce.

Nieporównanie gorzej potoczyły się dalsze losy utalentowanej realizatorki filmów dokumentalnych Natalii Brzozowskiej. Jej mąż Jarosław, znakomity dokumentalista, siedział już od roku w więzieniu, oskarżony o szpiegostwo na rzecz obcego wywiadu. Podczas zjazdu w Wiśle obiektem bezpardonowego ataku stała się *Kopalnia* (1948). Film i jego twórczynię oskarżono o „formalizm”. Roztrzęsiona Brzozowska wygłosiła stosowną samokrytykę. Przez następne lata nie miała już jednak powrotu do zawodu, a swój kolejny (ostatni w życiu zawodowym, jak się okazało) dokument ukończyła dopiero w roku 1958.

Dzisiaj, kiedy dekady później zagląda się do materiałów i stenogramów tych narad i zjazdów, uderza ich zastygły ton i martwy wydźwięk. Nie ma dzisiaj większego sensu pamiętać o takich czy innych ideologicznych koncepcjach twórczości i sztuki zawartych w zjazdowych wytycznych, roztrząsając wypowiedane wówczas pokrętne, meandryczne sformułowania. Ich właściwy sens był w końcu jeden: sztuka i kultura w Polsce mają się stać narzędziem masowej indoktrynacji w ręku władzy. Nie wolno natomiast zapomnieć o osobistym dramacie tych wszystkich, których zapędzono do szeregu, a zwłaszcza o tych, których przykładowo z owych szeregów wtedy wykluczono, skazując na środowiskową anatemę, pozbawiając pracy i dalszego prawa uprawiania zawodu.

## PARADOKSY POETYKI SOCREALIZMU W FILMIE POLSKIM

Socrealizm w kinematografii polskiej 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” *przemian ustrojowych*, które zaszły w kulturze powojennej Polski. W dziedzinie filmu dokonał się on na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w rezultacie szeregu odgórnych postanowień, jakie zapadły na przywołanym uprzednio Zjeździe Filmowców, który miał miejsce w Wiśle w listopadzie 1949 roku<sup>1</sup>.

Gdy mowa o ideologii, takie objaśnienie wydaje się zasadne i 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), ale znacznie wcześniejsza: sprzed wzniesienia MDM (Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej) i Pałacu Kultury i Nauki.

Jeśli rodzimy „pol-soc” w filmie zasługuje na ponowne rozpoznanie, to dotyczy ono w pierwszej kolejności nie studiów prowadzonych nad martwą doktryną, lecz powtórnej analizy – swoistego pod wieloma względami – charakteru poetyki immanentnej (czytaj: zrealizowanej) nakręconych wówczas filmów. To one bowiem zawierają w sobie określoną realizację postanowień doktryny realizmu socjalistycznego w jego wersji nadwiślańskiej. Ów sztucznie przesadzony stalinowski implant musiał zapuścić własne korzenie w tutejszej glebie i na drodze adaptacji odnaleźć swoiste możliwości rozwoju w tutejszym klimacie.

Nasuwa się w tym miejscu intrygujące pytanie, czy rzeczywiście nasz rodzimy socrealizm na ekranie aż tyle zawdzięcza dylogii o Leninie (1937–1939) Michaiła Romma, *Wielkiemu obywatelowi* (1938–1939) Fridricha Ermlera i innym sztandarowym dokonaniom kina stalinowskiego? Jeśli tak, to wówczas filmowy

---

<sup>1</sup> Zjazd Filmowców w Wiśle odbył się w dniach 19–22 listopada 1949 roku. Jego przebieg szczegółowo rekonstruuje Alina Madej w artykule: *Zjazd w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*. „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997. Zob. również wcześniejszy artykuł Marka Halberdy: *Zjazd w Wiśle*. „Arka” 1990 nr 30. O cenzuralnych skutkach doktryny socrealizmu pisze Anna Misiak: *Cenzura filmowa po zjeździe w Wiśle*. „Kwartalnik Filmowy” nr 43, 2003.

stalinizm między Odrą a Bugiem należałoby uznać za zjawisko z gruntu obce i nieoryginalne, a tym samym niewarte głębszej refleksji. Tymczasem, kiedy ogląda się po latach: *Skarb*, *Czarci żleb*, *Załogę*, *Pierwsze dni* czy *Pierwszy start*, widać, że nie są to mechanicznie wykonane kalkomanie i że najwięcej wysiłku poświęcono w nich ekranowej adaptacji doktryny, czyli mozołnemu przyswojeniu tutejszej masowej wyobraźni obiegowych szablonów spod znaku kina socrealistycznego.

Filmowy socrealizm po polsku był ideologicznym implantem. Jego wprowadzenie w życie wymagało jednak czasu i nie dokonało się od razu. Nadzorcą skutecznego przebiegu tego procesu z ramienia partii został członek Komisji Komitetu Centralnego PZPR do spraw filmu – Stanisław Albrecht (dyrektor generalny Filmu Polskiego). Kinematografia nie miała jeszcze wówczas oddzielnej instytucji centralnej na wzór modelu radzieckiego. Intensywne starania Albrechta dopiero dwa lata później doprowadziły do powołania na mocy uchwały sejmu z 15 grudnia 1951 roku Centralnego Urzędu Kinematografii.

Jak uczynić ekranowy soc sztuką dla milionów? O trudach i pułapkach takiego żmudnego dopasowywania i przysposabiania 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 Politbiura?<sup>2</sup>

Dokładnie tak samo musiały również wyglądać wysiłki innych polskich filmowców, zmagających się z socrealizmem jako zbiorem ogólnikowych dyrektyw wysuwanych pod adresem twórcy. Należy zauważyć, iż w grę wchodzi tu w istocie nie jedna, lecz dwie różne poetyki, które – w studiach i badaniach nad kinem i sztuką tamtego okresu – warto od siebie wyraźnie odróżniać. Pierwszą z nich nazwiemy poetyką zadekretowaną (założoną). Dekret co do filmu został wydany w listopadzie 1949 roku, nowe prawo zaczęło obowiązywać w trybie natychmiastowym<sup>3</sup>. Podobnie jak w przypadku innych dziedzin, zapomniano tylko wydać stosowne przepisy wykonawcze. Drugą ze wspomnianych poetyk stanowi jej praktyczna realizacja, czyli poetyka wykonana (zrealizowana, obecna w danym utworze, immanentna). „Wykonana” nawet wówczas, gdy jej ekranowe efekty odbiegają od planu tak bardzo jak wykonanie planu sześćioletniego od jego pierwotnych założeń.

Z jednej strony, na każdym kroku daje więc o sobie znać presja rozmaitych dogmatów, z drugiej – konieczność sprostania zamówieniu. Trudna lekcja, zadanie wprost niewykonalne. Istny CUK nad Wisłą. Chyba najtrafniej wyraża tę kwadraturę koła tytuł programowego artykułu ówczesnego wicedyrektora Centralnego Urzędu Kinematografii Leonarda Borkowicza, opublikowanego – w odmiennych już co prawda warunkach – na początku roku 1955 na łamach „Filmu”: *Metoda realizmu socjalistycznego to nie kodeks praw sztuki*<sup>4</sup>.

W czasach, gdy filmy fabularne (zaledwie parę rocznie!) były kwalifikowane i zatwierdzane przez najwyższe czynniki partyjne, uparte i nieustanne dążenie, by przeszczepić 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 równie ortodoksyjnych, co mgliście artykułowanych kategoriach ideologii, drudzy – koncentrowali cały wysiłek na estetyce, która stawiała największy opór.

Nie tylko ze względu na szeroko stosowaną w Związku Radzieckim, co najmniej od lat trzydziestych, niezwykle groźną praktykę oskarżania niepokornych i zbyt samodzielnych twórców o tzw. formalizm, nie były to kwestie oddzielne. Postulaty i żądania ideologiczne wysuwane pod adresem każdego z ówczesnych

<sup>2</sup> Leopold Tyrmand: *Dziennik 1954*. Warszawa 1989, cyt. s. 67.

<sup>3</sup> Prawdę mówiąc, nie tylko nie przewidziano *vacatio legis*, ale – jeśli przypomnieć sobie dożalne wiślańskie rozliczenia wobec tego, co już zostało nakręcone – dekret ustanawiający socrealizm w filmie obowiązywał również wstecz.

<sup>4</sup> Leonard Borkowicz: *Metoda realizmu socjalistycznego to nie kodeks praw sztuki*. „Film” 1955 nr 16.



filmów miały charakter doraźny i wiele z nich można było – najpierw na etapie wielokrotnie przepracowywanego scenariusza, a potem w toku realizacji – stosunkowo łatwo spełnić. Spełniano je więc (ale także obchodzono i omijano) poprzez „właściwy” temat, „właściwego” bohatera, „właściwą” wymowę zdarzeń, „właściwe” zakończenie itp.

Rezultat ekranowy tych zabiegów nietrudno przewidzieć. „Właściwy” bohater naszych filmów socrealistycznych okazuje się makietą, atrapą – figurą schematyczną i stereotypową, pozbawioną własnego naturalnego wyrazu<sup>5</sup>. Warto w tym miejscu dodać, iż za pośrednictwem sztucznej konstrukcji, jaką bohater ów stanowi, daje o sobie znać marzenie – czy raczej upiorny fantazmat ideologów – o człowieku bez właściwości: nowym obywatelu, którego wymagowany 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 emocjami, myślami i czynami.

Prawdziwy kłopot stanowił jednak nie gotowy na wszystko, posłuszny i uległy bohater, lecz przekorna widownia. Owszem, film socrealistyczny na każdym kroku „podmalowuje” i 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

---

<sup>5</sup> Piotr Zwierzchowski: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*. Warszawa 2000.

z reguły zakłamany, ale może być zakłamany tylko do pewnych granic, bo ostatecznie bywa przeznaczony nie dla – nieznających tutejszych realiów – zapatrzonych w „wujaszka Joe” cudzoziemców, lecz dla polskiego widza. Nawet przy najdalej posuniętej mistyfikacji nie dało się w końcu sfalsyfikować przed kamerą wszystkiego<sup>6</sup>.

Efekt, który oglądamy na ekranie, zależał za każdym razem od umiejętności warsztatowych twórców i osiągniętego przez nich poziomu realizacji. Przystępując do pracy nad filmem, należało się nie tylko podporządkować absolutnie ogólnemu kierunkowi zamówienia; obowiązywała przecież – czujnie strzeżona przez sprawdzających kurs dyżurnych nawigatorów idei, setkami zatrudnionych etatowo w urzędach – polityczna poprawność. Trzeba było jeszcze wykazać warsztatową sprawność. Jeżeli dzisiaj przyjrzeć się uważnie najślabszym filmom socrealistycznym, do których bezsprzecznie należą: *Dwie brygady*, *Żołnierz zwycięstwa*, *Pościg* (z niemal całkiem zapomnianym, jakże wymownym podtytułem *Ostatnie zadanie*), *Niedaleko Warszawy*, *Domek z kart*, *Uczta Baltazara* i *Kariera*, widać wyraźnie, iż największy kłopot sprawia ich twórcom strona estetyczna i to ona okazuje się po latach źródłem słabości: piętą achillesową polskiego kina w tamtym okresie.

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

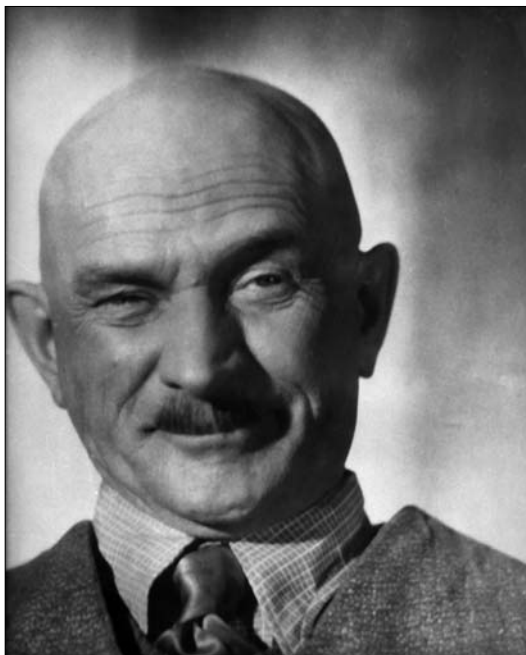
O wszystkim przesądziła biegła znajomość całkiem innego kodu językowego. To ona niejako na starcie rozstrzygnęła wynik rywalizacji „starych” i „młodych” na niekorzyść tych drugich. A był nim kod przedwojennego polskiego kina gatunków. Język będący jeszcze wówczas w powszechnym użyciu. Język prosty, czytelny i zrozumiały dla zwykłego widza. Widać, iż doświadczeni rzemieślnicy ze stażem i praktyką władali nim bez porównania sprawniej od młodzieży. Dlatego można i należy mówić nie tylko o socrealizmie okresu lat 1949–1955, lecz także o nie tylko śladowej obecności pierwiastków estetyki socrealizmu w filmie polskim przed rokiem 1949. „Postępowe” filmy kręcono u nas na długo przedtem, zanim

---

<sup>6</sup> W roku 1953, 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 można sobie w ówczesnym kinie łatwo 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 stanowili ludzie przed kamerą.

ich konieczność zadekretował Zjazd Filmowców w Wiśle. *Jasne łany* Cękałskiego powstały w roku 1947, a *Skarb* Buczkowskiego – w 1948 (premiera 16 lutego 1949).

Nie ulega wątpliwości, że na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w kinie polskim dość nieoczekiwanie przedwojenne kadry wzięły górę. To spod ich rąk wyszły kolejno: *Skarb*, *Pierwszy start*, *Warszawska premiera*, *Załoga*, *Pierwsze dni*, *Młodość Chopina*, a w końcu największy szlagier polskiego socrealizmu – *Przygoda na Mariensztacie*. Bywało i tak, jak w przypadku *Sprawy do załatwienia* (1953), podpisanej wspólnie przez Rybkowskiego i Fethkego,



że przy jednym filmie dwaj przedwojenni fachmani łączyli się w reżyserski duet, na dodatek angażując jeszcze do współpracy samego Adolfa Dymszę.

Czy chodzi tylko o jednego Dymszę? Tak sformułowane pytanie wydaje się złe postawione. Grał przecież w tych filmach nie tylko Dymsza, lecz także wielu innych, 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”, ale 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, Jana Świderskiego, Zygmunta Chmielewskiego, Stanisławy Perzanowskiej czy bożyszczą przedwojennych kinomanek – Adama Brodzisza, malowniczo wyglądającego na tle tatrzańskich turni jako sierżant szef w *Czarcim żlebie* (1950) Alda Vergano i Tadeusza Kańskiego.

Niektórzy z wymienionych pojawili się przed kamerą tylko raz. Inni – jak Hanka Bielicka, Jan Kurnakowicz czy Lidia Wysocka – zadomowili się bardziej i zagrali po kilka ról, nawet głównych, ale najczęściej drugoplanowych. Wszyscy ci aktorzy, z ich „przedwojennym” stylem i charakterem, okazali się jednak niezbędni dla poetyki naszych filmów powojennych, a następnie socrealistycznych –

jako reprezentanci własnego *emploi* i zarazem „znaki” minionego czasu. Ich gra wносиła niezbędną dozę autentyzmu przeszłości. Są postaciami ekranowymi z innej bajki, ale o to właśnie chodzi.

Zetempowska koszula, czerwony krawat, tryskająca entuzjazmem młodość i proletariackie oblicze – to jeszcze nie cała potrzebna obsada. A gdzie burżuj? kula? wstecznik? gdzie przedwojenny inteligent? a wróg? I starsze pokolenie („dziś idą w pochodzie i starsi, i młodzież”). Przedwojenne *emploi* aktorskie tworzy tutaj osobliwą symbiozę z wymogami estetyki socrealistycznego typu. Potrzebni są również starsi aktorzy. Postaci, które grają – plakatowo potraktowane i „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 odgórnym dążeniu do monokultury niż o jej faktycznym występowaniu w praktyce twórczej. W tej ostatniej – nieustannie dają o sobie znać dwie sprzeczne tendencje: dośrodkowa (związana postępującą ofensywą ideologiczną, z czasem słabnąca) i odśrodkowa (wyrażająca się w różnych przejawach odchodzenia od przyjętego wzorca).

Pierwszą z tych tendencji, jak długo działa nasza nowa kinematografia, ale zwłaszcza od postanowien Zjazdu Filmowców w Wiśle, forsuje pełną parą 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 ideowych „uchyleń”, „niekonsekwencji”, „błędów i wypaczeń”, a także jawnych „zdrad”.

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

Konflikt tych dwóch sprzecznych dążeń widać wyraźnie: zarówno gdy analizuje się heterogenną poetykę poszczególnych utworów, jak i wówczas, gdy rozpatruje się ich serie. Stąd bierze się „nieczysta” formuła polskiego filmu socrealistycznego i obecność w nim różnych aplikacji i domieszek. Rzeczą uderzającą jest też 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* Lesiewiczza), kameralnego dramatu francuskiego (*Dom na pustkowiu* Rybkowskiego), radzieckiej satyry środowiskowej w stylu Ilfa i Pietrowa (*Skarb, Sprawa do załatwienia*), czeskiej komedii obyczajowej itp.<sup>7</sup>

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 i uzależnionej od poziomu technologicznego produkcji dziedziny twórczości, jaką jest film (fabularny, dokumentalny, propagandowy, oświatowy etc.) – „soc-metoda” w nadwiślańskim wydaniu ograniczała się w najlepszym razie do zbioru ogólnikowych haseł. Podobnie z uznanymi za „jedynie słuszne”, wspomnianymi uprzednio wzorami kinematografii stalinowskiej, które w tutejszych warunkach istniały bardziej jako odległy układ odniesienia niż przydatny instruktaż dla twórcy.

Moment odgórnie ustanowionego, administracyjnego wprowadzenia socrealizmu w kinie polskim przez czynniki partyjne niczego nie rozwiązywał. Nazajutrz po jego zadekretowaniu trzeba było sięgnąć do sprawdzonych sposobów i chwytów. O ile dokumentalny film propagandowy w swojej wersji socrealistycznej nie był niczym specjalnie trudnym, a właściwą mu prymitywną formułę ludzie z czołówki wojskowej Forda opanowali już w roku 1943, w trakcie realizacji poprzedzających PKF kronik aktualności z serii *Walcząca Polska*, o tyle nieporównanie większych umiejętności warsztatowych wymagał film fabularny. Przedwojenne rodzime kino gotowych form, paradoksalnie, najlepiej nadawało się do realizacji tych zadań jako powszechnie znany widowni kod kulturowy i styl odbioru.

Istniały też niechciane dokonania najnowsze. Trudne i pełne niepewności lata 1945–1948 mimo wszystko przyniosły polskiemu kinu szereg oryginalnych projektów i realizacji, które nieźle świadczą o ambicjach naszej sztuki



<sup>7</sup> W tamtym okresie zdarzały się jednak dużo gorsze odstępstwa. Swoisty rekord „nieprawomyślności” w odejściu od ideologicznego kanonu obowiązujących reguł estetyki pobił Jan Rybkowski. Jako reżyser *Godzin nadziei* latem 1954 roku znalazł się on na antypodach socrealizmu, inscenizując 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 *Dusze czarnych*, z drugiej – studencki ubaw w łódzkiej Szkole Filmowej.

filmowej tamtego okresu. Dotyczy to w pierwszej kolejności: *Zakazanych piosenek* (1947) Leonarda Buczkowskiego i *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 i z niego ostatecznie pozostało, czyli socrealistyczne *Miasto nieujarzmione* (1950), jasno pokazywało, jak bardzo może zaszkodzić ambitnemu dziełu końska dawka lekarstw i rozmaitych zabiegów „lecniczych” zastosowanych w trakcie forsownej ideologicznej kuracji.

Wyprzedzający socrealistyczną ofensywę, najbardziej udany polski obraz lat tużpowojennych – *Skarb* Leonarda Buczkowskiego (1949) – powstał w pewnym sensie za wcześnie. Liczyło się tylko kino jutra, którego jeszcze nie było. Triumf bezwzględnej ortodoksji sprawił, że przeszłość (z dniem wczorajszym włącznie) została całkowicie potępiona. 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 roku 1949 do odprawiania nowej liturgii na zjazdowym ołtarzu socu w Wiśle, *Skarb* zjawił się nie w porę – niczym Piłat w *credo*.



Również poprawioną ideologicznie wersję kameralnego *Domu na pustkowiu*, którym zadebiutował jako reżyser Jan Rybkowski (1949), zjechało i przykładowie potępiono w trakcie Zjazdu w Wiśle. Ambitnie pomysłany film, wcześniej życzliwie przyjęty na festiwalu w Wenecji, został zaatakowany z trybuny zjazdowej i na łamach prasy za to, co było w nim najlepsze. Posypały się ostre zarzuty „schlebiania drobnomieszczańskim gustom” i „kosmopolityzmu” (sic!). Kolejne przeróbki gotowego już filmu wypaczyły ostatecznie jego pierwotną koncepcję. Nic dziwnego, że w następnych latach kino socrealistyczne w rodzimym wydaniu stało się wypadkową tego, co zamówione, i tego, co faktycznie można było pokazać na ekranie – czyli cierpkim owocem wszechobecnego kompromisu.

Odpowiedź w interesującej nas kwestii podyktowało życie. Odgórnie zaplanowana przez najwyższe czynniki partyjne i odpowiedzialnych za kierunek (czytaj: właściwą „linię”) rozwoju kultury i kinematografii aparatczyków, ekranowa „inżynieria umysłów” wymagała od naszych filmowców nie tylko „szczerego zaangażowania” i ideowego zapału, ale również szeregu praktycznych umiejętności warsztatowych.

Cóż z tego, że irrealny świat Polskiej Kroniki Filmowej okresu stalinowskiego jest nieprawdziwy, że jawnie fałszuje rozmaite realia i przeinacza fakty. W tamtych warunkach i okolicznościach, w dobie informacyjnego monopolu władzy i powszechnego kłamstwa, nikt nie wymagał od realizatorów, aby obrazy na ekranie odpowiadały rzeczywistości. To raczej ona powinna się nagiąć i ustąpić pod przemożną presją filmowej manipulacji, na którą stawiał socrealizm<sup>8</sup>.

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 władze istniejącego stanu rzeczy. Pod naporem zmasowanej propagandy przeszłość i czas terażniejszy utraciły własne znaczenie, stając się funkcją przyszłości. Masy pragnęły nowego, upatrując w nim szansy na lepsze życie, i ustrój objął nad tym zbiorowym marzeniem monopolistyczny patronat. W powojennej ruinie, prowizorce, powszechnej biedzie i niedostatku nowe stało się fetyszem. W sensie propagandowym kino doskonale nadawało się do tego celu. Stworzenie takiej sugestywnej wizji należało jednak koniecznie powierzyć fachowcom.

Nie jest dziełem przypadku, że w czołówkach polskich filmów socrealistycznych kręconych przez filmową młodzież obok debiutantów figurują nazwiska tylu rozmaitych opiekunów i konsultantów artystycznych. Powstał swoisty układ zależności. Władze powojennej kinematografii, chcąc nie chcąc, musiały tolerować

---

<sup>8</sup> Cienia wątpliwości w tej kwestii nie pozostawia następująca programowa wypowiedź szefa Polskiej Kroniki Filmowej Jerzego Bossaka, który w roku 1946 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”. Cytuję za Zbigniewem Piterą: *Sprawozdanie z I Zjazdu Pracowników PKF. „Biuletyn Informacyjny «Filmu Polskiego»”* 1946 nr 14.

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 czytelnich wzorców, które publiczność zna i akceptuje.

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 wszystkich. 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 schematem i szablonem dało to wprawdzie nie wielką sztukę, ale na pewno nową – trzeba przyznać, iż 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 *curiosa* z „minionego okresu” i ciekawostkę historyczną, ale nawet jeśli tak jest, to nie trafiły one całkiem do lamusa historii. Tych sześć trudnych lat w naszej kulturze to nie pustka czy absolutna próżnia, lecz fragment naszej przeszłości – 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 sztancę pewnej liczby utworów o jednoimiennym, całkowicie jednolitym charakterze. W badaniach nad nim warto jednak zaproponować całkiem inną niż dotychczasowa perspektywę i przyjąć odmienny sposób widzenia, eksponujący przede wszystkim to, co w nim procesualne, zmienne, ewoluujące.

Właśnie jako wieloaspektowo rozpatrywany element procesu historycznofilmowego socrealizm w polskim filmie wydaje się po latach najciekawszy i wart głębszej uwagi – także jako wyraz sztuki zastępczej, namiastkowej, traktującej ornament jako przejaw i wyraz artyzmu, daremnie usiłującej przełamać i pokonać własne ograniczenia.

Dzieje polskiego kina w okresie 1948–1956 to nie martwy katalog pewnej liczby tytułów filmowych, lecz dynamiczna synchronia, w ramach której podskórnie toczy się pewien zasadniczy spór i dokonuje intrygujący proces trudno czytelnych dzisiaj 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 skądinąd potępianej przeszłości w dziełach „nowej sztuki”, reprezentujących także inne odmiany twór-

czości. 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 Xawery Dunikowski, Alina Szapocznikow, w grafice – Bronisław Wojciech Linke, Tadeusz Kulisiewicz, Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Tadeusz Gronowski oraz liderzy polskiej szkoły plakatu: Tadeusz Trepcowski i Henryk Tomaszewski.

Przyglądając się po latach jednemu ze sztandarowych pomników rodzimego socrealizmu w architekturze, 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 pompacyjności MDM-u czy gigantyzmu Pałacu Kultury i Nauki), nie powstało w moskiewskiej pracowni Lwa W. Rudniewa, lecz zostało oparte – rzecz warta przypomnienia – na oryginalnym polskim przedwojennym założeniu urbanistycznym, wykorzystanym przez architekta Franciszka Adamskiego. Podobnie złożony klucz do własnej estetyki zawiera w sobie również polskie kino okresu stalinizmu.

Pryncypialni krytycy – w rodzaju Ireny Merz, Jerzego Toeplitza, Jerzego Piórkowskiego, Jana Łęczycy (pseudonim Zbigniewa Pitery) czy Zygmunta Kałużyńskiego – ganili, a niekiedy gromili te filmy jako nieporadne realizacje bądź karykaturę bliżej nieokreślonej „soc-metody”, która w tutejszych warunkach na dobrą sprawę nigdy nie wyszła poza ramy postulatów, obowiązujących wytycznych i dyrektyw<sup>9</sup>. Wedle mniemania swoich akuszerów i surowych wychowawców, kino socrealizmu miało być czymś młodym, prężnym i nowoczesnym. Tak więc, wszelkie próby nawiązania do tradycji (innej niż radziecka) sztuki filmowej w zakresie stylu, gatunku, ikonografii itp., jeśli nie miały ideowego *imprimatur* (mieszczącego się w pojęciu tzw. postępowej tradycji), w najlepszym razie przemilczano<sup>10</sup>. Stąd bierze się po trosze nieostrzy – i, stosownie do wymogów chwili, naprędce zmitologizowany przez ówczesną krytykę – obraz tworzącego się polskiego kina

---

<sup>9</sup> Naszpikowana „nowomową”, doktrynalna wykładnia realizmu socjalistycznego w filmie polskim miała charakter tyleż ogólnikowy, co eklektyczny. Lektura pełnych zakalcowatych sformułowań 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 FilMOTEKI Narodowej w Warszawie. Zob. również podsumowujący artykuł pióra W. Sokorskiego: *Przeciw formalizmowi i naturalizmowi w filmie (na marginesie Zjazdu Filmowego w Wiśle)*. „Kuznica” 1949 nr 49.

<sup>10</sup> Przypomina się w tym miejscu popularny kalambur z czasów socrealizmu „Nie uczta Baltazara, sami się uczta”. Wyjątek na tle powszechnie panującej amnezji stanowił wówczas głos wołającego na puszczy Jerzego Płażewskiego, który już w latach 1950–1951 wskazywał na konieczność nawiązania do tradycji filmowej i postulował kształcenie filmowców na sprawdzonych wzorcach światowego kina. Zob. Jerzy Płażewski: *Opiekujmy się scenarzystą*. „Nowa Kultura” 1950 nr 40; tenże: *O startowaniu od zera*. „Nowa Kultura” 1951 nr 1; tenże: *By film wzruszał*. „Film” 1951 nr 11. Plonem rozważań teoretycznych wspomnianego autora nad metodą twórczą w filmie stała się głośna w swoim czasie książka pt. *Szkieł filmowe*. Warszawa 1952.

socrealistycznego jako fenomenu bez przeszłości: na wpół anonimowego dzieła zbiorowego, jakiego nie było dotąd w polskim filmie. Taka też była z reguły ocena tej produkcji: słabe realizacje niemogące sprostać wielkiej idei.

Rzecz można – wizerunek w krzywym lustrze, obraz zdeformowany doktrynalnym uprzedzeniem. Uprzedzeniem zaznaczającym się od samego początku, od pamiętnych egzorcyzmów, które zostały odprawione w listopadzie 1949 roku nad paroma filmami w Wiśle, pod hasłem „bądźmy czujni”, narzuconym przez sprawujące nadzór nad twórczością filmową superego socrealizmu. Z dzisiejszej perspektywy widać jednak wyraźnie co innego: historyczną ciągłość poetyki, z której to kino wyrasta i pełnymi garściami czerpie. Stąd bierze się owa podejrzana dwuznaczność w stosunku do tego, co było, będąca mieszaniną jednocześnie głoszonego chóralnego 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 (z wyjątkiem ugrupowania START) *en bloc* stała się dla ideologów socrealizmu tradycją zaprzeczoną. W znakomitej swojej większości – mowa w tym miejscu zarówno o „skażonych formalizmem” awangardowych eksperymentach Kurka i Themersonów, jak i o adresowanym do masowej widowni 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, ale nie tylko.

Motywika kina socrealistycznego to temat, który zasługuje na osobne studium. Weźmy paradoksalny w swej wymowie motyw ukrywania czegoś. Ukryć to, co skądinąd jawnie istniejące. Tolerować to, co oficjalnie potępiane. Charakterystyczny dla stalinizmu stan permanentnego zagrożenia krajów „obozu postępu”, psychoza zimnej wojny, terror, poczucie strachu, totalitarna kontrola wszelkich poczynań jednostki i purytanizm 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 kontrabandy i szmugłu przemytnicza frazeologia. Motyw przemytu (ideologicznego), zastanawiająco popularny, eksploatują krytycy. Bardzo często sięgają do niego również filmowcy. 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 władzę. Przemysłownictwo ideologiczne w krytyce 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 maniackim uporem każą swoim (nie tylko negatywnym) bohaterom coś ukrywać przed innymi albo jawnie uprawiać przemyt. Przemyt jest czymś nie tylko nielegalnym, ale i groźnym, godzi bowiem w podstawy nowego ustroju. Należy go więc wszelkimi siłami zwalczać i zachować nieustanną czujność. Ogólnie panująca aura nieufności i podejrzania przeradza się w tym okresie w istną przemytniczą obsesję. 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. Przemycza się przecież tylko to, co ma wartość.

Tak właśnie ma się rzecz z „przemycaniem” odrzucanych skądinąd jako „obce” filmowych tradycji, bywa że rodzimych. Obserwujemy tutaj osobliwy paradoks w postaci swoistej (nawiasem mówiąc – niejedyniej) „Hass-Liebe” polskiego socrealizmu. Zgodnie z 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” i „lunaparkową ludowość”<sup>11</sup>. Nie mogło być inaczej, skoro za postępową wartość polskiego kina, kontynuowaną w nowych czasach, uznał Toeplitz wyłącznie idee Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START i Spółdzielni Autorów Filmowych SAF.

W codziennej praktyce twórczej naszego filmu fabularnego lat 1948–1955 przedwojenna tradycja miała się jednak całkiem dobrze. 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 dla przyciągnięcia do kin szerokiej widowni. Rzecz w tym, że specyficzna, rodzimego chowu estetyka socrealizmu, która

---

<sup>11</sup> Jerzy Toeplitz: *Film polski: koniec epoki*. W tegoż: *Historia sztuki filmowej*, tom 4: 1934–1939. Warszawa 1969, s. 374–421. Nie chodzi tu jedynie o przedstawioną przez tego autora stroniczą i powierzchowną prezentację dokonań okresu międzywojnia w filmie polskim. Równie płytką i schematyczną jak tamta, „zatrzymaną w czasie” wykładnię i ocenę socrealizmu w filmie polskim do roku 1953 przedstawił on w wydanym dwadzieścia lat później (1990!) szóstym tomie *Historii sztuki filmowej*. Zob. Jerzy Toeplitz: *Film polski na światowej arenie*. W tegoż: *Historia sztuki filmowej*, tom 6: 1946–1953. Warszawa 1990, s. 319–342. Odmienną od powyższej perspektywę badawczą otworzyły dopiero wnikliwe, źródłowe ustalenia młodszej generacji badaczy polskiego kina, korespondujące z analogicznymi badaniami nad literaturą i sztuką tamtego okresu. Warto w tym miejscu dodać, iż ostatnie ćwierćwiecze przyniosło swoistą rewizję nadzwyczajną dotychczasowego 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, Piotra Juskiewicza, Jolanty Studzińskiej, Ewy Toniai, a wśród filmowych – także opracowania Tadeusza Lubelskiego, Marka Halberdy, Aliny Madej oraz przywołana uprzednio rozprawa Piotra Zwierzchowskiego, obroniona w roku 1998 na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

daje o sobie znać w filmie polskim – od *Skarbu* aż po *Przygodę na Mariensztacie*, *Piątkę z ulicy Barskiej*, *Trzy starty* i *Irenę do domu* – czerpała z tego wszystkiego, co skądinąd pod przemożną presją ideologii ostentacyjnie potępiała.

Potępienie „brązowego” kina przedwojennego jako „burżuazyjnego przeżytku” miało wkrótce odsłonić swój paradoksalny charakter. Minęło kilka lat i oto jak na ironię socrealizm sam stał się dla twórców polskiej szkoły filmowej odrzuconym i potępionym wzorcem – „obcą” tradycją, którą należy generalnie zanegować. Nie zniknął jednak z dnia na dzień 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” (określenie Jerzego Ziomka) – 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 pełniej odczytać i zrozumieć nakręcone w czasach Października i po roku 1956 filmy Munka, Wajdy, 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 (na przykład w filmach Lejtesa, Forda i Gabryelskiego), przynajmniej całą dekadę przed rozpoczęciem Zjazdu 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 szeregu innych, takich jak: *Dzień wielkiej przygody* (1935) i *Dziewczęta z Nowolipek* (1937) Józefa Lejtesa, *Płomienne serca* (1936) Romualda Gantkowskiego czy średniometrażowy dokument *COP 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 matryc i stereotypów, schematów fabularnych, pełnych optymizmu państwowotwórczych klisz, złożonego z prostych przeciwstawięń czarno-białego obrazu świata i łatwych ekranowych recept na lepsze życie. Filmowy socrealizm zaczął się u nas znacznie wcześniej niż na Zjeździe Filmowców 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<sup>12</sup>.

Po roku 1945, a zwłaszcza od jesieni 1949, kiedy to urzędowo proklamowany socrealizm zaczął być powszechnie obowiązującym *credo* filmowców, nastąpiły

---

<sup>12</sup> Zob. na ten temat instruktywny artykuł Tadeusza Lubelskiego: *Gra autora z widzem w polskim filmie socrealistycznym*. „Kino” 1984 nr 8.

nowe czasy. Oficjalnie, na papierze, polskie kino przedwojenne (z wyłączeniem 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” zaś, to znaczy przede wszystkim w praktyce realizacyjnej i w codziennych zmaganiach z oporną 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 i warsztatowe umiejętności tej ostatniej sprawiły, że przedwojenny polski przemysł filmowy dostarczył znacjonalizowanej kinematografii dziesiątków wykwalifikowanych sprawnych fachmanów (scenarzystów, reżyserów, operatorów, scenografów, aktorów, kompozytorów, tekściarzy, kierowników produkcji, montażyistów itd.). I oczywiście języka – rozumianego jako sposób komunikowania się i nawiązywania porozumienia z widzem. A wraz z nim – pewnej sprawdzonej w praktyce koncepcji estetycznej, która na skalę tamtych możliwości stała się ekranowym „sorealizmem 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 riebiata, 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 najwzelszym baraku w obozie. Ale w zetknięciu z publicznością taka właśnie kompromisowa koncepcja kina popularnego w wersji soc, 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* (1950), nakręconych przez studentów łódzkiej Szkoły Filmowej pod „kierownictwem artystycznym” Eugeniusza Cękalskiego.

Film traktowany jako wehikuł i ekranowa ilustracja z góry określonej tezy, ideologii, doktryny, mimo wszystko nie przestaje być utworem filmowym adresowanym do milionów widzów. 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 twórczość filmową w zjawisko wtórne wobec ideologii. Depersonalizuje też samego twórcę jako osobę ludzką i przeistacza go – podobnie jak masowego adresata takich 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” okazał się tworem immunizowanym na wszelką krytykę.

Próba administracyjnego sterowania kulturą i zaprowadzania przez najwyższe 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 energię spoza socrealizmu. Powody niepowodzenia miały charakter, by tak rzec, systemowy. Im mocniej forsowano – jako „postępową” i „jedynie słuszną” – ideę socrealizmu opartą na monolitycznej wizji kultury i sztuki, tym silniej – jak pokazują przywołane wyżej przykłady – w praktyce twórczej narastało dążenie, aby nacisk ten powstrzymać i 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 rodzimej sztuki filmowej. Proces chorobowy wywołany przez socrealizm spowodował reakcję obronną. O przejawach obecności antygenów w organizmie polskiego kina można mówić nie dopiero w okresie Odwilży, ale praktycznie od samego początku (od chwili słynnego sprzeciwu Antoniego Bohdziewiczza). Nie tylko w przypadku części twórców, lecz także miewającej od czasu do czasu własne zdanie krytyki filmowej tamtego okresu, która wcale nie mówiła jednym głosem<sup>13</sup>.

Paradoksalnie, socrealistyczny epizod – z wszystkimi jego „błędami”, „wypaczeniami” i negatywnymi skutkami – najpierw pobudził, a następnie umocnił, pozytywne przemiany w naszej sztuce filmowej i jako zanegowany układ odniesienia odegrał w rezultacie znaczącą rolę w jej rozwoju. Narastający sprzeciw wobec socrealizmu stanowił ważne zbiorowe doświadczenie rodzimej kultury, z którego między innymi wzięła swój początek polska szkoła filmowa. Przepracowanie tego ciężkiego doświadczenia nie dokonało się w jednej chwili i musiało potrwać. Od przełomowego *Pokolenia* Wajdy (premiera w styczniu 1955), w którym obok symptomów zmiany widać jeszcze ograniczenie nakazami ewidentnie socrealistycznej estetyki, tama socrealizmu w kinie polskim kruszy się i pęka u podstaw. Minie rok, dwa i na naszych ekranach pojawią się wybitne dzieła niosące powiew autentycznej wolności w sztuce.

Na zakończenie tego studium powróćmy raz jeszcze do jego założeń wyznaczonych przez tytuł. Otóż wydaje się rzeczą niewątpliwą, iż w przypadku poetyki kina socrealistycznego mamy do czynienia nie z jedną tylko izolowaną

<sup>13</sup> To kolejny intrygujący paradoks okresu stalinizmu w filmie polskim. Ponowna lektura tekstów krytycznych publikowanych na łamach czasopism kulturalnych i w prasie filmowej z lat 1950–1955 pozwala odkryć wiele przykładów niejednoznaczności 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 rzeczownika socrealizmu w polskim filmie – recenzentki „Trybuny Ludu” (1949–1956) Ireny Merz. Za czasów panowania socrealizmu w naszej kinematografii ukazała się drukiem niejedna herezja. Zob. ówczesne wypowiedzi: Bolesława Michałka, Krzysztofa Teodora Toeplitza, Jana Józefa Szczepańskiego, Zbigniewa Herberta (recenzja *Młodości Chopina*), Zygmunta Kałużyńskiego, Stanisława Grzeleckiego, Aleksandra Jackiewicza, Stefana Morawskiego, Antoniego Bohdziewiczza i Jerzego Kajetana Zawistowskiego.

sprzecznością, lecz z całą wiązką paradoksów. Nachodzą tu na siebie i ścierają się wektory wewnętrztekstowe i zewnętrztekstowe, odnoszące się do coraz mniej czytelnego dla współczesnych badaczy rodzimego kontekstu. Główny paradoks, w którego wspólnym mianowniku mieszczą się wszystkie pozostałe, polega jednak na czym innym.

Filmy spod znaku polskiego socrealizmu – jeśli je gruntownie przeanalizować i odczytać – są tym, czym nie mogły być. Oglądając je, odnosimy nieustanne wrażenie pęknięcia formy i rozpadu niesionego znaczenia. Dzieje się tak, ponieważ właściwy im wyraz (*resp.* poetyka zrealizowana) i ewentualna wartość naddana w postaci prawdy artystycznej funkcjonuje w nich w niemożliwej do przewyciężenia sprzeczności z poetyką normatywną narzucaną przez doktrynę. I właśnie to pęknięcie formy widoczne nie tyle na powierzchni, ile w ich strukturze głębokiej, jest dzisiaj najbardziej intrygujące.

# METODOLOGIA BADAŃ NAD HISTORIĄ POWOJENNEGO DOKUMENTU FILMOWEGO W POLSCE

Polski film dokumentalny pierwszej dekady okresu powojennego stanowi nie do końca rozpoznane terytorium badawcze, które nadal dostarcza historykom kina cennego i ciekawego materiału do eksploracji, a wraz z nim – wielu intrygujących impulsów. Kwestią o podstawowym znaczeniu jest dzisiaj konieczna rewizja dotychczasowych poglądów na jego temat. Wiąże się ona nie tylko z nieustannym poszerzaniem (niezmiernie wąskiej do niedawna) bazy źródłowej, do której współczesny badacz ma już obecnie dostęp, lecz także z zasadniczymi różnicami w zakresie przemian metodologii historii filmu.

Różnice te występują przede wszystkim w określeniu sfery przedmiotu badań, ale zaznaczają się także w sposobie podejścia do niego. Wszystkie one dotyczą rekonstrukcji wcześniejszego obrazu: rewizji zasobu istniejących źródeł oraz daleko idącej zmiany, którą wywołały alternatywne sposoby odczytania złożoności fenomenu, jakim okazuje się rodzimy dokument lat 1945–1955. Rzecz można, iż poszerzony, zrewidowany i skorygowany przedmiot studiów uruchomił w rezultacie nowy dyskurs i *vice versa*.

Zanim powstanie historyczna synteza filmowego dokumentu i tzw. kina faktów pierwszego dziesięciolecia po wojnie, warto najpierw uświadomić sobie, iż gruntowna korekta nowego spojrzenia, którą będzie ona zawierać, wynika z odmienności opisu, analizy i interpretacji badanego przedmiotu. „Nowość” zaproponowanego w tym miejscu ujęcia nie jest absolutna. Ma ona swoje początki we wcześniejszych badaniach i rewizjach historyczno-filmowych przeprowadzonych między innymi przez: Alinę Madej<sup>1</sup>, Marka Halberde<sup>2</sup>, Wacława Świeżyńskiego<sup>3</sup>, Edwarda Zajičkę<sup>4</sup>, Jolantę Lemann<sup>5</sup>, Marka

---

<sup>1</sup> Alina Madej: *Kino – władza – publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*. Bielsko-Biała 2002.

<sup>2</sup> Marek Halberda: *Zjazd Filmowy w Wiśle*. „Arka” 1990 nr 30.

<sup>3</sup> Wacław Świeżyński: *Film dokumentalny (1944–1949)*. W dziele zbiorowym: *Historia filmu polskiego*, tom 3: 1939–1956. Pod red. Jerzego Toeplitza. Warszawa 1974.

<sup>4</sup> Edward Zajiček: *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*. Warszawa 1992.

<sup>5</sup> Jolanta Lemann-Zajiček: *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*. Łódź 2003.

Cieślińskiego<sup>6</sup>, Marka Hendrykowskiego<sup>7</sup>, Ewę Gębicką<sup>8</sup> i Piotra Zwierzchowskiego<sup>9</sup>.

Nadszedł jednak czas, aby postawić kolejne pytania, wyznaczyć odmienne kierunki refleksji badawczej i wskazać alternatywne drogi interpretacji, a także dokonać bardziej adekwatnej i gruntowniejszej niż dotąd rewaluacji osiągnięć rodzimego dokumentu w tamtym okresie.

Zadaniem nadrzędnym badaczy jest ponowne rozpatrzenie i odczytanie tego mało znanego fragmentu historii rodzimej kinematografii. Aby tego dokonać, trzeba będzie nie tylko przyjąć szereg trafnych rozpoznań dokonanych przez grono wymienionych wyżej poprzedników, ale też odrzucić pobieżne obserwacje, interpretacyjne uproszczenia i przedustawne sądy dotyczące wielu spraw uznanych wcześniej za jednoznaczne, oczywiste i bezdyskusyjne.

Jednym z nich jest zagadnienie cezur historycznych. A ściśle biorąc, nie tyle ich – tak czy inaczej przecież umowna – delimitacja, ile inny niż dotąd sposób odczytania ważnych znaczeń, jakie z sobą niosą. Różni badacze w różny sposób wyznaczają historyczne granice tego okresu. W szerszym planie refleksja badawcza będzie również musiała poddać rewizji samo zjawisko socrealizmu i jego obecność w sztuce polskiej. Rzecz w tym, że nie wystarczy stwierdzić, iż zamyka się ono w sztywnych chronologicznych ramach lat, dajmy na to, 1950–1954 albo 1949–1956.

„Realizm socjalistyczny” jako pojęcie okazuje się pojęciem dalekim od jednoznaczności. Niejasne pozostaje przykładowo, czy chodzi tu o poetykę założoną i implantowaną na grunt polski, czy też o realizację doktryny zapisaną w konkretnych utworach (literackich, plastycznych, muzycznych, teatralnych, filmowych itp.), czy może o jedno i o drugie. A wtedy nasuwa się pytanie o zależność oraz różnicę między teorią a praktyką twórczą. Najbardziej intrygujące jest jednak co innego, mianowicie kwestia alternatywnego podziału pierwszej powojennej dekady w sztuce polskiej. W świetle jednych propozycji zawiera ona w sobie tylko jedną cezurę: administracyjnego wprowadzenia doktryny socrealizmu w roku 1949 (zob. wcześniejszy rozdział tej książki zatytułowany *Zjazd*. W świetle innych – cała sprawa bynajmniej nie przedstawia się tak prosto i jednoznacznie.

Mówimy tu wszakże nie o statycznym układzie następstw, lecz o złożonym procesie przemian: twórczych, ideologicznych, politycznych, psychospołecznych, kulturowych, estetycznych. A jeśli tak, to w strumieniu historycznego rozwoju sztuki polskiej lat 1945–1955 liczą się – pomijane z reguły jako zaburzające przejrzyste bez nich obraz całości – antecedencje i sukcesje. Widać je jak na dłoni w przypadku dokumentu filmowego tego okresu. Ewidentnie socrealistyczne

<sup>6</sup> Marek Cieśliński: *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*. Warszawa 2006.

<sup>7</sup> Marek Hendrykowski: *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*. „Blok” nr 1, 2002.

<sup>8</sup> Ewa Gębicka: „Kino w Polsce w latach 1944–1965. Polityka kulturalna. Ekonomia. Repertuar”. Dysertacja doktorska. Uniwersytet Wrocławski 1992.

<sup>9</sup> Piotr Zwierzchowski: *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*. Bydgoszcz 2005 (tutaj zwłaszcza analiza Szerokiej drogi Konstantego Gordona, 1949).

dokumenty kręcono przecież u nas na długo przed rokiem 1949. I *vice versa* – po roku 1949 można zaobserwować szereg filmów dokumentalnych śmiało przełamujących ograniczenia doktryny (np. Wojciecha Jerzego Hasa *Moje miasto*, 1950; Andrzeja Munka *Kolejarskie słowo*, 1953).

Nie koniec na tym: ogromną rolę odgrywa również układ współbieżności i napięć występujących między poszczególnymi konkurencyjnymi dążeniami. W obrębie sztuki socrealizmu należy zatem dostrzegać zarówno „obce” (i, co warto podkreślić, bynajmniej nieprzezwykłe) elementy okresu wcześniejszego (1945–1949), jak i proces jego erozji i rozkładu, prowadzący do roztopienia w trakcie *Odwilży* (1954–1955). Z kolei w okresie poprzedzającym zaprowadzenie doktryny socrealizmu w Polsce, czyli przed rokiem 1949, i w czasach narastającej aury *odwilżowej* (po 1953) – realizm socjalistyczny jako poetyka normatywna nie jest czymś (jeszcze bądź już) generalnie nieobecnym. Wprost przeciwnie, daje on o sobie wielorako znać zarówno w dyskusjach teoretycznych, jak i w praktycznych realizacjach.

## 1. Za horyzontem znikającej historyczności

Niezastąpiona rola historyków kina oraz historiografii filmowej dotyczącej okresu powojennego polega na ponownym odkrywaniu – coraz mniej czytelnej i coraz bardziej zanikającej historyczności zespołu wydarzeń i zjawisk, które ten okres niegdyś współtworzyły. Spróbujmy na początek sformułować kilka generalnych uwag i wskazówek, które ułatwią Czytelnikowi poruszanie się po tym, niekoniecznie doskonale mu znanym i czytelnym, obszarze.

Po pierwsze, wbrew dość powszechnie utrzymywanemu się przekonaniu, rodzima produkcja dokumentalna tamtego okresu nie jest zjawiskiem marginalnym, lecz pełnoprawnym – to znaczy równorzędnym wobec niesłusznie faworyzowanej i ponad miarę dowartościowanej jako pełnowymiarowa twórczość filmowa fabuły – elementem procesu historycznofilmowego. Procesu przemian produkcyjnych, realizacyjnych, estetycznych, a przede wszystkim ideologicznych, który w zasadniczy sposób zmienił wówczas od podstaw polską kinematografię.

Po drugie, dokument filmowy okresu 1945–1955 jako przedmiot badań i naukowych dociekań nie jest żadnym monokulturowym monolitem; wprost przeciwnie, zawiera w sobie wiele różnych dążeń i podstawowych sprzeczności. Jego skomplikowany rozwój nie przebiegał linearnie, na drodze ewolucyjnego następstwa, lecz podlegał intensywnym zmianom i przekształceniom wynikającym z nieustannych konfliktów, jakie dawały o sobie znać w tej dziedzinie. Konfliktów, do których dochodziło zarówno wewnątrz środowiska reprezentującego rozmaite postawy i dążenia, jak i w relacjach zachodzących pomiędzy filmowcami a władzą.

Po trzecie, kategorią podstawową dla dalszych studiów i naukowych rozpoznaw jest świadomość filmowa. To właśnie w systemie świadomości filmowej widać najlepiej: czym był ówczesny dokument, jakie funkcje pełnił, jakie istniały wo-

bec niego oczekiwania i jak ówczesna świadomość dokumentu – odzwierciedlona w praktyce społecznego komunikowania – z biegiem lat ewoluowała. Jej wyrazem są zarówno poszczególne zapisy na taśmie (traktowane przez nas jako poddające się opisowi, analizie i interpretacji teksty kultury), jak i szeroko rozumiany kontekst danego miejsca i czasu, ze szczególnym podkreśleniem: zespołu uwarunkowań, w jakich materiały te powstawały, oraz stylów odbioru (*resp.* recepcji dokumentu), także będących integralnym elementem systemu świadomości filmowej.

Po czwarte, środowisko filmowców dokumentalistów nie było grupą jednorodną, wręcz przeciwnie – tworzyło zbiorowość bardzo zróżnicowaną. Ludzie wykonujący ten zawód trafiali do niego z odmiennym doświadczeniem życiowym, praktyką zawodową, a przede wszystkim z bardzo różnymi (Bossak, Wohl, Perski, bracia Forbertowie, bracia Sprudinowie, Brzozowski, Brzozowska, Rodowicz, Urbanowicz, Jaryczewski, Świdwiński, Kaźmierczak, Wawrzyniak, Lemańska, Bohdziewicz, Makarczyński, Munk, Karabas i in.) biografiami. Poszczególne przemilczane epizody tych życiorysów często nie znajdowały żadnego odzwierciedlenia w ankiecie personalnej szeregowego pracownika podejmującego etatową pracę w instytucjach znacjonalizowanej po wojnie kinematografii.

Po piąte, dokument filmowy był niewątpliwie narzędziem w ręku aparatu ideologicznego służącym propagandzie nowego ustroju, ale oprócz tego był również dziedziną i formą swoiście pojętej twórczości. Permanentny – momentami bardzo ostry – konflikt racji między filmowcami a władzą dotyczy funkcji dokumentu jako kronikalnego świadectwa swego czasu. Nieustannie daje w nim o sobie znać polaryzacja postaw i dylemat, czy medium kina i ten rodzaj przekazu społecznego mają wyrażać wyłącznie oficjalne stanowisko i punkt widzenia władzy, czy też historyczność dokumentu ma być eksponowana poprzez zapisany na taśmie obraz losów i działań człowieka bądź zbiorowości.

Po szóste, nawet w najbardziej niesprzyjających warunkach ostrych politycznych okoliczności tamtych lat mimo wszystko daje o sobie znać autorski charakter i wymiar pracy polskiego filmowca dokumentalisty. Aspekt ten był wartością niepożądaną dla władzy ze względu na przymieszkę subiektywizmu w pracy, która „z natury swej” miała obiektywizować w oczach widza wszystko, co pojawia się w przekazie. Dawał jednak o sobie znać nawet w przekazach skądinąd całkowicie podporządkowanych ideologii realnego socjalizmu.

Po siódme, mitem jest przeświadczenie, iż państwo zapewniało filmowcom odpowiednie warunki profesjonalnego uprawiania zawodu. Wyposażony sprzęt, na którym pracowali, był sprzętem pochodzącym z wojennego demobilu<sup>10</sup>. Po woj-

---

<sup>10</sup> Intensywne poszukiwania prowadzone po zakończeniu wojny przez ekipę polskich filmowców, z Zygmuntem Szyndlerem na czele, na Ziemiach Odzyskanych i w okupowanych Niemczech doprowadziły do przejścia sporej ilości profesjonalnego sprzętu filmowego. Sprzęt ten, podobnie jak zapasy taśmy negatywowej, służył naszej kinematografii przez wiele następnych lat. Zaczęło się jednak już podczas wojny, kiedy w roku 1943 Rosjanie przekazali na użytek Czołówki Filmowej Wojska Polskiego archaiczny model kamery statywowej Debrie Parvo.

nie przez długi czas brakowało kinematografii środków na zakup nowoczesnych kamer i niezbędnej aparatury. W tych warunkach i przy takim wyposażeniu liczyła się przede wszystkim inwencja oraz warsztatowe umiejętności. Szereg powojennych dokonań polskiego dokumentu zasługuje na uznanie czy wręcz podziw, między innymi ze względu na zaprezentowaną w nich zdolność realizatorów do pokonywania i przekraczania istniejących ograniczeń.

Po ósme, ograniczeniem nieporównanie bardziej niż technika krępującym twórczą inicjatywę była stała presja ideologiczna. Wprawdzie najwyższe czynniki partyjne zajmowały się wtedy na bieżąco tylko filmem fabularnym, a dokumentem okazjonalnie, jednak na co dzień istniała także przemożna presja aparatu niższego szczebla, wywierana na filmowców przez czynniki polityczne. W warunkach państwowego monopolu liczyły się: doraźne zamówienia, aktualne tematy, wskaźniki ekonomiczne, limity taśmy, normy produkcyjne, nakazy, zakazy i niezliczone dyrektywy. Wszystko inne, z twórczością na czele, musiało być podporządkowane tym – coraz bardziej krępującym wszelką inicjatywę – wymogom.

Po dziewiąte, niezbywalny kontekst tej odmiany twórczości filmowej stanowiła komunistyczna cenzura: niczym terytorium przygraniczne czujnie strzeżone zarówno przez tropiącą wszelkie odchylenia ideowe administrację kinematografii, jak i przez instytucjonalną cenzurę, wraz z jej agendami w Filmie Polskim, Centralnym Urzędzie Kinematografii i Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Niecenzuralne w dokumencie mogło okazać się dosłownie wszystko. Nieustanna obawa przed podesądzeniem o nieprawomyślność filmowego przekazu, demonstracyjna aktywność cenzury oraz podskórna obecność nieodłącznej od niej autocenzury – odcisnęły się mniej lub bardziej praktycznie w każdym filmie dokumentalnym tamtego okresu. To właśnie z tego powodu specyficznej wymowy nabiera zarówno względna wolność twórcza, zauważalna w pierwszych latach dokumentu w powojennej Polsce, jak i symptomy Odwilży politycznej obserwowane w latach 1954–1955.

I po dziesiąte, ponowne odczytanie historii kina tego okresu zmierza do wydobywania kwestii różnic aksjologicznych dzielących poszczególne nakręcone wówczas filmy. Zniuansowanie ich wartości pozwoli badaczom historii powojennego dokumentu odkryć na nowo rzeczy cenne i oddzielić je od masy rutynowo kręconych tuzinkowych produkcji oraz przekazów propagandowych, których realizator nie operuje, lecz manipuluje wykorzystanym materiałem.

## 2. Ethos dokumentalisty

Wbrew potocznemu mniemaniu, w filmach niefikcyjalnych nakręconych w tym okresie daje o sobie znać problematyka etyczna dokumentu filmowego związana z określoną postawą filmowca. Dochodzi w niej do głosu zasadnicza różnica pomiędzy posługiwaniem się określonymi kliszami, chwytami i środkami wyrazu a perfidną (mającą na celu sfalsyfikowanie faktycznego obrazu świata) manipu-

lacją nimi. Samo kręcenie dokumentów w tamtym okresie, a także ich montowanie, symplifikowało obraz człowieka i świata, ale nie było czymś szczególnie nagannym. Obecności klisz i matryc w przekazie tego rodzaju nie sposób było całkiem się ustrzec.

Prawdziwy problem z dokumentem polegał na czym innym. Naganna w nim była wszelka manipulacja materiałem filmowym zmierzająca do wykreowania iluzyjnej rzeczywistości zastępczej. Refleksja poświęcona tej – podstawowej, a może nawet kluczowej dla charakterystyki cech kinematografii polskiej lat czterdziestych i pięćdziesiątych – problematyce należy jak najbardziej do zadań wartych wnikliwego podjęcia i leżących w gestii historyka filmu zainteresowanego tym okresem.

Służy temu między innymi – wprowadzone tutaj w odniesieniu do produkcji z lat 1949–1955 – rozróżnienie dwu kategorii filmów. Kategoria d o k u m e n t ó w okresu socrealistycznego (przypisana wspólnemu historycznemu kontekstowi istniejących okoliczności funkcjonowania wszelkich form ówczesnego filmu dokumentalnego) zostaje tutaj przeciwstawiona innej, skądinąd będącej integralną częścią tego zbioru, wyodrębnionej kategorii d o k u m e n t ó w s t a l i n o w s k i c h. Jedne i drugie należą do przekazów dokumentalnych wyprodukowanych w tym samym miejscu i czasie. O wiele mniejszy zbiór mających swoje cechy przekazu skrajnie zideologizowanego dokumentów stalinowskich jest częścią składową czy – jak kto woli – podzbiorem zbioru pierwszego.

Skrótowno rzecz ujmując – czerpiący pełnymi garściami z arsenału środków i metod kina totalitarnego, a zwłaszcza z zaadaptowanych na potrzeby rodzimej produkcji filmowej wzorców przeniesionych z kinematografii radzieckiej, „dokument stalinowski” znamionowały: czynnik ideowo usprawiedliwionej manipulacji przekazem, oparte na demonstracyjnie podkreślanym alibi „nowego porządku dziejowego postępu” falsyfikowanie obrazu rzeczywistości oraz agresywne przesłanie propagandowe wynikające z ofensywy ideologicznej kina tamtej doby.

Przekaz perswazyjny wykorzystywany w takiej funkcji stawał się przekazem „w złej wierze”, świadomie operującym ewidentną – niekiedy groteskowo przerysowaną, niekiedy nad wyraz perfidną – manipulacją. Znaczna część innych filmów dokumentalnych omawianego okresu (reportażowe, oświatowe, krajoznawcze, popularnonaukowe, przyrodnicze, sportowe itp.) nie wykazuje jednak takich cech albo zawiera ich niewiele. Mamy zatem w polu badawczym dziejów polskiego dokumentu tej doby nie jeden, lecz dwa różne zbiory filmów – będące wyrazem dalece odmiennych postaw i tendencji ich twórców.

Dla niewprawnego oka obie kategorie przekazu niczym szczególnym się nie różnią. W istocie jednak dwa wyróżnione tu zbiory dzieli niemała różnica<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Zob. na ten temat analogiczne spostrzeżenia i rozróżnienia Michała Głowińskiego zawarte w artykule: *Literatura w Polsce Ludowej, literatura Polski Ludowej*. W tęgoż: *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*. Warszawa 2014, s. 141–150.

Pierwszy z nich, „dokument okresu socrealistycznego” – bez porównania bardziej rozległy, obejmujący swym zakresem filmy dokumentalne nakręcone w latach 1945–1955 – definiuje historyczną przynależność do grupy przekazów wyprodukowanych w warunkach znacjonalizowanej kinematografii polskiej tamtego okresu. Filmy te reprezentują bardzo różne gatunki, odmiany gatunkowe, a także zróżnicowane strategie i postawy twórcze. Można powiedzieć, iż łączący je wspólny mianownik stanowi jedynie – tożsamy dla każdego z nich – kontekst czasu i miejsca powstania: okoliczności z istoty swej uwikłanych w politykę i propagandę nowego ustroju.

Inaczej przedstawia się kwestia z drugą kategorią przekazów. Bez porównania węższy od „filmów dokumentalnych okresu socrealistycznego”, zbiór filmów określanych przez nas umownym mianem „dokumentów stalinowskich” ma wyraziście zdefiniowany wspólny mianownik w postaci presji matrycy ideologicznej. Ich wirtualny autor (cudzysłów niekonieczny) okazuje się bytem jednorodnym i skrajnie zunifikowanym. Najczęściej toporne, ale bywa niekiedy, że zręczne w swej skuteczności, posługiwanie się przez niego ideologiczną matrycą sprawia, iż komunikat filmowy uchodzący za przekaz niefikcyjny w perfidny sposób fikcjonalizuje obraz rzeczywistości, kreując zamiast niej zastępczą fantomatyczną pseudorealność.

Jej ekranowe urzeczywistnienie w postaci strumienia – zazwyczaj z całą ufnością bezkrytycznie postrzeganych jako najzupełniej realne – ruchomych obrazów staje się instrumentem przemocy symbolicznej, powołującej do istnienia przedmiot i wyraz nowej wiary. W procesie komunikowania daje to kolosalną przewagę funkcjonalną nadawcy nad odbiorcą. Realizator dokumentu stalinowskiego przyjmuje na siebie funkcję „inżyniera dusz”, pełniąc w filmie rolę agresywnego agitatora wyposażonego w jedynie słuszną rację. Występuje on w konstrukcji przekazu jako ukryty manipulator, którego celem jest narzucenie za pomocą wszelkich dostępnych środków filmowego wyrazu określonej wizji świata zniewolonym umysłom widzów.

Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, iż krytyczne odczytanie przez badacza tego typu procederów i nagannych zabiegów występujących w dokumencie stalinowskim nie daje żadnych podstaw do przemilczania bądź eliminowania problematyki z tym związanej. Zarówno jedna kategoria filmów (dokument okresu socrealizmu w różnych jego postaciach), jak i druga z nich (mowa o skrajnie zideologizowanych i zmanipulowanych obrazach zwanych „dokumentem stalinowskim”) stanowią z punktu widzenia historyka filmu frapujący materiał badawczy, pod każdym względem równoprawny i zasługujący na uwagę. Fakt, że poszczególne przekazy w obu wyróżnionych wyżej odmianach były traktowane przez zleceńodawców jako narzędzie propagandy, raczej zwiększa niż ogranicza zainteresowanie nimi jako swoiście pojętymi „tekstami kultury”.



### 3. Świadomość filmowa jako wyraz praktyki

Do spostrzeżeń powyższych warto dołączyć także inne. W każdej z tych refleksji jednakowo wyraziście dochodzi do głosu systemowe traktowanie filmowego dokumentu jako: (1) medium kinematograficznego; (2) specyficznej dziedziny twórczości oraz (3) zbioru konwencji, stylów odbiorczych i środków wyrazu regulujących proces komunikowania.

Szczególną formą i wyrazem świadomości filmowej okresu powojennego jest ówczesna praktyka filmowego dokumentu. Należy ją rozumieć dostatecznie szeroko i zarazem konkretnie jako uzus: programowy, koncepcyjny, realizacyjny, administracyjno-decyzyjny, produkcyjny i dystrybucyjny, wraz z oceną wyników i promocją w kraju i za granicą. W polu jej oddziaływania sytuują się zarówno mechanizmy funkcjonowania instytucji kinematograficznych (Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”, Centralny Urząd Kinematografii, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Polska Kronika Filmowa, Wytwórnia Filmów Oświatowych i inne podmioty), jak i indywidualne poczynania, inicjatywy oraz wybory poszczególnych twórców i realizatorów produkowanych wówczas filmów.

Kapitałne znaczenie dla wszelkich studiów nad tym okresem mają również świadectwa odbioru. Społeczny odbiór dokumentu filmowego w Polsce powojennej okazuje się wypadkową wielu różnych oczekiwań i wychodzących im na przeciw – albo całkiem zaprzeczających tym oczekiwaniom – realizacji. Czym innym jest odbiór danego przekazu jako zadanie ideologiczne dla władzy, czym innym – jego przyjęcie przez miliony ludzi spragnionych obecności polskiego filmu na ekranie, a jeszcze czym innym – ten sam przekaz poddany krytyce przez znakomitą mniejszość sceptycznych obserwatorów (Maria Dąbrowska, Antoni Bohdziewicz, Krystyna Żywulska, Czesław Miłosz, Stefan Kisielewski, Leopold Tyrmand i in.), których w tamtym czasie nie brakowało.

Warto w tym miejscu uświadomić sobie charakterystyczną cechę typowej dla tamtego okresu recepcji filmów w kategoriach ukazującego wiarygodny obraz zwierciadła rzeczywistości. Taki sposób ich traktowania wytworzył styl odbioru, w którym fikcja i nie-fikcja stanowiły daleko posuniętą jedność. Wszystko, co ukazywało się na ekranie, niebezpiecznie zbliżało do siebie: rzeczywistość i nierzeczywistość, czyniąc je na równi „prawdziwymi” ze względu na fotograficzny realizm (*resp.* wiarygodność) sfilmowanych zdarzeń, sytuacji i wyglądown rzeczy.

Tak więc *Zakazane piosenki* i *Ostatni etap* w zetknięciu z ówczesną widownią traciły status fikcji ekranowej, stając się w jej oczach *sui generis* dokumentem zastępczym o życiu w okupowanej Warszawie, o straszliwym świecie obozów koncentracyjnych itp., podczas gdy rozmaite nieprawdopodobieństwa i ewidentne szalbierstwa przedstawień udających dokument mogły liczyć na bezkrytyczne przyjęcie i aprobatę odbiorcy pod warunkiem, że ten uważał oglądany film za sfilmowaną rzeczywistość.

Mamy tutaj do czynienia ze szczególną formą zniewolonej świadomości filmowej, i nie tylko filmowej, uwikłanej w politykę i ideologię. Urzędowa świadomość doktryny realizmu socjalistycznego sprowadzała się w gruncie rzeczy do kilku obiegowych sloganów i wygłaszania czczych ogólników w rodzaju: sztuki postępowej, walczącej o sprawiedliwość społeczną i pokój na świecie, głoszącej wyższość nowego ustroju, ukazującej ekranowych bohaterów w funkcji ideowego wzorca dla mas itp.

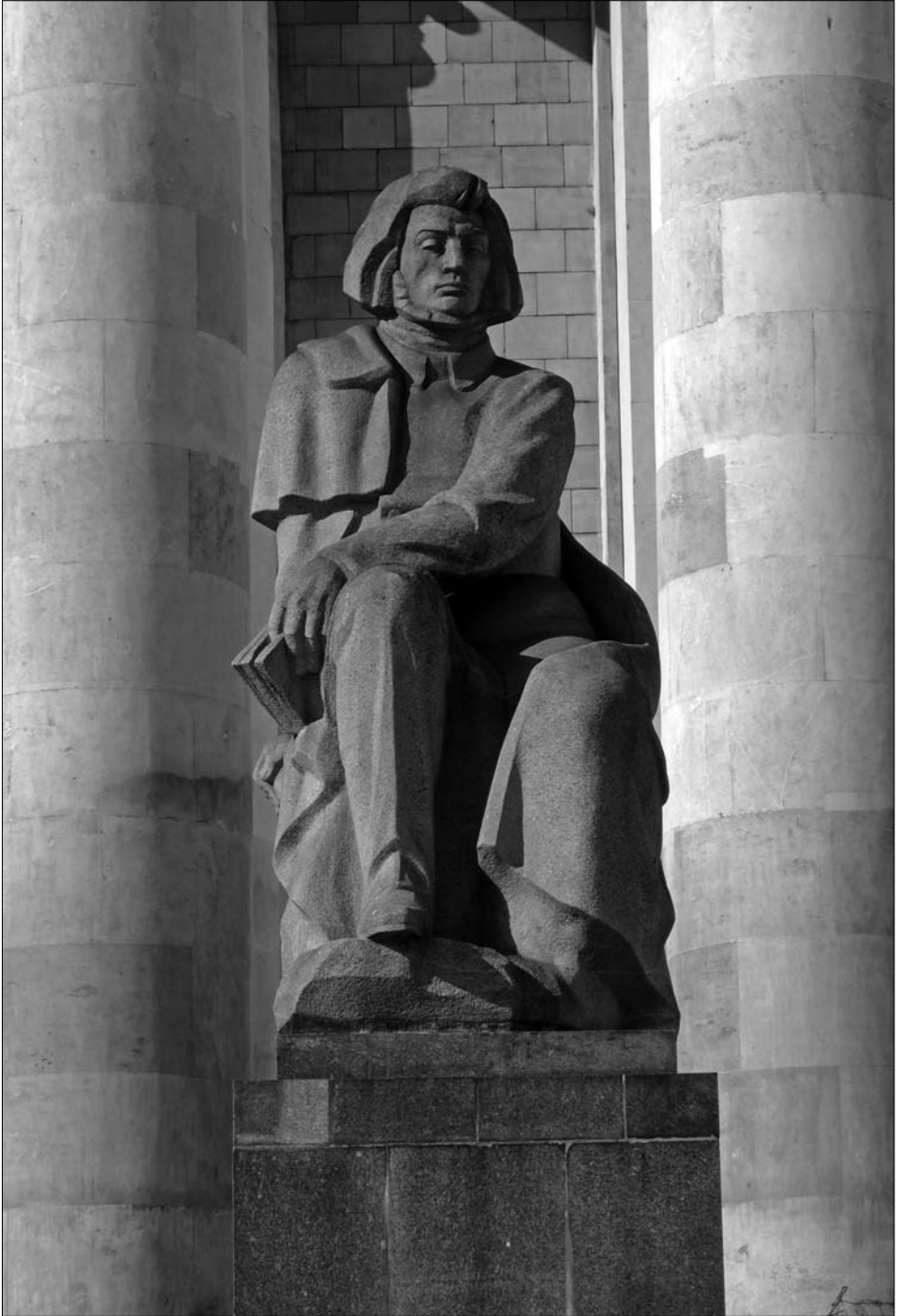
Labilność i względność w tak ogólnikowy sposób formułowanych na gruncie polskim kryteriów ideologicznych i estetycznych miała swoją zarówno negatywną, jak i pozytywną stronę. Paradoksalnie, otwierała bowiem przed filmowcami (zarówno fabularzystami, jak i dokumentalistami) pewien margines niedookreślenia i zarazem pole – skromnego wprawdzie, ale jednak – twórczego manewru. W dokumencie było zresztą o to odrobinę łatwiej niż w szczególnie czujnie nadzorowanej przez władzę fabule. Nie oznacza to wcale przywileju wolności dla realizatorów dokumentu. Cenzura (i autocenzura) w produkcji dokumentalnej wyglądała jednak inaczej niż przy filmie fabularnym.

Terminologiczną użyteczność zachowuje w studiach nad kinematografią (nie tylko) tego okresu rozróżnienie materiału filmowego i filmu dokumentalnego jako samoistnego utworu. Jedno i drugie pozostawało „dokumentem”, ale między zdokumentowanym na taśmie nieocenzurowanym materiałem zdjęciowym a wprowadzanym w obieg kinowy i na tysiące ekranów ocenzurowanym przekazem dokumentalnym<sup>12</sup> istniała zasadnicza różnica nie tylko formalna. Szefowie Polskiej Kroniki Filmowej – w latach 1944–1949 Jerzy Bossak, a po nim Helena Lemańska (do 1967) – prowadzili konsekwentnie politykę rejestrowania i przechowywania w archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych rzeczy niekoniecznie cenzuralnych, wychodząc z założenia, że te, dzisiaj z różnych względów propagandowo „niewygodne” i „nieprawomyślne”, kronikalne zapisy kiedyś mogą się jeszcze przydać „na nowym etapie”.

Fakt, że dokument – podobnie jak cała ówczesna kinematografia – był uważany przez władzę za narzędzie propagandy i legitymizacji nowego ustroju, nie likwiduje w badaniach nad dziejami kina lat 1944–1955 problematyki podmiotowości i autorstwa. Władza stworzyła i utrzymywała kinematografię na własny użytek. Filmowcy wiedzieli, dla kogo pracują. Obie strony uprawiały grę. Z biegiem czasu wytworzył się obustronny kompromis, rzadko tylko zakłócany „wyпадkami przy pracy” i incydentami w rodzaju – wspomnianego już uprzednio – szokująco odmiennego od obowiązującego paradygmatu *Mojego miasta* (1950) Wojciecha Jerzego Hasa.

---

<sup>12</sup> W Polskiej Kronice Filmowej taki zmontowany „na gotowo” i dopuszczony do rozpowszechniania, złożony z różnych materiałów wielotematyczny przekaz nosił nazwę wydania, a w innych gatunkach dokumentu był on: filmem polityczno-propagandowym, reportażem wojennym, produkcyjniakiem, filmem montażowym, relacją, sprawozdaniem, filmowym portretem, reportażem z podróży, filmem oświatowym, instruktażowym, satyrą, poematem dokumentalnym etc.



Warto pod tym kątem odczytać właściwy sens atrybucji wszelkich materiałów filmowych. To, iż były one bezwarunkowo ewidencjonowane i sygnowane nazwiskiem realizatora, nie oznacza, że w warunkach zmonopolizowanej państwowej kinematografii, a tym bardziej pod dyktandem doktryny socrealizmu, mieliśmy do czynienia z dokumentem autorskim. Powiedzmy wprost: obligatoryjne sygnowanie wszelkich nakręconych materiałów imieniem i nazwiskiem realizatora bynajmniej nie było dla administracji sygnałem przyzwolenia na autorski charakter przekazu. Jeśli już, to – kontrolnym znakiem rozpoznawczym podmiotu sprawczego (czytaj: sprawcy) na wypadek personalnej odpowiedzialności za nieprawomyślną wymowę materiału i przekazu.

Materiał filmowy – zamówiony, wskazany i wyprodukowany przez zleceniodawcę, nakręcony przez operatorów, opisany w katalogu tematów i przechowywany w filmowym archiwum – zawierał w sobie doraźne, częściowe znaczenie. Przed montażem materiału jego zakotwiczenie w realnej rzeczywistości określonego tu i teraz pozostawało kwestią nader względną i mało istotną. Desemantyzacja pierwotnej zawartości znaczeniowej danego obrazu na stole montażowym była praktyką codzienną, wiele mówiącą o ówczesnej świadomości dokumentu i sposobie jego traktowania.

Materiały zdjęciowe wykorzystywano wielokrotnie na zasadzie montażowego recyklingu. Nieważne, kto je nakręcił. Były one czymś z istoty swej niesamodzielnym, co posłuży dopiero do wykreowania przekazu stanowiącego konstrukcję wyższego rzędu, obdarzonego autonomią własnej struktury, niosącego określoną informację i przesłanie ideologiczne. Liczył się w nich wyraziście ujęty temat, a nie autor zdjęć. Dokumentalista tamtej doby nie był nikim więcej jak tylko wykonawcą zleceń, sprawnym wytwórcą filmowych tematów. Niczego ponadto od niego nie oczekiwano.

Z drugiej strony, jest jednak bezspornym faktem, że *Ballada f-moll*, *Suita warszawska*, *Łopuszna – ziemia nieznaną*, *Wieliczka*, *Powódź*, *Szlembark*, *Ulica Brzozowa*, *Kopalnia*, *Moje miasto*, *Kolejarskie słowo*, *Niedzielny poranek* i dziesiątki innych filmów dokumentalnych wówczas nakręconych miały swoich autorów. Dzięki temu, nie tracąc z pola widzenia rozmaitych okoliczności złożonego kontekstu, w jakim te produkcje powstawały, możemy dzisiaj z uwagą studiować ukryty przed nieprofesjonalistą sens tych produkcji i z dumą mówić o znakomitych tradycjach polskiego dokumentu, który w tamtych trudnych czasach zdołał mimo wszystko ocalić własną twarz.

# UŚMIECH STALINA, CZYLI JAK POLUBIĆ SOCREALIZM

„Jak się macie?” – zażartował tow. Stalin.

„Dobrze” – zażartowali kolchoźnicy.

**S**wiat się śmieje zajmuje w dziejach recepcji kina zagranicznego w Polsce miejsce szczególnie. Po raz pierwszy film Aleksandrowa pojawił się na polskich ekranach już przed wojną w roku 1936, wyświetlany wówczas jako jeden z nielicznych filmów sowieckich. Po raz drugi miał swoją premierę zaraz po wojnie – w nowo utworzonym, najszerszym z możliwych obiegu radzieckiego filmu rozrywkowego dla mas. Nic dziwnego, że zarówno wtedy, jak i dzięki kolejnym wznowieniom obejrzały go miliony widzów, z których absolutna zapewne większość świetnie się na nim bawiła, uznając za jeden z nielicznych tytułów tamtejszej kinematografii wolnych od natrętnej propagandy. Tak czy inaczej, zarówno sam film, jak i jego twórca byli dobrze kojarzeni i doskonale znani widzom w Polsce. Socrealizm w tak wdzięcznej, zabawnej i melodyjnej postaci wydawał się czymś całkiem sympatycznym i możliwym do zaakceptowania.

## 1. Muzykalnaja kinokomedia

Niełatwo opisać ten kuriozalny utwór. Wprawdzie na początku, w czołówce, definiuje się on sam jako „muzykalnaja kinokomedia” i rzeczywiście jest komedią muzyczną, ale to wcale nie ułatwia naszego zadania. Identyfikacja gatunkowa filmu pozostaje sprawą za każdym razem ważną, bowiem związany z nią sposób odczytania stanowi tak czy inaczej klucz do jego odbioru. W tym przypadku jednak w grę wchodzi o wiele więcej niż gatunek filmowy. Uprzedzając w pewnym stopniu kierunek dalszej analizy i interpretacji, powiem tylko, że komedia muzyczna – jako gatunek z definicji swojej lekki i niefrasobliwy – stanowi dla tego utworu coś na kształt maskaradowego przebrania, rodzaj kamuflażu i zastony dymnej, która miała go chronić nie tylko przed ingerencją cenzury, lecz również przed niechęcią krytyków i zarzutami groźnych oponentów.

Strategia ta okazała się nie do końca skuteczna i sprawdziła się jedynie częściowo. Spodziewane ataki należało uprzedzić. Nie dało się jednak przewidzieć wszystkich. Film Aleksandrowa był gotowy wcześniej, to znaczy już latem 1934 roku, jednak jego oficjalna premiera odbyła się dopiero 25 grudnia 1934. Sukces i dobre przyjęcie u publiczności dołąły jedynie oliwy do ognia. Wśród

krytyków rozgorzał ostry spór. Pogodna i pełna życia komedia nie wszystkim recenzentom przypadła do gustu.

Poszło o pryncypia. Znaleźli się tacy, którzy przymierzili *Świat się śmieje* do obowiązującego od niedawna wzorca kina socrealistycznego i wyszło im, że żadną miarą nie przypomina on nieco tylko wcześniejszego (premiera 7 listopada 1934) *Czapajewa* braci Wasiliewów, który niemal z dnia na dzień został uznany za wzór do naśladowania – kanoniczne dzieło radzieckiego modelu kinematografii, udostępnione milionom widzów w ojczyźnie rewolucji ponoć aż w szesnastu tysiącach kopii. Inność – rozumianą jako odejście od formuły eposu rewolucyjnego w tym kształcie, jaki zainicjował *Czapajew* – poczytano twórcy za złe.

W gęstej od podejrzeń, pomówień i oskarżeń atmosferze Rosji stalinowskiej lat trzydziestych takie pryncypialne i ortodoksyjne odczytanie filmu *Wiesiołyje riebiata* mogło okazać się bardzo groźne w skutkach nie tylko dla samego dzieła, ale przede wszystkim dla jego twórcy. Pluralizm stanowczo nie był wtedy w modzie, podobnie zresztą jak „formalizm” i – rzecz równie fatalna dla radzieckiego artysty – uleganie „obcym wzorom”, uważane za „kosmopolityzm”, a więc coś bardzo niebezpiecznego. Nic dziwnego, że aby uratować swój film i własną skórę, młody reżyser wkrótce pokajał się i złożył publicznie samokrytykę, przyznając się do popełnienia pewnych (drobnych zresztą) błędów i grzechów, z nadmiernym zapatrzeniem się w obce wzorce na czele.

Wszystko to należy jednak do wąsko pojętego kontekstu filmu Aleksandrowa, jaki towarzyszył jego sowieckiej premierze. My zaś stawiamy sobie zadanie nieco szersze i bardziej złożone. Chodzi nam o jego odczytanie na nowo. O dotarcie do głębszych pokładów – przysypanych dzisiaj przemilczeniami, półprawdami i ową – groźną dla ciekawości każdego z nas – skamieliną, jaką jest gotowa, banalna formułka „komedii muzycznej”, w której utwór ten niegdyś zamknięto. *Casus* filmu *Świat się śmieje* przy całej jego niezwykłości należy bowiem do typowych w tym sensie, że koncentruje w sobie procesy dziejące się w ówczesnym tu i teraz.

W przyciasnej szufladzie z napisem „komedia muzyczna” nie ma miejsca ani dla reżysera, ani dla jego twórczych współpracowników. Nie ma go też ani dla badacza, ani dla zaintrygowanych widzów, skłonnych poświęcić mu nieco więcej uwagi. A przecież chodzi o jeden z najbardziej udanych, głośnych i popularnych filmów tamtego okresu – tytuł sztandarowy, wielki hit kina socrealistycznego, którym stalinowska kinematografia szczyła się przez długie lata. Otwórzmy zatem tę od dawna zamkniętą szufladę w nadziei, że jej zawartość połączy się w czytelną całość z kontekstem i dzięki temu wyjawi nam swój głębiej ukryty sens.

Nakręcony w roku 1934, a więc dokładnie w momencie proklamowania doktryny socrealizmu w ZSRR, *Świat się śmieje* jest debiutanckim filmem 31-letniego wówczas Grigorija Wasiliewicza Aleksandrowa (właśc. Mormonienki). Dziełem mającym wszelkie cechy debiutu brawurowego. Nie zgadzam się w tym miejscu z opinią Jerzego Toeplitza, że *Świat się śmieje* był gorszy czy słabszy od późniejszych – *Cyrku* (1936) i *Wołgi, Wołgi* (1938). Całkiem na odwrót, uważam go za

film znacznie ciekawszy i bardziej oryginalny od tamtych, które – co zrozumiałe w przypadku kontynuacji – świecą jedynie blaskiem odbitym od pierwowzoru.

Moim zdaniem, *Świat się śmieje* – z wszystkimi jego odmiennościami, ekscentryzmami i długą listą zapożyczeń, o których będzie jeszcze mowa – pozostaje jednym ze sztandarowych przykładów kina socrealistycznego. Stanowi również największe dokonanie reżyserskie Aleksandrowa w całej jego długiej karierze. Osiągnięcie, jakiego twórca ten nie zdołał już nigdy powtórzyć ani tym bardziej przeskoczyć. Widowisko filmowe, które wprost skrzy się od pomysłów. Jest w nim artystyczna świeżość, bardzo wysoki współczynnik ryzyka, warsztatowa biegłość, akrobatyczna odwaga i zręczność wykonania, a także przekorny dialog z poprzednikami, frapująca inwencja reżyserska i niezwykła pasja autentycznego odkrywania rozmaitych możliwości, jakie kryje w sobie kino dźwiękowe. Ponadto – wielka dynamika twórcza i nieodłączna od zawodu reżysera filmowego zdolność dyrygowania zespołem złożonym z osobiście przez niego wybranych, niezmiernie utalentowanych i bez reszty oddanych całemu przedsięwzięciu ludzi.

A był to zespół nie byle jaki. W jego skład wchodził: pełni inwencji scenarzyści Nikołaj Erdman i Władimir Mass, sprawny, niestroniący od wszelakiego eksperymentowania operator Władimir Nilsen (kilka lat później zginie rozstrzelany w jednej ze stalinowskich czystek), wspaniały kompozytor Izaak Dunajewski (rosyjski Benny Goodman i Nino Rota w jednej osobie), autor tekstów piosenek Wasilij Lebediew-Kumacz, aktorka Lubow Orłowa, showman i lider jazzowej orkiestry Leonid Utiosow i inni. *Świat się śmieje* zawdzięcza im wszystkim bardzo wiele. Niewątpliwą zasługą Aleksandrowa z kolei stał się zarówno trafny wybór współpracowników, jak i umiejętność pokierowania całą tą bigbandową orkiestrą. W efekcie mamy do czynienia z twórczym spełnieniem, które zaowocowało filmem na swój sposób wybitnym.

## 2. Szczypta biografii

Grisza Aleksandrow był nie tylko artystyczną duszą, ale i w pełnym tego słowa znaczeniu człowiekiem show-biznesu. Aktor teatralny i filmowy, akrobata, człowiek cyrku, scenarzysta, producent, reżyser. Żadna z tych specjalności nie wydaje się w jego przypadku mniej ważna, w każdej osiągnął jako artysta wysoki stopień zawodowego wtajemniczenia. O życiu młodego początkującego aktora przesądziła zawarta w roku 1922 znajomość i przyjaźń ze starszym o parę lat Siergiejem Eisensteinem. W niedługim czasie stał się najpierw jednym z jego asystentów (w teatrze Proletkultu oraz w filmie – od *Dziennika Głumowa*, 1923), potem także aktorów (od *Strajku*, 1924, począwszy), a wkrótce również – najbliższym współpracownikiem, mającym znaczny wkład w dzieło swego wybitnego przyjaciela.

Razem kręcili później kolejne filmy (z coraz większym twórczym udziałem Aleksandrowa, który przy *Październiku* reżyserował już samodzielnie sekwencję spotkania bolszewików z żołnierzami dywizji Kornilowa). We trójkę z Pudowkinem podpisali też głośny manifest „Przyszłość filmu dźwiękowego. Oświadczenie” (1928). Razem także – wspólnie z Eisensteinem i znakomitym operatorem Eduardem Tissem – w roku 1930 wyruszyli w świat, w podróż artystyczną na zachód – do Niemiec, Francji, Stanów Zjednoczonych i Meksyku.

Dla niespełna trzydziestoletniego Aleksandrowa była to niewątpliwie artystyczna podróż życia. Do Rosji wrócił po kilku latach naładowany Zachodem i Ameryką. Kipiał pomysłami i szukał możliwości twórczego spełnienia nie w Paryżu czy Hollywood, lecz „u siebie” w Moskwie. Tu jednak nikt na niego nie czekał. Na początku lat trzydziestych radziecka sztuka filmowa znalazła się w trudnym położeniu. Generalnie zmieniała się w tym czasie linia polityczna i program kulturalny partii, a wraz z nią – atmosfera wokół kina jako dziedziny twórczości. W odróżnieniu od poprzedniej dekady – stanowczo nie potrzebowało już ono jak dawniej ludzi z inwencją – poszukujących artystów, którym do niedawna przypadało zaszczytne miano awangardystów. Po przyjeździe do kraju twórca *Romansu sentymentalnego* zastał kinematografię w stanie apatii, obywatelną przez nową ekipę tępych bezdusznych administratorów – sparaliżowaną strachem i poddaną bezprecedensowej kuracji ideologicznej. Nastąpiły rządy niemuzykalnych funkcjonariuszy, zwolenników nowych porządków – czasy „martwej ciszy” (by przywołać w tym miejscu pamiętną kwestię Kostii Potiechina z filmu *Świat się śmieje*).

Dawni nowatorzy (do których sam się przecież zaliczał) popadli w niełaskę. *Stare i nowe (Linia generalna, 1929)*, z którym kojarzono w pierwszym rządzie Eisensteina, ale również Aleksandrowa, było nie tylko dziełem nieudanym, ale – co gorsza – filmem obłożonym niebezpieczną dla jego twórców anatemią, zakwalifikowanym w obiegu opinii środowiska i władz kinematografii jako przykład formalizmu w czystym wydaniu. Dumnie wcześniej brzmiący w szacunku dla poszukującego artysty epitet „nowator” diametralnie zmienił teraz swoje dotychczasowe znaczenie i zaczął się odtąd źle kojarzyć. Nowatorstwo w sztuce znalazło się w cieniu podejrzenia. Podyktowany zawiścią, złowieszczy wyrok mógł się okazać dla młodego filmowca, bliskiego współpracownika Eisensteina, bardzo groźny w skutkach. Niczym orzeczoną przez niewidzialny sąd skorupkowy werdykt – etykieta ta, z premedytacją przyklejona przez niezyczliwych mu ludzi, miała na długo przyłgnąć do początkującego reżysera, dodajmy – jednego z nielicznych wówczas w Rosji specjalistów od kina popularnego.

Przystępując do realizacji pełnometrażowego debiutu, Aleksandrow szukał dla siebie własnej drogi artystycznego spełnienia. Zapewne zdawał sobie doskonale sprawę, iż w tamtym krytycznym momencie zrobić nieudany zły film znaczyło dla niego: raz na zawsze stracić szansę na dalszą reżyserską karierę. Młody

ambitny twórca u progu własnej drogi twórczej musiał więc podjąć grę *va banque* i nakręcić coś, czego jeszcze dotąd nie widziano. Nasuwa się wniosek, że w tej sytuacji był dosłownie skazany na sukces.

Dochodziła do tego jeszcze jedna istotna okoliczność, a mianowicie – złożona, coraz bardziej powikłana relacja łącząca Aleksandrowa z Eisensteinem. W roku 1934 uczeń rozstał się z mistrzem, ich drogi twórcze rozeszły się. Istnieje nie do końca potwierdzone domniemanie, iż przyczyną tego rozdźwięku mógł być właśnie *Świat się śmieje*. Odrzucony przez Eisensteina (według relacji Mary Seaton) scenariusz Erdmana i Massa wziął na warsztat Aleksandrow, który otrzymał go od szefa kinematografii Borisa Szumiackiego. Wiele wskazuje na to, że decyzję co do realizacji podjął bez wiedzy przyjaciela i bez konsultowania się z nim.

### 3. *Romans sentymentalny*

Od nakręconego wkrótce po powrocie z kilkuletniego pobytu na Zachodzie filmu *Świat się śmieje* Grigorij Aleksandrow zaczął już reżyserować całkowicie na własny rachunek. Warto w tym miejscu zauważyć, że dotychczasowy asystent, najbliższy współpracownik i cień swego mistrza przedzierzgnął się w samodzielny reżysera już nieco wcześniej, podczas pobytu w Paryżu, zdobywając filmowe szlify jako twórca *Romansu sentymentalnego* (1930). Co prawda w czołówce figuruje jako współreżyser Siergiej Eisenstein. Wiadomo jednak, iż użył go jedynie swego nazwiska na prośbę samego Aleksandrowa, na którym z kolei wymusił zdobycie bezcennego podpisu producent, bogaty paryski jubiler Rosenthal, pragnący mieć głośne nazwisko i światową sławę w czołówce.

„Popelnięty” osobiście przez Aleksandrowa we Francji *Romans sentymentalny* zrodził się bowiem z kaprysu wspomnianego francuskiego milionera, który – niczym drogocenną kulię – zamówił sobie u sławnych artystów ten film i z własnej kieszeni go sfinansował. U podstaw całego przedsięwzięcia leżało głębokie uczucie fundatora do o wiele odeń młodszej pięknej rosyjskiej emigrantki o pseudonimie Mara Gri. Pomysł był prosty. Dama ta, zdradzająca niemałe ambicje artystyczne, miała zagrać w filmie główną rolę i zaśpiewać na ekranie – w entourage’u pełnym wykwintu i ekstrawaganckiego przepychu – wiązankę dawnych romansów Archangielskiego. Pasuje tu jak ulał znany szlagwort z tamtych czasów: „Wsio choroszo, priekrasnaja markiza!” Zadaniem reżysera i jego ekipy było uczynić rzecz niebanalną. I tak kaprys zakochanego bogatego mężczyzny sprawił, że obrotny, umiejący nawiązywać artystyczne znajomości i towarzyskie kontakty Aleksandrow oraz operator Eduard Tisse otrzymali z dnia na dzień intratne zamówienie, a wraz z nim kuszącą szansę zrealizowania całkiem sporej produkcji z wielkim rozmachem.

Hojny sponsor nie żałował środków. Bądź co bądź, miało to być widowisko w wielkim stylu – filmowy show z atrakcjami, jakich jeszcze nie było. Do tego stopnia, iż na ekranie „wystąpiły” nawet dwa słynne białe fortepiany umieszczone w atelier (*notabene*, takie same dwa białe fortepiany pojawiają się ponownie, tyle że już w formie autocytatu, w *Świat się śmieje*, w finałowej scenie koncertu w moskiewskim Teatrze Wielkim). W zmieniających się kalejdoskopowo plenerach Francji, z Niceą i Paryżem włącznie, w bajecznej, pełnej przepychu oprawie scenograficznej powstał film dźwiękowy o awangardowej na owe czasy konstrukcji, balansującej między pełną atrakcją feerią a wygrywającym nutę emigranckiej rosyjskości recitalem muzyczno-wokalnym.

*Romans sentymentalny* – często określany przez badaczy mianem dzieła eksperymentalnego i awangardowego – nie jest jeszcze jednym filmowym bibelotem. Wprost przeciwnie, cechuje go młodzieńcza świeżość i fantazja. Dobrze też oddaje „Zeitgeist” kina swojej epoki. Wiele w nim nowatorskich w tamtej fazie rozwoju kinematografii pomysłów, zwłaszcza śmiałej estetycznej inwencji w zakresie wykorzystania dźwięku na użytek widowiska filmowego. W dalszym rozwoju twórczości reżyserskiej samego Aleksandrowa ten eksperymentalny utwór okazał się czymś nieoczekiwanie doniosłym, odgrywając wobec dzieł następnych użyteczną rolę poletka doświadczalnego. Z filmem *Świat się śmieje* łączy go zadziwiająco wiele: identyczna formuła, konwencja przedstawieniowa, gatunek, styl, poetyka, podejście do tematu, sposób wiązania obrazu z muzyką, afabularny charakter, wreszcie – swoiste poczucie humoru.

Jak nieraz – w sztuce nie tylko filmowej – bywało, mniejsza i wcześniej zrealizowana forma miała się stać w odniesieniu do dalszej drogi artystycznej tego twórcy swego rodzaju *épreuve d'art* i zarazem inspiracją do stworzenia w przyszłości czegoś o wiele większego i bardziej ambitnego. Taką właśnie „mniejszą formą” i rodzajem warsztatowego ćwiczenia okazał się – dla *Wiesiołyje riebiata* – nakręcony przez Aleksandrowa średniometrażowy *Romans sentymentalny*, będący zarazem etiudą, obiecującą zapowiedzią i swoistą prefiguracją w stosunku do późniejszego o cztery lata pełnometrażowego debiutu.

*Romans sentymentalny* i *Świat się śmieje* pod pewnymi względami różnią się; pod innymi zaś – są do siebie bardzo podobne. Oba te filmy oddziela nie tylko dystans czterech lat. Dzieli je także odmienny kontekst kulturowy i przepaść skrajnie innych okoliczności realizacji. Mimo iż wyszły spod ręki tego samego reżysera – powstały w dwóch całkiem różnych światach. Zmieniła się nie tylko sceneria, zasadniczo zmienił się bohater i wymowa ideowo-artystyczna całości. Rdzeń obu utworów pozostał jednak praktycznie niezmienny. Ów rdzeń tworzyła tu i tam jednakowa koncepcja musicalowej komedii, dziejącej się w wymyślonym od A do Z, irrealnym filmowym świecie, którego dominantą – i podstawowe uzasadnienie każdej bez wyjątku sceny, sytuacji, ekranowego obrazu i gagu – stanowią muzyka i śpiew.

## 4. Rzeczywistość jako domena iluzji

Myli się – i to bardzo – Jerzy Toeplitz, pisząc, iż: „[...] na znalezienie właściwej, związanej z życiem radzieckim fabuły, nie starczyło autorowi odwagi. Poszedł po łatwiejszej drodze – naśladownictwa”<sup>1</sup>. W opinii tej odzywa się powtórzone echem dawne stanowisko części stalinowskich krytyków niechętnych filmowi i jego twórcy. Rzecz w tym, że Aleksandrow żadnej „związanej z życiem radzieckim fabuły” bynajmniej nie chciał! Zarówno sam projekt, jak i finalny kształt jego musicalu świadczą jednoznacznie o tym, że intencja reżysera zmierzała dokładnie w przeciwnym kierunku.

Chodziło o to, aby – za pomocą ekranowej fikcji wykreowanej na użytek kina – stworzyć świat alternatywny: lepszy, piękniejszy i szczęśliwszy. I w ten sposób, dzięki stworzeniu dalece autonomicznej filmowej kreacji, aby ominąć – na tyle, na ile to możliwe – coraz trudniejszą do zaakceptowania rzeczywistość tamtych czasów. Krótko mówiąc – aby oderwać się od presji przyziemnych warunkowań i środkami kina dopasować ekranowe uniwersum do idei, a nie co rusz przymierzać ideę do wiecznie niedoskonałej, wciąż niegotowej, odpornej rzeczywistości.

Piszący o tym filmie historycy kina radzieckiego, wpisując go w utartą, banalną i błahą formułę „komedii muzycznej”, nie zwrócili należytej uwagi na ostentacyjnie umowny charakter obrazu świata przedstawionego, do jakiego Aleksandrow konsekwentnie dążył. Dotyczy to nie tylko roli muzyki czy stylu aktorskich zachowań, ale także scenografii. Niczym pierwszomajowa defilada, pozostaje ona od pierwszej do ostatniej sceny sztuczna i najzupełniej umowna. Do tego stopnia, że cała druga część opowieści rozegrana została już nie na tle naturalnych krajobrazów, lecz w malowanych dekoracjach: Moskwy, Teatru Wielkiego, a nawet Kaukazu, którego ośnieżone górskie szczyty wykonano w formie zastawek ze zwykłej dykty. Wbrew pozorom, nie była to żadna słabość, a wręcz przeciwnie – siła i atut ekranowego widowiska, o czym szerzej za chwilę.

Konwencjonalny charakter owego tła jest dla nas tylko jednym z możliwych przykładów, przy czym nie chodzi jedynie o wąsko pojętą umowność scenografii, lecz o umowność całego utworu jako dzieła sztuki. W założeniu reżyserskim Aleksandrowa miała to być rzeczywistość rodem z filmu, czyli świadomie odrealniona. Rzecz w tym, że umowność kina i autonomiczny status filmowej wizji artysty pełnią w przypadku *Wiesiołyje riebiata* rolę alibi mającego chronić twórcę przed zarzutem popełnienia „zbrodni” wykreowania niewłaściwej (niepożądananej), to jest niezgodnej z wymogami doktryny, wizji radzieckiego człowieka, radzieckiej wsi itp.

Podobnie umowny jak scenografia jest również udział muzyki. Przenika ona i łączy całość konstrukcji filmu, pełniąc w nim rolę dominanty dramaturgicznej

---

<sup>1</sup> Jerzy Toeplitz: *Historia sztuki filmowej*, tom 3: 1928–1933. Warszawa 1959, cyt. s. 280.

i kompozycyjnej tak istotnej, że można by ją określić mianem *spiritus movens* musicalowego widowiska. Wobec wątpliwości wątku fabularnego, muzyka w filmie Aleksandrowa jest dla przebiegu akcji tym, czym dla jego bohaterów pozostaje pieśń. Zostało to nawet *expressis verbis* wyrażone w tekście jednej z piosenek. Nie tej najbardziej popularnej o sercu i potędze miłości, lecz innej, poniekąd autotematycznej, której główną bohaterką okazuje się ona sama. Właśnie nasycona optymizmem i radością pieśń staje się w filmie samodzielną *personae dramatis* – przewodniczką, która z nieomylną pewnością prowadzi ludzi przez życie, co najlepiej oddają osobiście śpiewane przez jej bohaterów słowa refrenu:

I kto iz piesniej po żizni szagajet,  
Tot nikogda i nigdie nie propadiot.

## 5. W filmotece Stalina

*Świat się śmieje* jest, z naszej perspektywy, filmem pierwszorzędnie ważnym jako element wchodzący w skład obrazu ewolucji historycznej kina lat trzydziestych. Taki jaki jest, pokazuje bowiem i odsłania właściwe intencje inżynierów dusz realizujących wówczas socrealistyczny projekt kinematografii. Doktryna socrealizmu (chodzi tu o jego ogólną oficjalną wykładnię, równoznaczną z poetyką zadekretowaną przez państwowego mecenasa) nie tylko nie była żadnym jednoznacznie sformułowanym kodeksem zasad, lecz zawierała w sobie bardzo różne, niekiedy wzajemnie sprzeczne instrukcje dla twórców. Z jednej strony, wyrażał ją na przykład ogólnikowy postulat „romantyzmu rewolucyjnego”, z drugiej – również ogólnikowa, powtórzona za Stalinem, formuła wygłoszona przez Żdanowa: „Być inżynierem dusz ludzkich to znaczy obiema nogami twardo stać na gruncie realnego życia”.

Należy w tym miejscu podkreślić, że doktryna socrealizmu, choć dyktowała filmowcom twarde reguły, sama nie była żadnym monolitem. I wtedy, i długo później formuła „filmu socrealistycznego” w praktyce milcząco dopuszczała różnego rodzaju koncesje, zwłaszcza w sferze estetyki. Co innego teoria, a co innego praktyka twórcza. Ogólnikowy charakter „soc-metody” i nieostrość postulatów kierowanych pod adresem twórców sprawiały, że w formule takiej z powodzeniem nie tylko mógł, ale wręcz powinien był się zmieścić na przykład pogodny komediowy „film dla ludzi”.

Zgodnie z ówczesną generalną dyrektywą władz, na przekór trudnościom życia codziennego, miało być wesoło. Produkcję filmów rozrywkowych popierał ówczesny minister kinematografii Boris Szumiacki. Marzył o nich od momentu, kiedy na początku lat trzydziestych wybrał się w podróż służbową do Ameryki i zwiedził Hollywood. Spośród różnych filmowych gatunków musical i komedia najlepiej nadawały się do realizacji tych projektów. Gotowe wzorce, które należało



skrzętnie ukryć, były co prawda amerykańskie, ale za to reszta – rodzima, zgodnie z obowiązującą doktryną „socjalistyczna w treści i narodowa w formie”. Tak zrodził się fenomen radzieckiej komedii kołchozowej, zapoczątkowany w roku 1934 przez Aleksandrowa i z powodzeniem kontynuowany w ciągu następnych kilkunastu lat przez jego konkurenta – Iwana Pyriewa (*Bogata narzeczona*, 1938; *Górą dziewczęta*, 1939; *Świniarka i pastuch*, 1941; *Wesoły jarmark*, 1950).

Stalinizm potrzebował popkultury jako lubianego i oglądanego przez wszystkich medium do sterowania masami i – wbrew rozpowszechnionej opinii wyznaczającej główny akcent badań nad kinem stalinowskim – wcale nie był zainteresowany wyłącznie patetycznym eposem rewolucyjnym oraz drętowymi hagiografiami komunistycznych działaczy. W tym sensie Aleksandrow właściwie odczytał zamówienie, jakie otrzymał od Szumiackiego. Chodziło o popularne widowisko dla mas, w którym pełen tężyzny i niespożytej energii człowiek radziecki płci obojga śpiewa, tańczy, gra na czym popadnie i cieszy się życiem.

Tak oto na samym początku socrealizmu, niejako u jego źródeł, zdarza się film doprawdy niezwykły – wesoły do bólu, bezczelny w swym beztroskim eskapizmie, pełen światła i radosnej witalności. Utwór będący buńczuczną alternatywą dla ciemnego, surowego i ascetycznego w filmowym wyrazie rewolucyjnego patosu *Czapajewa* braci Wasiliewów. Tam żyje się dla idei, walczy i ginie za nieśmiertelną sprawę, a tu – same błazeństwa w wykonaniu: pastucha, służącej i jazzowego big bandu. Ekscentryczni, dziwaczni bohaterowie, których nie sposób brać za wzór



do naśladowania. Nic, tylko piosenki, kpiny z uczciwej pracy, naokoło wszechobecni wałkonie na bezterminowych wakacjach i wywczasach na Krymie – żadnej przejrzystej tezy czy morału.

Słowem, aż się prosi o pryncypialną krytykę. Z punktu widzenia strażników socrealistycznej doktryny – *Świat się śmieje* to ideowa katastrofa i jedno wielkie nieporozumienie. O tym, jak się wtedy w Rosji dyskutowało i pisało o filmie, świadczy takie oto sformułowanie użyte przez jednego z tych, którzy komedię Aleksandrowa atakowali. Skrytykował on *Wiesiołyje riebiata* jako – zacytujmy owo jadowite niczym śmiercionośna strzała nasączona kurarą określenie – „produkt lemoniadowej ideologii agentów kultywowania śmiechu i rozrywki za wszelką cenę”<sup>2</sup>. W tamtych czasach podobna opinia brzmiała jak pełen troski obywatelski donos do władz, oznaczała bowiem posądzenie reżysera o kilka naraz grzechów, z uprawianiem ideologicznego przemytu i kosmopolityzmem włącznie.

Cóż zatem uratowało dzieło debiutanta? Co sprawiło, że utwór tak bardzo ekstrawagancki i uchylający się od twardego kursu, który obowiązywał w tamtym okresie w kinematografii i w państwie, mimo wszystko uniknął ataków oponentów i pozostał na ekranach, ciesząc się wielkim powodzeniem zarówno w kraju, jak i za granicą? Pytając wprost: czyja przychylna opinia sprawiła, że film Aleksandrowa –

<sup>2</sup> Opinię tę przywołuje Boris Szumiacki w książce: *Kinematografia millionow, opyt analiza*. Moskwa 1935, cyt. s. 236. Warto w tym miejscu dodać, iż w doborowej drużynie krytyków atakujących *Świat się śmieje* znaleźli się między innymi Bruno Jasiński i Fridrich Ermler.

mimo wszelkich swoich wad, do których skwapliwie przyznawał się twórca – nie tylko otrzymał wizę na radzieckie ekrany, ale również dostał niebawem z Kremla zielone światło „reprezentanta sztuki radzieckiej na eksport” – tytułu uprzywilejowanego, traktowanego jako oficjalna wizytówka kina socrealistycznego dekady lat trzydziestych?

Odpowiedź okazuje się całkiem prosta. Jest rzeczą niemal pewną, że *Świat się śmieje* jako film od początku do końca błazeński, a przy tym co gorsza „formalistyczny” i „kosmopolityczny”, niechybnie zostałby rozniesiony na strzępy wilczymi kłami polujących na takie zbłąkane owieczki sowieckich krytyków, gdyby nie – zaskakująca dla sfory oponentów – wyraźna przychylność ze strony najważniejszego z ówczesnych znawców rosyjskiego kina. Mowa oczywiście o samym Stalinie, któremu – wiele na to wskazuje – komedia Aleksandrowa niezmiernie przypadła do gustu.

„Stalin się uśmiechnął...”. Podobna reakcja równała się wtedy uśmiechowi losu, jakim bywa główna wygrana na loterii. Nigdy nie uchodziła uwadze otoczenia i miała moc bezapelacyjnego werdyktu, w jednej chwili kasując choćby największą liczbę krytycznych opinii i negatywnych recenzji. To był właśnie ten przypadek. W prywatnej filmotece Stalina *Świat się śmieje*, a z czasem również i cała komediowa trylogia Aleksandrowa, zajmował miejsce szczególne. Josif Wissarionowicz po prostu uwielbiał te pocieszne filmy. Wszechwładny dyktator miał do nich słabość i – jak twierdzą ludzie z jego otoczenia – we własnej salce projekcyjnej mógł je oglądać w kółko, w nieskończoność.

Nadal jednak nie wiemy – dla czego Wielkiemu Przewodnikowi *Świat się śmieje* tak się spodobał? Komediowy debiut Aleksandrowa – z właściwym mu ekscentryzmem, uleganiem zachodnim wpływom i błahością ekranowego przesłania – wydawał się przecież całkowitym zaprzeczeniem właśnie zadekretowanej doktryny socrealizmu i w pewnym sensie kpina z jego powagi. Innymi słowy, był tym wszystkim, czego odpowiedzialny za sprawy kultury i sztuki sekretarz Komitetu Centralnego Andriej Żdanow nie tylko filmowcom nie zalecał, ale wprost przeciwnie – obrzydzał i stanowczo odradzał. Również fakt, iż jego realizację zlecił młodemu twórcy szef kinematografii Boris Szumiacki, w przypadku frontalnego ataku i potępienia ze strony krytyki przed niczym Aleksandrowa nie chronił i nie miał większego znaczenia. Pryncypialni recenzenci wytykali twórcom długą listę wykroczeń i różnych odstępstw od obowiązującej linii. I trzeba przyznać, że – skrupulatnie spisując ten inwentarz – mieli po stokroć rację.

## 6. Obce wpływy

*Świat się śmieje* żyje pastiszem, parodią i trawestacją cudzych pomysłów i cudzych wcześniejszych dokonań. Czyich – o tym za chwilę. Bynajmniej nie będzie to wstęp do oskarżenia reżysera o wtórność i ekranowy plagiat. Nie sposób jednak nie zauważyć, iż z dorobku ówczesnego światowego kina debiutant istotnie

czerpał pełnymi garściami. Transpozycja leżała zresztą, jak się zdaje, u podstaw zlecenia, jakie otrzymał. Zachodni *know how* komedii musicalowej przeniesiony na rodzimy grunt. Nakręcić rewiowy musical w rosyjskiej scenerii i z „naszymi” rosyjskimi bohaterami. Czegoś takiego próbował wcześniej w formie operetki Igor Sawczenko w *Harmonii* (1934), ale zbyt wysoko ustawiona poprzeczka sprawiła, że ekranowy rezultat tego eksperymentu okazał się całkiem niefortunny.

Bo też i samo zadanie było skrajnie trudne, wręcz karkołomne. Czemuś takiemu mógł sprostać jedynie ktoś równie utalentowany i pełen inwencji jak Aleksandrow. Aktor, scenarzysta, reżyser, showman w jednej osobie – miał nad konkurentami istotną przewagę: czuł temat i wiedział, jak (a ponadto także – co nie jest w tym przypadku bez znaczenia – z kim!) się do niego zabrać. Jak nikt inny w ZSRR znał doskonale najnowsze osiągnięcia Ameryki i Zachodu w sztuce filmowej. Od hollywoodzkiego „mainstreamu” do paryskiej awangardy. Z kinem dźwiękowym włącznie. W tej ostatniej materii mógł nawet śmiało uchodzić za eksperta światowej klasy. I właśnie ów, nagromadzony podczas pobytu na Zachodzie, prywatny kapitał artystycznej kompetencji i najnowszej wiedzy zapewne przesądził ostatecznie o decyzji powierzenia mu reżyserii.

Wbrew temu, co pobieżnie na ten temat pisano, zadłużenie komediowego musicalu Aleksandrowa wobec poprzedników należy w sumie uznać za niebagatelne. Z drugiej strony, bynajmniej nie chodzi tu o niewolnicze naśladownictwo cudzych wzorców. Stawiam tezę, iż *Świat się śmieje* nie byłby widowiskiem, które znamy, gdyby nie wieloraka i wielostronna inspiracja, jakiej dostarczyli mu poprzednicy. Co wcale nie przekreśla oryginalnego charakteru samego filmu. Zrozumieć osobliwy paradoks, jaki się za tym kryje, to zdać sobie sprawę z faktu, iż elementy podpatrzone i zaczerpnięte u innych młody reżyser potrafił – podobnie zresztą jak jego zdolni współpracownicy – kunsztownie przetworzyć i na nowo zaaranżować, nadając im indywidualny kształt i swoisty wyraz. Lista różnorodnych założeń i fascynacji artystycznych tego dzieła jest długa, spróbujmy więc tylko wskazać niektóre z nich – naszym zdaniem, najciekawsze.

Już w pierwszym napisie podłącza się tutaj wielką przeszłość kina jako sztuki, wywołując nazwiska trzech gigantów komedii filmowej: Charliego Chaplina, Bustera Keatona i Harolda Lloyd’a. Zachodzi pytanie: po co? Czy tylko po to, by poinformować widownię, iż w tym filmie wymienieni nie wystąpią? Owszem, literalnie biorąc – tak. To jednak bardziej pewien szczególny sygnał autorskiej przekory niż pełen kurtuazji ukłon w stronę klasyków komediowego kina.

Nie chodzi zatem o udział twórczości poprzedników w tym, co zamierza się stworzyć samemu. Zresztą wcale nie Lloyd, Chaplin i Keaton są dla Aleksandrowa źródłem inspiracji przy tym filmie. W przypadku wspomnianego gagu liczy się co innego. Tym czymś jest wyraźny odautorski sygnał adresowany do widowni: nie potrzeba nam tamtych zagranicznych wielkości, mamy własne, rodzimego chowu, w niczym nie ustępujące skalą posiadanego talentu słynnym hollywoodzkim komikom. Chwila cierpliwości, zaraz się o tym przekonacie...

Wiele, bardzo wiele zawdzięcza *Świat się śmieje* inspiracjom Eisensteinowskiemu. Myślę, że Aleksandrow, zdolny uczeń swego mistrza, przyswoił sobie przede wszystkim myślenie na temat widowiska filmowego w kategoriach estetyki „montażu atrakcyjnych”. Sam powiedział o swoim filmie następująco: „dwanaście muzycznych atrakcji sklejonych z grubsza fabułą”. Musical, jaki zamierzył, zrzucił z siebie dominantę fabularności. Ucieczka od krępujących inwencję więzów fabuły ma w tym przypadku cechy świadomej decyzji twórcy. Od początku zamierzał on stworzyć widowisko nie obciążone serwitutami fabularnego dydaktyzmu, którego w nadmiarze dostarczała rosyjska kinematografia.

Na swobodną epizodyczną konstrukcję tego utworu z całą pewnością wpłynęła pierwszorzędnie ważna tradycja radzieckiej sztuki filmowej okresu niemego – poszukiwań i doświadczeń twórczych, w których reżyser filmu *Wiesiołyje riebata* w latach dwudziestych osobiście brał udział. Podobnie ma się rzecz z innym bliskim mu nurtem kina tamtego okresu, mianowicie: wielokrotnie dającym o sobie znać ekscentryzmem spod znaku FEKS-ów. Z jednej strony „montaż atrakcyjnych”, z drugiej – elementy poetyki ekscentryzmu połączone z sobą w widowiskową całość sprawiają, że w sumie mamy tu do czynienia z „przebojowym” filmem, którego charakterystyczny rys stanowi „przebojowa reżyseria” (określenie Borisa Tomaszewskiego).

Czerpiąc tak wiele, tak śmiało i tak twórczo od poprzedników, Aleksandrow nie kopiował niewolniczo cudzych wzorów i nakręcił ostatecznie rzecz własną i oryginalną. Przystępując do debiutu, postawił na bardzo różnorodną w swym wyrazie wypowiedź artystyczną. *Śpiewak jazzbandu* (1927) Alana Croslanda, *Melodia Broadwayu* (1929) Harry’ego Beaumonta, *Król jazzu* (1930) Johna Murraya Andersona, filmy rewiowe i wczesnodźwiękowe musicale hollywoodzkie (z popularnymi operetkami Ernsta Lubitscha włącznie) – to tylko niektóre echa i wzorce musicalowej poetyki jego filmu, z pewnością nie wyczerpujące rejestru rozmaitych innych zapożyczeń i reminiscencji.

*Świat się śmieje* na każdym kroku zaskakuje i cieszy widzów bogactwem pomysłów filmowych – własnych i cudzych. Myślę, że inspiracje i powinowactwa artystyczne, o których mowa, dotyczą również pierwszych komedii braci Marx, zwłaszcza wcześniejszej o rok *Kaczej zupy* (1933)<sup>3</sup> w reżyserii Leo McCareya, z której rosyjski reżyser zaczerpnął niemało: centralną sekwencję wielkiego przyjęcia,

---

<sup>3</sup> Warto w tym miejscu zauważyć zbieżność finału filmu Aleksandrowa z inną słynną komedią braci Marx. Chodzi o późniejszą od niego o rok znakomitą sekwencję finałową *Nocy w operze* (1935). Dokonany w obu tych filmach zabieg totalnej anarchizacji świata przedstawionego, którą wywołuje pojawienie się bohaterów, zasługiwałby na osobne studium porównawcze. Wprawdzie Kostia i Aniuta nie są ani trochę podobni do żadnego z Marxów, ale w ekranowej rzeczywistości funkcjonują oboje na tych samych co tamci zasadach. *Świat się śmieje* wywarł również niewątpliwy wpływ na późniejszy rozwój specyficznego gatunku kina socrealistycznego lat trzydziestych i czterdziestych, jaki stanowi muzyczna komedia kołchozowa. Klasycznym jej przykładem jest *Bogata narzeczona* (1938) Iwana Pyriewa, z muzyką Izaaka Dunajewskiego, w której młody scenarzysta Jewgienij Pomieszcziłow zaadaptował, rozwinął i zreżymował wiele elementów poetyki filmu *Wiesiołyje riebata*.

*pure nonsense* jako ogólną zasadę rozwoju ekranowej akcji i – *last but not least* – anarchicznego bohatera. Ten ostatni zjawia się ni stąd, ni zowąd, aby skontestować i rozsadzić zastany układ, a następnie na gruzach tego, co było, zapanować nad światem wedle własnej woli, ustanawiając nowe reguły.

Z kolei animowane wstawki w obrazie *Wiesiołyje riebiata* przywodzą na myśl wczesne kreskówki Walta Disneya i braci Fleischerów. Niewątpliwy cytat filmowy, tym razem rodem z paryskiej awangardy lat dwudziestych, stanowi także widoczne nawiązanie do *Antraktu* (1924) René Claira i Francisa Picabii, dające o sobie znać reminiscencją w postaci powtórzenia motywu karawanu jadącego ulicami wielkiego miasta. Jeszcze wcześniej w sekwencji przyjęcia w *Czarnym łabędziu* pojawiają się wyraźne echa *Psa andaluzyjskiego* (1928) i *Złotego wieku* (1930) Luisa Buñuela.

W dalszej kolejności (chodzi tu o podobny sposób inscenizacji scen masowych i rolę piosenek Jerome'a Kerna) nasuwa się też intrygujące skojarzenie z sekwencją śpiewania murzyńskich *folk songs* i *spirituals* w *Duszach czarnych* (1929) Kinga Vidora. Songi plantacji zostają zastąpione pieśniami niewolników. Za ich pośrednictwem tworzy się obraz wspólnoty zbiorowego doświadczenia i więzi łączącej ludzi, którą wyraża wspólny śpiew. Dotyczy to zwłaszcza wymowy pieśni, które – w swoim maskaradowo-farsowym podtekście – czynią z komedii *Świat się śmieje* radziecki *minstrel show* z socrealistycznym wydźwiękiem. Dostrzeże, kto zechce.

Jednak pod względem inscenizacji nieporównanie bliżej jest filmowi Aleksandrowa do pewnego zapomnianego dzisiaj majstersztyku kina wczesnodźwiękowego – tym razem nie amerykańskiego, lecz niemieckiego, z którego reżyser zaczerpnął, jak się zdaje, najwięcej. Uwaga powyższa dotyczy zwłaszcza niezwykle wyrafinowanej sekwencji inauguracyjnej. Tej, która ustawia i ustanawia na naszych oczach generalny charakter całości. Brawurowa uwertura do *Wiesiołyje riebiata* – zawierająca niesamowicie kunsztowny długi *traveling*, jakby żywcem przeniesiony z wielkiej produkcji Ericha Pommera *Kongres tańczy* (1931) w reżyserii Ericha Charrella – nadaje się w całości do filmowej Księgi Guinnessa. Nie chodzi przy tym tylko o finezyjny sposób jego sfilmowania (w jednym trwającym kilka minut wielkim ujęciu!), ale także o oderwanie się od rzeczywistości – o irrealny charakter ekranowego przedstawienia.

## 7. Socrealizm jako surrealizm

Realna rzeczywistość w *Świat się śmieje* jest – niczym pole minowe – terenem niebezpiecznym i ostrożnie omijanym przez reżysera. Rzeczywistości nie ma też w gruncie rzeczy w *Wołga, Wołga* i w *Cyrku*. Jest za to jej zmistyfikowane symulakrum: zaprojektowany dla kina i spreparowany w każdym szczególe świat fikcyjny – sztuczna atrapa, ekranowy fantom obdarzony złudną mocą przyciągania

do siebie widza. Kiedy po latach ogląda się *Świat się śmieje*, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że artysta debiutant głębiej przeniknął i lepiej zrozumiał istotę stalinowskiego kina, niż potrafili to uczynić jego ówcześni projektanci i administratorzy. Przydała się tutaj praktyczna lekcja kina i związana z nią seria doświadczeń, jakie zebrał Aleksandrow w szkole Eisensteina. Jak preparowano od podstaw przeszłość, historię i obraz rewolucji w *Pancerniku Potiomkinie* (1925) i *Październiku* (1927), tak też teraz wykreowana została środkami kina nieistniejąca rosyjska wieś i w ogóle – dostatnia, pogodna, promienna, chciałoby się powiedzieć: ludzka teraźniejszość.

Zadowolony z siebie i z życia jest także bohater filmu *Wiesiołyje riebiata*, Kostia Potiechin. Zawadiacki kapelusz, cucha, pasterska torba ze skóry przewieszona przez ramię, fujarka, zabójczy uśmiech i zamaszysty krok. No i najważniejszy rekwizyt, symbol władzy nad stadem – bicz, a właściwie potężne grube biczysko – kańczug, z którego się z wprawą ostro strzela w takt marszowej melodii. Kostia nie pasie, on przewodzi. Kostia nie chodzi, on kroczy i maszeruje, porywając za sobą tłumy. Krymski Indiana Jones i swojski Napoleon w jednej osobie. Inkarnacja mitu rosyjskiego proletariusza A.D. 1934. Oto doskonały przewodnik i opiekun stada, pasterz, jakich nam trzeba. Kreacja wywodzącego się z ludu prostaka, a właściwie pary simplexów, ma tu – podobnie jak w *Czapajewie* – wymiar stuprocentowo ideologiczny.

Oboje są niezwykli. Marionetki i zarazem żywi ludzie. Wyglądają, jakby właśnie zeszedli z cokołu czołówki Mosfilmu, gdzie dotąd wychyleni w marszu ku przyszłości stali oboje z sierpem i młotem uniesionymi wysoko w górę – zakłęci w pomnik z wiecznie mokrego brązu przez rzeźbiarkę Wierę Muchinę w powszechnie znanym logo wytwórni Mosfilm. Protoplaści rodzaju, pierwotne potomstwo socrealizmu – „kobieta radziecka” i „radziecki mężczyzna” – dzieci nowej religii, w moment po stworzeniu nowego (wspaniałego) świata. Jako para wydają się ucieleśnieniem modelowych postaci z ludu. Pastuch Kostia Potiechin i służąca Aniuta, choć są ludźmi nowych czasów, jako „wielkie figury semantyczne” niosą z sobą konotacje odnoszące się do obiegowych stereotypów kultury rosyjskiej.

Leonid Utiosow kreuje postać zucha, „mołodca”, gotową sprostać każdej nawet najcięższej próbie i przeciwieństwu losu, która przypomina niezniszczalnego Wańkę Wstańkę. Lubow Orłowa jako Aniuta, z wymalowanym rumieńcem na twarzy, to żywa – tańcząca i śpiewająca – inkarnacja figurki Matrioszki. Matrioszki z epoki hut Magnitogorska – postaci doskonale plastycznej, którą łatwo jest przetopić i uformować w dowolny sposób, na przykład (tu kolejne nawiązanie Aleksandrowa do klasyki kina) przebijając – żaden problem – w cylinder i kostium szansonistki noszony przez Bessie Love w *Melodii Broadwayu* (1929) oraz Marlene Dietrich w *Błękitnym aniele* (1930). To samo z rosyjskim Alem Jolsonem i Maurice’em Chevalierem w jednej osobie – Kostią Potiechinem, któremu równie dobrze we fraku jak w stroju roboczym pastucha.

Kostia – prosty chłopak z ludu – nie jest bynajmniej outsiderem, jeśli już, to raczej śmiałym konkwistadorem, butnym barbarzyńcą, który zmierza prosto przed siebie i w końcu osiąga pełny sukces. Jak przystało na „mocnego człowieka”, jest zdrowy i silny, reszta to słabeusze. Każdemu jego pojawieniu się na ekranie towarzyszy osobiwa aura swoistego „kultu jednostki”. Bohater tej powieści jest bowiem radzieckim człowiekiem sukcesu. Cechuje go brak jakichkolwiek zahamowań. Własnym stadem (patrz – świetna scena wieczornej zbiórki bydła po wypasie) włada z naturalnego ukazu. Jako urodzony przewodnik zna swoją robotę i śmiało może uchodzić za fachowca całą gębą. Praca go cieszy. Codzienne świadczenie „usług dla ludności” wykonuje z pieśnią na ustach.

Bezpośredni w sposobie bycia, krok po kroku wnika w nowe środowisko, jednym rzutem oka rozszyfrowuje mieszkańców, trafnie rozpoznaje, kto jest kim. Sam jest brany przez dystygowane *milieu*, w którym się znajduje, za kogoś innego, lepszego, bardziej kulturalnego. Na wydanym na jego cześć przyjęciu w pensjonacie „Czarny Łabędź” razem ze swoim stadem sieje wokół zniszczenie i demoluje zastany porządek. To samo, tyle że solo – w stołecznym Teatrze Wielkim. Bohaterowi Aleksandrowa obce jest uczucie skrępowania, nigdy i nigdzie nie odczuwa tremy. Gafy i wpadki nadrabia miną i w każdym towarzystwie czuje się równie dobrze.

Kostia to doprawdy „swój chłop”. Obowiązujące w wielkim świecie formy i konwenanse respektuje jedynie powierzchownie (maniery, konwersacja, sympatyczna powierzchowność, taniec towarzyski, szapoklak, frak!). Wyproszony bądź wyrzucony za drzwi, powraca w coraz to nowych wcieleniach. Zjawia się w filmowym uniwersum po to, aby nad nim ostatecznie zapanować i – prześmiewając bądź też bezceremonialnie łamiąc zasady inne od swoich – zaprowadzić własny porządek. To nie „świat się śmieje” ostatni, lecz on. W atmosferze skandalu osiąga w końcu wszystkie zamierzone cele, zdobywając serce ślepo w nim zakochanej Aniuty.

Figury ludzkie (a także ich zwierzęce karykaturalne inkarnacje, porównaj scenę poprowadzonego przez pastucha wieczornego apelu, polegającego na prezentacji rogacizny i nierogacizny według listy obecności) są jak żywcem wyjęte z satyrycznych pisemek i zwalczających elementy wsteczne tudzież antyrewolucyjne propagandowych plakatów. Na pierwszy rzut oka cała ta menażeria wydaje się bliska Buñuelowskiemu *bestiarium* – wziętemu trochę z *Psa andaluzyjskiego*, bardziej jeszcze ze *Złotego wieku*. Oba dzieła awangardysta Aleksandrow niewątpliwie znał<sup>4</sup>. Stąd cytat w jego filmie.

---

<sup>4</sup> Na rok przed przyjazdem twórcy filmu *Wiesiołyje riebiata* do Polski ukazała się u nas, dziś niemal całkiem zapomniana, broszura jego autorstwa zatytułowana *Za kulisami filmu*. Przeł. W. Zen. Warszawa 1948. Rozprawa zaiste kuriozalna. Właściwy sens tej książeczki najlepiej oddaje jej tytuł oryginalny: *Burżuazyjna kinematografia w służbie reakcji*. Jak przystało na czasy zimnej wojny, publikacja Aleksandrowa jest skrajnie reakcyjna w swym potępieniu dla kinematografii Zachodu. Mimo to jednak, jak na kogoś, kto tamtą kinematografię nie tylko znał, ale i sam niejedno z niej

U Buñuela jednak występują poszczególne zwierzęta, ale nie ma stada. Tu odwrotnie – pojawia się właśnie antropomorficznie ukazane podczas zbiórki stado, w skład którego wchodzi: krowy, kozy, owce itp. Wielce wymowna okazuje się jego prezentacja: „dżentelmen”, „sekretnarz”, „biurokrata”, „profesor”, „arystokratki” (świnie), „szwajcarki”, „holenderki” oraz krowa z własnym imieniem i otęchłością – „Maria Iwanowna”. Życie kolektywne obejmuje nie tylko zwierzęta. Duchem zbiorowości i kolektywu przeniknięte są również ludzkie grupy na ekranie: wieśniacy, mali i dorośli mieszkańcy Przejrzystych Źródeł i członkowie stołecznej orkiestry. *Świat się śmieje* ma wprawdzie swego solistę, jednak zarówno u siebie, jak i w Moskwie (czytaj: gdziekolwiek się znajdzie) przewodnik stada Kostia Potiechin pełni funkcję niekwestionowanego lidera.

Zachodzi w tym miejscu zasadnicze pytanie: czy *Świat się śmieje* w ogóle można zaklasyfikować do filmów socrealistycznych? Moim zdaniem, utwór Aleksandrowa nie tylko należy całym sobą do socrealizmu, ale w kategorii „komedia muzyczna” i „film popularny” jest dziełem, które ustanawia pewien wzorzec, stając się od samego początku pierwszorzędną ważną pozycją z socrealistycznego kanonu. Należy jednak zauważyć, iż – w takim, jaki znamy, kształcie – utwór ten mógł się zdarzyć albo na samym początku ustanawiania projektu ideologicznego socrealizmu, albo u jego kresu, gdy doktryna nie weryfikowała już własnych realizacji z taką bezwzględnością.

Fenomen *Wiesiołyje riebiata* – jako filmu na swój sposób przełomowego (na prawach wyjątku od powszechnie obowiązującej reguły) – polega właśnie na wysokim stopniu nieortodoksyjności jego estetyki. Było to możliwe jedynie w tamtym momencie i tylko dzięki pełnemu wyrozumiałości uśmiechowi Stalina. Najwyraźniej o to dokładnie chodziło. Komedia Aleksandrowa, zręcznie wykorzystująca dla własnych celów doktrynalne ramy socrealizmu, mimo wszelkich swoich odstępstw i rozmaitych ekscentryzmów, których w niej nie brak, wpisywała się w ówczesny projekt socrealistycznego kina dla mas. I choć respektowała ten projekt jedynie w ogólnych zarysach, to przecież spełniała w oczach Wodza i Nauczyciela najważniejsze i w sumie przesądzające o jego akceptacji kryteria filmu „narodowego w formie i socjalistycznego w treści”.

Wzorem sławnych książek, również *Świat się śmieje* ma jako film swoją własną intrygującą historię. Kiedy już wydaje się niemal pewne, że na głowę jego twórcy posypią się gromy, łaska przywódcy w jednej chwili uchyla oczekiwaną niełaskę. Jest rzeczą doprawdy niesamowitą, jak niewielka różnica oddzielała w tamtych czasach to, co aprobowane, od tego, co zwalczane i potępiane. Jak łatwo rzeczy zmieniały swoją wartość i znaczenie na przeciwne. Wystarczył jeden uśmiech lub chmurne spojrzenie Słońca Narodów...

W anałach socrealizmu *Świat się śmieje* pozostanie pozycją klasyczną. Pozostanie nią jednak z innych powodów i w innym znaczeniu niż *Czapajew*,

---

zaczepnął, w miążdżących ocenach głoszonych przez autora znalazło się stanowczo zbyt wiele cynicznego koniunkturalizmu.

*Wielki obywatel, Trylogia o Maksymie, Trylogia o młodym Gorkim czy Upadek Berlina*. Mimo całej różnicy charakteru nie ulega wątpliwości, że kod genetyczny poetyki tego utworu zawiera dostatecznie wiele elementów doktrynalnych „socu”, aby można było uznać, iż jego macierzystym odniesieniem jest nie co innego, jak właśnie socrealizm. Dotyczy to w pierwszym rzędzie obrazu świata przedstawionego, który – mimo iż odrealniony – okazuje się jednak na swój sposób prawomysłny i zawiera w sobie podstawowe wytyczne obowiązującej ideologii.

Nie jest przy tym tak, jak nieraz filmowi zarzucano, że *Świat się śmieje* nie ma nic wspólnego z radziecką rzeczywistością. Moim zdaniem, ma z nią bardzo wiele wspólnego. Tyle że nie wprost. I pod warunkiem, że potrafimy ów związek właściwie odczytać. Ta „muzykalnaja kinokomedia” jest w gruncie rzeczy pieśnią zniewolonych. I sugestywnym argumentem na to, że nie tylko w poezji, ale również w filmie możliwy jest do pomyślenia – przenikliwie ostry – związek łączący zaklęcie z klątwą i przekleństwem.

W świetle takiego odczytania, nie będzie już dłużej dziełem absolutnego przypadku ekscentryczny zaiste pomysł z gagiem polegającym na tym, by w imieniu autora tytułowy napis *Wiesiołyje riebiata* pisała na ekranie ogonem zanurzonym w wiadrze z czarną farbą krowa, znana w tamtejszym stadzie jako obywatelka Maria Iwanowna. Taka właśnie postać pojawia się – na specjalnych prawach gwiazdy – w animowanej czołówce, a potem w ekranowym świecie. W tym rajy wszyscy i wszystko, nie tylko pasterz, ale nawet krowy, są szczęśliwi. Tak oto, dzięki potędze i magii kina, szczęście i radość (kolektywnego) życia stają się dobrem powszechnie dostępnym – surowcem, którego kraj ma pod dostatkiem.

## 8. Wrota do rajy

Spośród wielu nieco zapomnianych inscenizacyjnych pomysłów, jakie zawiera film Aleksandrowa, ten wydaje się być jednym z najbardziej nośnych znaczeniowo. Chodzi o uwerturę – pierwszy obraz całego widowiska, ukazujący się na samym początku, w inauguracyjnym ujęciu. Wysoko nad nami widać napis z nazwą miejscowości – Przejrzyste Źródła. Stoimy u progu drewnianej bramy, a w moment później uśmiechnięty pastuch, gospodarz i naturalny władca tego miejsca, otwiera przed nami okazałe wrota i naszym oczom ukazuje się tchnący świeżością, piękny górski krajobraz. Nie sposób nie dodać w tym miejscu, iż inny wymowny napis umieszczony na odrzwiach wejścia do owej niedostępnej, atrakcyjnej, miłej z wyglądu krainy głosi: „Wrota proszą o zamknięcie” (dosłownie „Wrota chcą być zamykane”).

Trzeba przyznać, że przywołana inskrypcja na drzwiach okazuje się wielce znacząca przez swoje przypisanie do porządku świata, do którego razem z wrotami należy. Przed innymi zamknięte, a dla nas gościnnie otwarte. Jak tu nie skorzystać z nadarzającej się okazji. Niczym George Bernard Shaw, Aldous Huxley,

Lion Feuchtwanger czy André Malraux albo gwiazdy światowego kina Charlie Chaplin, Mary Pickford i Douglas Fairbanks, zaczynamy sobie cenić możliwość odwiedzenia owego raju na specjalne zaproszenie. Ciekawe, jak też tam jest, jak się żyje zwykłym ludziom w kraju budującym komunizm?

Pierwsze wrażenie niczym akord głęboko zapada w pamięć widza i nie pozostawia żadnej wątpliwości. Krystaliczna czystość, niczym nie skażona przyroda, sielskie życie. Po prostu urzeczywistniony raj. Jednak to nie my mamy tam wejść. To ów piękny świat wyjdzie nam za chwilę na spotkanie. Jego samozwańczy emisariusz i dumny władca, nowo poznany zarządca stada, Pierwszy Pasterz tamtych stron, rusza naprzód, przekraczając bramę i na czele gromady pastuszków podążając żwawym krokiem przed siebie.

Do tego momentu pomysł Aleksandrowa nie różni się niczym szczególnym od wspomnianego wcześniej filmu Charrella. Ale to tylko zewnętrzne podobieństwo. W strukturze głębokiej obu dzieł zachodzi bowiem kolosalna różnica. Scena, o której mowa, niesie z sobą całkiem inny przekaz ideologiczny. W *Świat się śmieje* został on skoncentrowany wokół niezwykle istotnej w socrealizmie symboliki ruchu. Przypomnijmy raz jeszcze inauguracyjną sytuację: w sfilmowany w niemal całkowitym bezruchu, statyczny upozowany pierwszy obraz nagle wdziera się muzyka...

W jednej chwili strumień dźwięków wesołej melodii ożywia cały świat. Świat dawny, poprzedni istniał wprawdzie, ale na jego miejsce my stworzymy nowy, stokroć lepszy. Wszystko, co żywe, zostaje wprawione w ruch, zaczyna spontanicznie śpiewać. Nie chodzi przy tym o jakiś zwykły rodzaju ruchu. Ruch, jaki obserwujemy, to ruch starannie wypracowany, odświętny – marsz wykonywany na paradzie. Marszowa pieśń dynamizuje, przenika i ogarnia wszystko, co istnieje na ekranie. To ona sprawia, że bohater zaczyna maszerować. Najpierw w pojedynkę i w otoczeniu swoich towarzyszy, jak przystało na lidera (przywódcę, który intonuje, zna melodię i słowa na pamięć), a potem – z coraz większym animuszem – porywając za sobą masy.

Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, na samym początku filmu pogodna marszowa pieśń o powszechnym szczęściu budzi świat do życia i nadaje mu zamierzony sens. Od pierwszego dźwięku pastuszej fujarki – powołuje do istnienia pełną dynamiki optymistyczną wizję świata. Razem jako społeczeństwo jesteśmy jak wielka orkiestra. Potrzeba nam tylko dyrygenta, który nas zorganizuje wokół wspólnego celu i pokieruje nami w dążeniu do jego osiągnięcia. Oto i nasz dyrygent – jak śmiało kroczy przez życie: przystojny, sympatyczny, silny, męski i jakże utalentowany, potrafi śpiewać i grać na wszystkich instrumentach.

Osobisty gwiazdorski urok Utiosowa i Orłowej został tu dodatkowo wzmocniony przez sposób życia bohaterów, których kreowali. Poganiacz bydlę żyje w tym filmie jak król, a służąca – jak królowa. Dwoje tubylców z fikcyjnej wyspy szczęśliwości. Świat ich fantazji jest bogatszy od wyobraźni artysty, bo – cóż za traf! –

to właśnie oni oboje są artystami z bożej łaski. Tutaj, jak głoszą słowa piosenki, oddycha się swobodnie i pełną piersią. W ten oto sposób atrybutem powołanej przez twórców wizji świata staje się – obok powszechnie panującego dobrobytu – także wolność i radość życia.

Liegko na serdce ot pieśni wiesiołoj,  
Ona skuczat' nie dajot nikogda.  
I ljubiat piesnju dieriewni i sioła  
I ljubiat piesnju bolszyje goroda.

*Świat się śmieje* wykorzystuje wprawdzie na własne potrzeby wspaniałe scenerie czarnomorskiego kurortu Abrau-Djurso, położonego na zboczach Wielkiego Kaukazu, w niewielkiej odległości od Noworosyjska, w Kraju Krasnodarskim, ale od pierwszej do ostatniej sceny konsekwentnie unika posługiwania się elementami realnego życia. Okazuje się to tak bardzo konsekwentne, że wygląda na świadomie powziętą, opartą na zręcznym uniku, reżyserską taktykę działania, umożliwiającą autorowi zejście z linii ciosu.

Moim zdaniem, zastosowany przez Aleksandrowa z pełną premedytacją zabieg odrealnienia filmowej wizji świata taką właśnie programową strategią jest. Umowny charakter ekranowych przedstawień i ucieczka w fantazję: z jednej strony zagrażała temu filmowi, z drugiej – chroniła go przed krytyką tropiącą wszelkie odstępstwa od akceptowanych przez władze doktrynalnych wyobrażeń pierwszego państwa komunizmu. Tak więc, jeśli nawet jego twórca sięgał po satyrę – to bezpiecznie przywoływał i wyśmiewał to, co już było i należało do minionego okresu (burżuazyjny luksus i styl życia warstwy beneficjentów z czasów NEP-u – Nowej Ekonomicznej Polityki).

Rzeczywistości spoza kina (będącej codziennym doświadczeniem milionów zwykłych obywateli ZSRR) jako takiej w widowisku Aleksandrowa nie ma. Jest natomiast jej namiastka – promienny wizerunek krainy powszechnego szczęścia, który ją zastępuje. Obraz świata w tym filmie nie jest i nie ma być prawdziwy. Prawdziwe są uczucia, potrzeby i marzenia widzów, którym wychodzi on na spotkanie. Z pewnego punktu widzenia było to więcej niż siedmiu *Czapajewów*. Patent wymyślony i zastosowany po raz pierwszy przez Aleksandrowa w filmie *Świat się śmieje* okazał się wynalazkiem zaiste epokowym. W naszym świecie kto żyje, ten śpiewa. Rozśpiewani, emanujący energią i tężyzną ludzie żyją i rozkwitają dzięki pieśni. Śpiewa się tutaj o śpiewaniu, śpiewa się, że się śpiewa. I maszeruje się przed siebie, bo trzeba kroczyć z postępem. Liczy się tylko pieśń. To ona nigdy nie milknie i podtrzymuje masowy marsz naprzód.

Widowisko Aleksandrowa nieustannie podkreśla i świadomie wygrywa umowność musicalowego spektaklu. Popisy wokalne i muzyczne górują w jego konstrukcji nad wszystkim innym, pełniąc rolę uniwersalnego spoiwa. Fabuła schodzi na dalszy plan. Przyczynowo-skutkowy układ zdarzeń staje się niemal

zbędny. Od pierwszej sekwencji rozwój akcji jest żywiłowy, alogiczny, nonsensowny. Nie trzeba niczego uzasadniać, pieśń staje się najlepszym uzasadnieniem. Z krajobrazów czarnomorskiego kurortu zostają wykreowane ekranowe ogrody Hesperyd – utopijna beztroska kraina zbiorowego szczęścia, którą zamieszkuje dzieci natury – dwoje ludzi naturalnych, „prostych jak ryk” (Aleksiej Kruczonych), „prostych jak mycenie” (Władimir Majakowski), nieskażonych cywilizacją i kulturą.

Owe czyste istoty zawierają w sobie nieuświadomiane, wrodzone, pochodzące od natury dobro i piękno, żyjąc w złotej epoce oddzielonej granicami filmowego mitu. Ich świat istnieje niczym Arkadia – sielska kraina, w której życie toczy się z dala od wszystkiego. Miejscem akcji filmu Aleksandrowa jest bukoliczny zakątek świata, zapomniany przez Historię i istniejący poza czasem, w wymiarze mitycznym. Nie ma tu kataklizmu w postaci dziejowych wichrów i burz, cierpienia, pogoni za pieniądzem, głodu, niedostatku. Coś tak złudnego i zwodniczego, materializując się w kuszącej formie na ekranie, musiało podbić serca widzów. Ucieczka od twardej rzeczywistości w krainę marzeń i fantazji stanowiła w tamtych czasach dla milionów ludzi radzieckich nieodpartą atrakcję.

Oto dlaczego, w moim przekonaniu, to nie *Czapajew*, jak wielu sądzi, lecz właśnie *Świat się śmieje* stanowi właściwe odkrycie socrealizmu w filmie radzieckim i zarazem jego modelowy przykład w pionierskiej fazie rozwoju. Z punktu widzenia Stalina epos rewolucyjny na ekranie wprawdzie niósł w sobie pamięć wielkich czynów, ale kreował bohaterów, których – jak dowodzi słynny *casus* filmowej kariery i nagłego upadku Lwa Trockiego<sup>5</sup> – nieraz trzeba było później usuwać z ekranu i ze zbiorowej pamięci. Inną poważną jego wadą było to, iż rozgrywał się w przeszłości, w czasie minionym i – wobec śmiertelnej powagi, z jaką traktowano rewolucję – żadną miarą nie nadawał się na rozrywkę.

Akcja filmu *Świat się śmieje* rozgrywa się w nasyconym świetle i pełni wiecznego lata rajskim ogrodzie, w krainie mitycznej – *in illo tempore*. Od pierwszej do ostatniej sceny daje tu o sobie znać tęsknota za światem prostym, pozbawionym konfliktów i cierpienia, usytuowanym z dala od szlaku, po którym pędzi lokomotywa dziejów, wolnym od udręczenia nieznośną codziennością. Kino tak wykorzystane staje się wytwórcą iluzji, pragnień tkwiących głęboko w psychice ludzkiej. Życie codzienne nie daje człowiekowi zadowolenia, pokażmy mu więc obraz inny – wyobrażenie wieku złotego, wzorzec dobrych pięknych czasów, w których nastąpiła powszechna szczęśliwość.

Pełnia lata, skąpana w słońcu kraina, zadowoleni z życia ludzie, mieszkańcy tych okolic, gdziekolwiek spojrzeć – promienna atmosfera powszechnego szczęścia... Co nam przypomina ów sielski widok? Jakie skojarzenie przywodzi na myśl?

---

<sup>5</sup> Zob. na ten temat artykuł Jurija Cywjana: *Stalin, Trocki i nożyczki*. Przeł. Maria Szczepańska. „Film na Świecie” 1990 nr 7 (374).

To przecież opływająca w dostatki wieś potiomkinowska w czystym wydaniu! Tyle że nie ta z XVIII wieku, lecz współczesna. Złożona z co krok kuszących przeróżnymi atrakcjami, ekscentrycznie dobranych elementów. Skojarzenie z ulubieńcem Katarzyny Wielkiej Potiomkinem ma swój dodatkowy historyczny smaczek, jeśli zważyć, że kwitnące wsie faworyt carycy budował na jej przejazd wzdłuż dróg właśnie na Krymie, gdzie był namiestnikiem.

Aby stworzyć owo wrażenie powszechnej dostatności, Aleksandrow wybrał na scenerię swego filmu krainę mlekiem, miodem (i szampanem) płynącą – wyjątkowo szczerze obdarzoną przez naturę, jaką jest Krym, a w szczególności – okolice pięknych czarnomorskich kurortów. Za nami niebotyczne góry w słońcu, pokryte lasami zbocza i doliny, u naszych stóp – nadmorska plaża, pełna beztrosko wypoczywających i kąpiących się ludzi. W tym sztucznym świecie, powołanym na chwilę do istnienia przez film, nie ma zimy, nie ma mrozów, nie ma głodu. Wszystkiego, co rodzi hojna natura, jest w bród i pod dostatkiem dla wszystkich.

Nieco bardziej uważne oko obserwatora dostrzega jednak, iż nie każdy szczegół zdążono na czas dopracować i zainscenizować dla kamery. Oto na przykład w scenie przemarszu muzykanci grają na – nie tak dawno jeszcze eleganckich, a dzisiaj, niestety, pordezwiątych i miejscami wyszczerbionych – prętach z kutego metalu, zdobiących ogrodzenie willi i krymskich pałaców. Nie tylko sama scenografia, ale również inscenizacja, choć tak starannie przygotowana, tu i ówdzie odsłania różne niedoróbki i wpadki.

Oto inny przykład: w tle tego samego kunsztownego travelingu, o którym była wcześniej mowa, na naszych oczach przewraca się w dalszym planie wóz drabiniasty nadmiernie naładowany sianem. Kawalkada takich wozów przejeżdżających trawersem stromej zbocza miała być zapewne ilustracją codziennego trudu i jednocześnie powszechnego dostatku, jaki panuje w tych okolicach, a zarazem malowniczą ozdobą sceny. Jednak w trakcie filmowania jeden z wozów nieoczekiwanie osunął się z drogi w dół, łamiąc szyk i demaskując ekranowy efekt. Niefortunny ten wypadek dzieje się w tej samej chwili, w której nieświadom niczego Kostia Potiechin śpiewa dla nas na pierwszym planie, odciągając uwagę widza od incydentu w tle.

Zauważony przez nas całkiem przypadkowy wyłom w ogólnym sztucznie narzuconym porządku ma wyraz niemal symboliczny. Wszystko jest tu przecież podporządkowane ogólnemu dążeniu – parciu ludzi radzieckich do komunizmu. Nieważne, że ktoś w naszym niestrudzonym maszerowaniu nie nadąży, wypada nagle z drogi i zatrzymuje się w trakcie pochodu. Cóż z tego – defilada dalej trwa, idziemy naprzód. Nie ma czasu, aby się nim zająć. Takie jednostkowe nienadążanie narusza szyk tylko na krótki moment, ale w niczym nie zmienia marszu innych. *The show must go on...* Marsz trwa nieprzerwanie, pieśń ogarnia każdy element na ekranie, organizuje wszelki ruch i podtrzymuje potok upartego dążenia mas ku promiennej przyszłości.

## 9. Rosja na eksport

*Świat się śmieje* wkrótce po wejściu na rosyjskie ekrany rozpoczął swoje triumfalne zagraniczne *tournee* i przez szereg lat skutecznie promował w Europie i na świecie mało znaną, postrzeganą przez ogół jako „egzotyczna”, kulturę i sztukę sowieckiej Rosji. Jego nowoczesna – zdaniem jednych hybrydyczna, moim natomiast heterogeniczna – forma, oparta na montażu przeróżnych atrakcji, sprawiła, że film Aleksandrowa zaskakiwał innością i nadawał się doskonale zarówno na rynek wewnętrzny, jak i na eksport. Miał przy tym sporo niewątpliwych atutów: nie tylko wyraziste postaci w gwiazdorskiej obsadzie, zabawne gagi i prostą fabułę, skonstruowaną na uniwersalnym motywie *Kopciuszka* (służąca Aniuta), ale również – *last but not least* – doskonałą muzykę. No i iście hollywoodzki *happy end*, w którym wspólnie z dwojgiem połączonych w jedno serc triumfują muzyka i śpiew. Pieśń jest tu wszechobecna. To socrealistyczne *Wesele Figara*, podobnie jak jego pierwowzór, śmiało mogłoby się kończyć formułą Beaumarchais’ego: *Tout finit par des chansons*.

Dobrej muzyki nie brakowało w kinie dźwiękowym połowy lat trzydziestych. Tutaj jednak, mistrzowsko zaaranżowana i grana przez wysokiej klasy jazzowy big band z Moskwy, złożyła się w sumie na cały bukiet przebojów, a ponadto miała tę niewątpliwą przewagę nad konkurencją, że została przez reżysera organicznie wtopiona w strukturę ekranowego musicalu. Przy tym wszystkim *Świat się śmieje* był filmem „stamtąd”. I choć nie należy tracić z oczu jego funkcji ambasadora *socialist realism* w misji dyplomatycznej na Zachodzie, utwór Aleksandrowa prowadził swoją grę nader zręcznie. Jak rosyjscy dyplomaci po stolicach świata, mówił płynnie „obcymi językami” i starannie respektował obowiązujące reguły gry, ówczesny *en vogue* światowego kina (z udziałem awangardowego ekscentryzmu włącznie), programowo stroniąc przy tym od natrętnej topornej propagandy. Był więc – głównie za sprawą użytych w nim, przemyślnie zastosowanych chwytów – widowiskiem na swój sposób bardzo atrakcyjnym i bez trudu czytelnym dla zagranicznego widza w Berlinie, Paryżu czy Warszawie.

W tym miejscu daje znów o sobie znać wyraźna zbieżność z *Czapajewem*. Zarówno *Czapajew*, jak i *Świat się śmieje* wręcz ostentacyjnie lokują w swoich bohaterach określone socjokulturowe ambicje. To ludzie z awansu społecznego, którym nagły emancypacyjny awans umożliwiają rewolucja i nowy ustrój. Oba filmy uprawiają kult „prostego człowieka”, proletariusza, wywodzącego się z ludu klasycznego simplexu, w którym drzemią ogromne możliwości. Kultura postępuje (nowa, popularna, masowa, odpowiadająca czasom rewolucyjnego naporu) łamie wszelkie zasady.

Geniusz dowódczy Czapajewa, prostego człowieka z ludu, stawia go ponad najświetniejszymi oficerami wykształconymi w akademiach sztabu generalnego. Podobnie wygląda sprawa z Kostią Potiechinem. To urodzony wirtuoz, prawdziwy talent, niewymagający żadnej szkoły ani konserwatorium. Dlatego właśnie on, jej reprezentant, ludowy parweniusz, zostaje powołany do wyśmiania, a następnie

totalnego (z krową w pościeli, krową w salonie i krową wylegującą się na fortepianie) demontażu dotychczasowego, uświęconego tradycją i ogólnie przyjętym obyczajem porządku kultury czasu przeszłego. Dokładnie to dzieje się najpierw na przyjęciu w pensjonacie, a potem o wiele wyżej – w obecności stołecznego *grand monde*, który zasiada na widowni moskiewskiego Teatru Wielkiego (nawiasem mówiąc, również Bolszoi należał zawsze do najwyższej cenionych w świecie eksportowych przebojów rosyjskiej ekspansji kulturowej).

Musicalowa komedia Aleksandrowa nader zręcznie promuje szczerą, otwartą i rozśpiewaną „rosyjską duszę”. Rosyjskość w wersji eksportowej zyskała w niej nowy pierwszorzędnie atrakcyjny kształt. Nie tylko konieczne wyczucie, ale i warsztatową biegłość w tej materii zdobył reżyser wcześniej, właśnie przy realizacji *Romansu sentymentalnego*. Teraz jednak, w filmie *Świat się śmieje*, na ekranie pojawił się twór przedziwny: kosmopolityczny Rosjanin. W jednej osobie pastuszek i mistrz teatralnego jazzu, zdolny konkurować choćby z samym Alem Jolsonem.

Ów zadowolony z siebie Kosmo-Rus okazał się autentycznym wynalazkiem Aleksandrowa. Uśmiechnięty od ucha do ucha, swojski i krzepki jak samogon, dynamiczny i zdobywczy, wolny od jakichkolwiek kompleksów czy zahamowań, mający za nic wszelkie konwencje i zasady – kroczył śmiało naprzód, maszerował przez świat z pieśnią na ustach, tryskał witalnością i optymizmem. Ponadto – zdolny do wszystkiego – demonstrował cały bukiet talentów. Słowem – uosabiał te cechy, które od dawna funkcjonowały na Zachodzie jako stereotypowe wyobrażenie „nastojaszczego” Rosjanina.

W *Świat się śmieje* ostentacyjny optymizm (zarówno filmu, jak i jego bohaterów) spełniał doskonale swoją misję propagandową – podobnie jak cała ekranowa rzeczywistość siała dezorientację, wprowadzając widzów w błąd. W taki obraz chciało wówczas wierzyć i wierzyło wielu ludzi Zachodu, niemających pojęcia o tym, co się w pierwszym kraju komunizmu naprawdę dzieje. Oto, jaką piramidalną brednię wypowiedział w roku 1936 w rozmowie z dziennikarzem „Wiadomości Literackich” Januszem Grottem francuski intelektualista André Malraux:

Jeśli dziś w Związku Radzieckim dominuje realizm socjalistyczny, to znajduje to uzasadnienie w fakcie, że istnieje tam najbardziej romantyczna rzeczywistość. Ten realizm jest romantyzmem czystej krwi, a plan pięcioletni cały jest przesiąknięty malowniczym heroizmem<sup>6</sup>.

Oddając historyczną sprawiedliwość faktom, należy może dodać w tym miejscu, iż pierwszym zachodnim intelektualistą, który przejrzał na wskroś kino stalinowskie i prześwietlił jego metody manipulacji widzem, stał się wybitny francuski krytyk filmowy André Bazin. A uczynił to – na przykładzie serii ekranowych

---

<sup>6</sup> Rozmowa Janusza Grota z André Malraux ukazała się w 10 numerze „Wiadomości Literackich” z marca 1936 roku.

wizerunków generalissimusa – w klasycznym dziś studium pt. *Mit Stalina*<sup>7</sup>, opublikowanym na łamach „L'Esprit” dopiero w roku 1950.

*Świat się śmieje* zwodniczo uśmiecha się do widza. W stopniu wyższym niż jego hollywoodzcy czy niemieccy krewniacy, musical ten składa się z obrazów całkowicie oderwanych od realnej rzeczywistości, rzec można: stu procentowo fikcyjnych, zmyślonych od początku do końca, przemyślnie wykreowanych na użytek kina jako rodzaj rzeczywistości zmityzowanej. W stworzonym przez Aleksandrowa świecie przedstawionym eksportowa wersja Rosji – przeznaczona zarówno na eksport wewnętrzny, jak i spreparowana dla zagranicy – staje się niemal doskonałą w swym kształcie imitacją nieistniejącego raj, krajobrazem szczęśliwości, mityczną *terra felix*. Jest tu (na użytek zauroczonego komunizmem zachodniego adresata) wszystko, czego dusza zapagnie. Mieszkańcom niczego nie brakuje, mało tego – jeszcze starcza dla gości. I, co nie mniej ważne, można ten dobrobyt osobiście na własne oczy zobaczyć.

Zwodniczy jest zwłaszcza refleks ahistorycznego podejścia, z jakim spotykał się przez wszystkie te lata film Aleksandrowa. Należy on wprawdzie do popularnych światowych „evergreenów” i gdziekolwiek bywa wznawiany<sup>8</sup>, nadal wywołuje żywe zainteresowanie kolejnych generacji widzów (wielokrotnie miałem okazję przekonać się o tym, pokazując go moim studentom, którzy urodzili się już po roku 1989). Być może, owo niewinnie wyglądające *vehiculum* promiennego optymizmu sprawia, że *Świat się śmieje* funkcjonował i nadal funkcjonuje w oczach widzów poza kontekstem historycznym. Ale przecież nie sposób oprzeć się wrażeniu, że to nieślubne dziecię z nieprawego łoża socrealizmu należy do swoich czasów bardziej, niż widz potrafi to dzisiaj odczytać.

## 10. Intuicja zniewolonego artysty

Jeśli również i my dostrzegamy rozmaite odstępstwa muzycznej komedii Aleksandrowa od panującego wzorca socrealistycznego kina rewolucyjnego, to wcale nie znaczy, że ona sama nie ma nic wspólnego z socrealizmem. Owszem

---

<sup>7</sup> André Bazin: *Mit Stalina*. Przeł. Tadeusz Szczepański. „Film na Świecie” 1990 nr 7 (374).

<sup>8</sup> *Świat się śmieje* (to tytuł jeszcze przedwojenny) miał swoją premierę w Polsce już w latach trzydziestych, będąc jednym z niewielu filmów sowieckich wyświetlanych w szerokim rozpowszechnianiu i normalnym repertuarze kin. Cieszył się zasłużonym powodzeniem. W powojennej Polsce wznowień było kilka, najpierw w roku 1946, a potem kolejno w 1951 i 1962. Wielokrotnie pokazywała ten film również Telewizja Polska. A skoro mowa o tytułach, warto zwrócić uwagę na świadczące o kompletnej dezorientacji zachodnich dystrybutorów angielskie tłumaczenia tytułu *Wiesiołyje riebiata*. Było ich w sumie aż cztery! Obok *Shepperd from Abrau* i *Jolly Fellows*, komedia Aleksandrowa prezentowana była także na Zachodzie jako *Jazz Comedy*, a nawet *Moscow Laughs* (sic!). Cóż, nie tylko Moskwa nie wierzy łzom. Wujaszek Stalin, czyli „Uncle Joe”, gdyby się o tym dowiedział, z pewnością znów by się pod wąsem uśmiechnął.

ma – i to bardzo wiele. Odstępstwa, o których mowa, należą do różnic powierzchownych. Co innego, gdy przyjrzeć się z uwagą rzeczywistej zawartości filmu zapisanej w jego strukturze głębokiej. Przede wszystkim od pierwszej do ostatniej sceny daje tu o sobie znać niezwykle charakterystyczny dla generalnie rozpatrywanej poetyki socrealizmu podział świata przedstawionego na „my” i „oni”, na „nasze” i „cudze” oraz „swoich” i „obcych”. Nie sposób przy tym nie dostrzec wyraźnie okazywanego przez autora poczucia wyższości, połączonego z lekceważeniem dla wszystkiego, co „cudze”, czyli nie „nasze”.

Niewątpliwym odkryciem Aleksandrowa jest także ludyczny bohater „socu”. Rezygnując z ekranowych mas i obsadzając w głównych rolach dwoje urodzonych indywidualistów – Lubow Orłową i Leonida Utiosow (znanego showmana i lidera jazzowej orkiestry Tea Jazz, z powodzeniem uprawiającego specyficzny gatunek sztuki widowiskowej, jakim był wtedy jazz teatralny) – reżyser wyszedł naprzeciw pierwszorzędnemu ważnemu hasłu planu pięcioletniego: „Kadry decydują o wszystkim”. W stalinowskiej koncepcji dziejowych przeobrażeń akcent zaczął się w tamtym okresie przesuwac z mas na wybitnych ludzi. Wszelkoniomnie uzdolniona jednostka na powrót stawała się ważna. Odtąd to właśnie ona (tak długo, jak długo była niezbędna i użyteczna) miała nadawać ton życiu zbiorowości. I *Świat się śmieje* koncepcję tę demonstrował nie w czasie minionym i w kostiumie historycznym, jak *Czapajew*, lecz w życiu współczesnym, na dodatek w odniesieniu do ludu – tysiące wiorst od Moskwy.

*Świat się śmieje* uprawia propagandę najcenniejszą z możliwych dla totalitarnej władzy. Taką mianowicie, której niemal nie widać i która niby żadnej ideologii nie uprawiając – w przyjemnej, lekkiej, rozrywkowej postaci – sęczy do umysłu widza pożądane treści prawie niezauważalnie, to jest w sposób przez niego w ogóle nieuświadamiany. Popularne widowisko dla mas miało odegrać w państwach totalitarnych, takich jak ZSRR i Trzecia Rzesza, rolę doskonale skutecznego medium, za pomocą którego Stalin i Goebbels zamierzali sterować świadomością milionów obywateli.

Wynalazczość Grigorija Aleksandrowa dla socrealizmu zaprezentowaną w filmie *Świat się śmieje* trudno doprawdy przecenić. Oceniając ją, trzeba przyznać, że debiutant wykazał się wyjątkową wprost intuicją. Nie chodzi tu tylko o samą komedię musicalową. W grę wchodziło o wiele więcej. Młodego Aleksandrowa śmiało można uznać za prawodawcę kina popularnego w ZSRR. To on zapoczątkował w kinematografii radzieckiej lat trzydziestych formułę pełnej rozmaitych atrakcji socrealistycznej komedii muzycznej. On także bezceremonialnie „zapożyczył” wszystko, co trzeba z Hollywood i z najlepszych dokonań kina europejskiego, przenosząc zachodni *know how* na rosyjski grunt i idealnie wpisując się w doktrynalny postulat dzieła „socjalistycznego w treści i narodowego w formie”.

W filmie *Świat się śmieje* Aleksandrow wynalazł jednak o wiele więcej. Wymyślił bowiem i pokazał w praktyce swoisty patent na widowisko socrealistyczne – ekranowy „spontan”, w którym ludzie śpiewają o tym, że śpiewają, i ma-

szerują, aby maszerować. Przy wszystkich swoich ideologicznych atutach, tytułowy Czapajew miał jedną zasadniczą wadę: zgodnie z prawdą historyczną musiał zginąć. Tymczasem młody twórca odkrył, że istotę zamówienia na film socrealistyczny stanowi nie „tragedia optymistyczna”, lecz optymistyczna komedia, a ściślej – zawarta w niej optymistyczna wizja ekranowego świata. Wynalzkowi swemu potrafił przy tym nadać niezmiernie sugestywną, ludyczną formę.

Wprawdzie w jazzowych popisach w filmie *Wiesiołyje riebata* z pewnością bardziej przebija swojski koloryt i rzewna nuta muzyki klezmerskiej rodem z Odessy niż bigbandowy sznyt czołowych amerykańskich orkiestr Paula Whitemana, Benny’ego Goodmana czy Jimmy’ego Dorsey’a, jednak z punktu widzenia rodzimych ambicji kulturalnych i marzeń o samowystarczalności to oczywiście dobrze. Nie trzeba nam przecież ani cudzych wzorów, ani „obcych” zagranicznych artystów, skoro w dowolnej dziedzinie i na wszystkich polach konkurencji z kapitalistycznym Zachodem mamy u siebie na miejscu własnych, kto wie, może jeszcze bardziej utalentowanych wirtuozów i solistów. A skoro nikt ich nie zna, najwyższy czas pokazać nasze diamenty w filmie. To wyraźne poczucie wyższości i przekonanie, że jesteśmy we wszystkim lepsi i zdolniejsi, daje w filmie o sobie znać na każdym kroku – jako znak kulturalnej ekspansji i dalekosiężnych aspiracji państwa postępu.

Dzieło Aleksandrowa demonstruje tę wyższość w sposób ostentacyjny. My, ludzie radzieccy, jesteśmy z krwi i kości, kochamy życie, umiemy znaleźć się w każdej sytuacji i trzeba nas brać zawsze serio, nawet jeśli sobie trochę poswawolimy i poblaznujemy. Za to wokół nas, jak okiem sięgnąć, karykatura. Śmieszny jest Niemiec (nauczyciel muzyki, usiłujący mówić po rosyjsku z twardym germańskim akcentem), śmieszny też peruwiański mistrz batuty Costa (to egzotyczne imię brzmi przecież niemal jak Kostia!) Frascini. Nieprzypadkowo obiektem drwiny jest tu, ogólnie biorąc, kultura wysoka. Oni, obcy – w zestawieniu z nami – to dziw natury i istne „bógwico”. My – sama szczerłość, której wdzięk i szczerozłota wartość *Świat się śmieje* z lubością wydobywa i często podkreśla.

Kiedy grany przez Utiosowa górski pasterz Kostia Potiechin kroczy na czele stada i własnej orkiestry pastuszków przez wieś, oglądamy ten zaiste arkadyjski świat w pełni lata, w apogeum zbiorów (kosze owoców, noszone przez kobiety dźbany pełne mleka, wozy z sianem zjeżdżające z łąk). Kompletność socrealistycznej kreacji Aleksandrowa ma to do siebie, że ogarnia i przenika ekranowe uniwersum w jego pełnym wymiarze i granicach. Jeśli to prawda, że oddzielony od świata dyktator – Wielki Filmoznawca Stalin – swą wiedzę o rzeczywistości czerpał z filmu (niczym Mr. O’Grodnick w *Wystarczy być* Jerzego Kosińskiego – z ekranu telewizora), to *Świat się śmieje* dostarczał mu kojącego przekazu dobrobytu panującego na rosyjskiej wsi i szczęśliwych ludzi nowego ustroju.

Tym sposobem Grigorij Aleksandrow okazał się jednym z pionierów i prawodawców filmowego socrealizmu jako odkrywca jego wersji rozrywkowej. Wiemy, iż w pierwszych latach trzydziestych zmieniła się „linia generalna” i sposób trak-

towania kinematografii. Wraz ze zmianą kursu wypaczyło się pojęcie sztuki filmowej. Kino radzieckie przestało być popieraną przez władze awangardą i sztuką kosmopolityczną (*resp.* zjawiskiem o zasięgu międzynarodowym). *Świat się śmieje*, będąc zapowiedzią jutra stalinowskiej kinematografii, stanowi jednocześnie łabędzi śpiew tamtej poprzedniej epoki – triumfalnego pochodu *Pancernika Potiomkina* przez ekrany całego świata. Należało, czego długo nie chciał przyjąć do wiadomości Eisenstein, poszukać innej drogi rozwoju własnej twórczości.

W tym właśnie sensie *Świat się śmieje* okazuje się raz jeszcze filmem bardzo ciekawym dla współczesnego badacza – dziełem, które można odczytać jako znamienne świadectwo autoświadomości jego twórcy. Demonstrowana na zamówienie i produkowana na siłę radość oraz nieszczerzy, wymuszony, błazeński śmiech tej komedii zawierają w sobie ukrytą gorycz rozstania z nadziejami na wielką sztukę. Jako filmowiec artysta, za młodu Grigorij Aleksandrow identyfikował się z zachodnią tradycją awangardową, która – co należy podkreślić – nie stała w sprzeczności z pierwiastkami rodzimej kultury popularnej: kina, cyrku, koncertów estradowych, piosenki, teatru dla mas.

Dla środowiska filmowców – w kraju i za granicą – był on do tego momentu jednym z liderów postępu, postrzegany jako: rzecznik awangardyzmu, sygnariusz „Manifestu kina dźwiękowego”, oponent Hollywoodu i bliski współpracownik Eisensteina. Teraz swoje gruntowne obeznanie z awangardą i twórczy sprzeciw wobec „dekadencjonalnej” kultury Zachodu niedawny eksperymentator zamieniał na programowy optymizm kolejnej pięcioletki w Kraju Rad. Porzucenie awangardowych ambicji Eisensteinowskiego „kina myśli i pojęć” i jednoznaczny akces do kina popularnego, wynikający z przystąpienia do realizacji filmowej komedii muzycznej dla mas, pociągały za sobą określone skutki i koszty dla młodego twórcy.

W roku 1934 ambitny debiutant Grigorij Aleksandrow zademonstrował wszystkim, jak robić socrealizm w filmie<sup>9</sup>. Nie ten patetyczny z udziałem umieszczonych na cokole historii ekranowych herosów, którym adresat nie będzie w stanie dorównać, lecz socrealizm dla ludzi, rozrywkowy, nasycony entuzjazmem i duchem beztrudnej zabawy – widowisko w hollywoodzkim stylu, ze śpiewem i muzyką jazzową, które dzięki wszystkim tym ingrediencjom o wiele łatwiej dotrze do milionów widzów.

*Świat się śmieje*, jakim go znamy, był jednak utworem tyleż rozrywkowym, co nietypowym. Choćby dlatego, że ekscentrycznym w wyrazie i na swój sposób

---

<sup>9</sup> Przypadek sprawił, że piętnaście lat później reżyser filmów *Świat się śmieje*, *Cyrk* i *Wołga*, *Wołga* Grigorij Aleksandrow pojawił się na Zjeździe Filmowców w Wiśle i został ojcem chrzestnym socrealizmu w polskiej kinematografii. Jak pokazały następne lata, absolutna większość naszych filmowców zagustowała w patetycznych dramatach i eposach kręconych przez rosyjskich filmowców, wybierając drogę: Donskoja, Ermlera i Cziaurelego. Znaleźli się jednak i tacy, którzy poszli śladem Aleksandrowa, stawiając na atrakcyjność kina popularnego. Tymi, którzy najlepiej jednak przyswoili sobie jego lekcję, byli przedwojenni fachowcy z branży: Ludwik Starski, Jan Fethke i Leonard Buczkowski.

nie pozbawionym twórczych ambicji. Ten niezwykle film można interpretować i oceniać bardzo różnie. Na przykład, dostrzegając w nim z jednej strony udział pierwiastka artyzmu, z drugiej – pełne rezygnacji przywdzianie błazeńskiej czapki i pierwszą w tamtej fazie kina totalitarnego próbę odnalezienia własnego znaczenia w sytuacji, która tego znaczenia artystę pozbawiała.

Totalitarna sztuka z całą bezwzględnością nakładała ludziom sztuki kaganiec ideologii i – obojętne, czy w swej patetycznej, czy też komediowej wersji – tak czy inaczej oznaczała degradację twórczego marzenia, a w konsekwencji – także wszelkiej twórczej pracy. Wydaje się, iż właśnie owo poczucie zniewolenia artysty filmowego w systemie totalitarnym stanowiło w gruncie rzeczy przewodnią myśl i temat niniejszego studium.

# ŚWIĄTYNIA NOWEJ WIARY. FILMOWE OBRAZY PAŁACU KULTURY 1952–1955

W sercu Polski, widoczny z daleka,  
Będzie trwał tak jak wiara w człowieka,  
Będzie trwał tak jak miłość dziecka,  
Będzie trwał tak jak przyjaźń radziecka.

Jan Brzechwa, *Pałac Kultury*, 1952,  
wiersz z okazji zatwierdzenia decyzji  
o budowie Pałacu Kultury i Nauki

## 1. Prosto z Kremla

Zabytek nr 1 – architektoniczna ikona socrealizmu w Polsce. Nazywano go „pomnikiem przyjaźni”, „radzieckim darem”, „darem Stalina”, ale także „snem szalonego cukiernika”, „ruską pięścią”, „nie wiedzieć co”, „nowoczesnością mniemaną”, „cudem zbędnym” (to Stefan Kisielewski). Tadeusz Konwicki zamianował go w *Małej apokalipsie* – „pomnikiem pychy” i „statuą niewolności”. Architektoniczna brzydota Pałacu Kultury i Nauki zawiera się w ostentacji umiejscowienia, monstrualności bryły i nadmiarze wszelkiego rodzaju wykończeń i ozdób. Absurdalność wzniesienia tak monstrualnego gmachu właśnie w tym miejscu, ponad dachami Warszawy, dorównuje kuriozalnej szpetocie jego eklektycznej estetyki.

Kiedy w głowie generalissimusa zrodziła się myśl o wybudowaniu niebotycznego pomnika komunizmu nad Wisłą – a warto przypomnieć, że polecenie to przekazał polskim towarzyszom nie kto inny, tylko minister spraw zagranicznych Władysław Mołotow podczas swej wizyty w Warszawie w lipcu 1951 roku – jedno stało się dla filmowców dokumentalistów absolutnie jasne: trzeba koniecznie zarejestrować kamerą wszystko, co wiąże się z jego budową – od pierwszego wykopu aż do jej ukończenia.

Czy zarejestrowano wszystko? Bynajmniej. Ale to, co się zachowało, zasługuje na uwagę badacza. Tysiące metrów taśm na temat budowy Pałacu Kultury – spoczywających dzisiaj w Archiwum Filmów Dokumentalnych i Fabularnych przy ulicy Chełmskiej – to materiał poglądowy pod wieloma względami bardzo wymowny. Nie tylko samo to, co na tych taśmach uwieczniono, lecz także rzeczy, których nie widać, stanowić będą jednakowo przedmiot naszej uwagi.

Warto wprowadzić w tym miejscu pewne istotne rozróżnienie między trzema kategoriami: pierwszą z nich stanowią fakty i wydarzenia, których nie za-

rejestrowano (np. to, że w trakcie budowy Pałacu Kultury zginęło aż szesnaście osób, w tym czternastu robotników i dwoje dzieci, na które spadło rusztowanie). Drugą – istniejące do dzisiaj materiały filmowe, które nie zostały nigdy użyte (nie były z różnych względów rozpowszechniane). I trzecią – zdjęcia „oficjalne”, które po uzyskaniu wizy cenzury i akceptacji najwyższych władz partyjnych pokazywano w tamtych czasach bardzo szeroko w filmach dokumentalnych oraz w wydaniach Polskiej Kroniki Filmowej.

Wszelka propaganda – a w końcu o kategorii przekazów ewidentnie propagandowych tu mowa – ma to do siebie, że usilnie podkreślając i ukazując adresatowi jedno, co innego (z różnych względów uznane przez propagandyście za „niewygodne”) skwapliwie pomija i przemilcza. I owe przemilczenia okazują się po latach równie intrygujące jak wyselekcjonowane obrazy, które oglądamy na ekranie, a zdarza się, iż bywają nawet o wiele bardziej wymowne od tamtych. Nie jest to tylko kwestia tego, co pominięte na etapie montażu nie znalazło się w filmie, lecz również efekt manipulacji przekazem, która przeinacza określone fakty z zamiarem narzucenia im pożądanego przez nadawcę znaczenia.

## 2. Retoryka przekazu

Otóż to, wymowa propagandowa tych taśm. Szczególnie interesować nas tutaj będzie retoryczny aspekt filmowania Pałacu Kultury: od momentu, gdy go jeszcze nie ma, istnieje tylko postanowienie o budowie (umowa polsko-radziecka podpisana w Warszawie 5 kwietnia 1952), aż do momentu, kiedy zostaje uroczystie oddany do użytku (w tak zwane Święto Odrodzenia, 22 lipca 1955). Łącznie w grę wchodzi zatem pokaźny, złożony z kilkudziesięciu tysięcy metrów bieżących materiału, korpus archiwalnych taśm, obejmujący okres nieco ponad trzech lat. W tym czasie z miesiąca na miesiąc, ujęcie po ujęciu i materiał po materiale, kryształizuje się pewna – coraz bardziej skonwencjonalizowana, sztywna i powtarzalna – rytualizowana forma przekazu, a w jej granicach – stały repertuar chwytów filmowych, za pomocą których rzecz zostaje opisana i zmityzowana.

W centrum uwagi realizatorów tych zapisów znajduje się przez cały czas kronikalna rejestracja wznoszonego w Warszawie gigantycznego gmachu. On sam jednakże – jako szczególnego przeznaczenia obiekt architektoniczny, a przede wszystkim jako wyższego rzędu idea – od początku funkcjonuje w tych przekazach na zasadzie *pars pro toto*, będąc widomym świadectwem i wyrazem: niewzruszonej trwałości przyjaźni polsko-radzieckiej, dobroczynności przodującego ustroju, ale także technologicznej wyższości „starszego brata” i, co ciekawe, także „starszej siostry”, bo przy budowie Pałacu Kultury oprócz tysięcy mężczyzn pracowały również dzielne kobiety (elektropawaczki, operatorki dźwigów i in.).

Człowiek radziecki potrafi. Zbudował już u siebie wiele takich drapaczy chmur. Teraz przyszedł czas, by na polecenie wodza podzielić się zdobytymi

umiejętnościami i zbudować coś na pokaz dla innych, ucząc tubylców nowych technologii i metod pracy („Pałac Kultury to dla naszych robotników uniwersytet budownictwa, a dla nas wszystkich wspaniałe trwałe pomniki stalinowskiej przyjaźni narodów” – głosi komentarz w wydaniu 16/53 Polskiej Kroniki Filmowej). Nowy świat żąda dla siebie ustanowienia mitycznego początku. Nie było niczego przed nim, a jeśli nawet coś wcześniej było, to przeszłość ta – jako coś, co przeminęło i należy do starego porządku – jest czymś z natury swej gorszym i dzisiaj zbędnym.

Historyczna amnezja, w jaką usiłowano wpędzić zniewolone społeczeństwo, sprawia zatem, iż we własnym mniemaniu będziemy uczyć się od Rosjan wszystkiego od zera, jakbyśmy nigdy przedtem nie zbudowali czegoś na owe czasy imponująco nowoczesnego – w postaci Prudentialu, przedwojennego drapacza chmur przy placu Napoleona, który po powstaniu popadł w ruinę, stercząc nad miastem jak żałosny kikut poniesionej klęski, zachowując jednak nadal doskonale zaprojektowaną i wykonaną konstrukcję żelbetowego szkieletu<sup>1</sup>.

Zanim radzieccy fachowcy weszli na plac budowy, aby zademonstrować eksportową „pokazuchę”, musieli gdzieś w stolicy zamieszkać. W materiałach Polskiej Kroniki Filmowej z roku 1952 (poz. katalogowa 6331) znalazł się niewykorzystany materiał zatytułowany „Budowa osiedla na Jelonkach dla budowniczych Pałacu Kultury i Nauki”. Operator Karol Szczeciński sfilmował wówczas niewiele: wykopy, wiązania dachów i ustawianie ścian. Dzisiaj mocno zatarł się już w zbiorowej pamięci fakt, iż Pałac Kultury i Nauki wznosiło ponad trzy i pół tysiąca budowniczych, którzy wydelegowani przez Stalina przyjechali do Warszawy z różnych stron Związku Radzieckiego.

Aby ich zakwaterować, w błyskawicznym tempie – w szczerym polu na warszawskich Jelonkach – zbudowano osiedle robotnicze zwane osiedlem „Družba” bądź Osiedlem Przyjaźni. Reportaż z życia oddanego do użytku Rosjan nowego osiedla nakręcił w październiku 1952 roku operator Olgierd Samucewicz, filmując między innymi: proporzec przechodni dla najlepiej utrzymanego pokoju w hotelu robotniczym, świetlicę, czytelnię, salę teatralną, stołówkę i zakład fryzjerski (rodzajowa scenka zakręcania loków do trwałej ondulacji).

Radzieccy inżynierowie, technicy, spawacze, betoniarze, murarze, zbrojarze, monterzy, mechanicy, elektrycy, kamieniarze, cieśle, a także „wierchołazy” (specjaliści wysokościowego montażu) – przywieźli z sobą wieloletnie doświadczenie zdobyte przed wojną i po wojnie przy budowie socrealistycznych drapaczy chmur w Moskwie tudzież przy wykańczaniu kolejnych stacji moskiewskiego metra. Pracowali u nas długimi miesiącami – ciężko i w niebezpiecznych warunkach, nieodłącznych od budowania czegokolwiek na dużej wysokości. Oglądamy

---

<sup>1</sup> Warto dodać, iż na krótko przed wojną warszawski architekt Juliusz Nagórski zaprezentował w obecności prezydenta Ignacego Mościckiego projekt wzniesienia dwustumetrowego drapacza chmur wyposażonego w maszt radiowy na szczycie. Gmach miał stanąć w okolicy ronda Waszyngtona.

ich na ekranie, nie oni jednak są najważniejsi, lecz efekty ich pracy. Filmowcy dokumentaliści rejestrowali je etap po etapie, wyszukując obrazy możliwie sugestywne w wyrazie.

Ujęciem kanonicznym była z reguły panorama budowy opisująca mikrokosmos budowy, z którego chaosu wyłania się nowe. Pracujący w tamtym okresie dla PKF operator Nikołaj Kononow na blisko 300 metrach taśmy (to niemało) sfilmował we wrześniu 1952 roku: teren budowy, przepastne wykopy, pomiary geodezyjne, spawanie konstrukcji stalowych, ich widok ogólny, dźwigi w ruchu, koparkę, zbliżenie łyżki wybierającej ziemię, hak dźwigu, betoniarki. Operator Karol Szczeciński w tym samym miesiącu uwiecznił na 210 metrach taśmy: widok budowy, kubły transportujące cement, szkielet fundamentów, proces spawania, cięcie stalowych sztab, pracujące dźwigi i kobietę prowadzącą dźwig. Operator Zdzisław Śluzar, który gościł z kamerą miesiąc później, zarejestrował: teren budowy, ustawianie kolejnego dźwigu, smołowanie fundamentów i mocny akcent w postaci zbliżenia pracującej maszyny budowlanej (z obowiązkowym tłem w postaci starych kamienic i okazjonalnym dodatkiem posepnie zachmurzonego jesiennego nieba).

Mitologia wielkiej budowy „w sercu stolicy Polski” zaczynała się dopiero kształtować. Poetyka jej filmowych przedstawień z natury rzeczy musiała być w swym wyrazie bardziej konkretna od lirycznych westchnień tuzinów poetów i panegirystów piszących o „zwieńczeniu Warszawy”, „pałacu opartym o gwiazdy”, „darze narodu radzieckiego dla narodu polskiego” i dosłownie rozptylających się kadzeniem nad jego niezwykłością. Dokumentaliści z kamerą potrzebowali czegoś konkretnego. Chodziło im jednak nie o błoto w wykopie i znój na budowie, lecz szczególnego rodzaju konkret – fotogeniczny, magiczny, robiący wrażenie na widzu.

Niezbędne do tego celu było sfilmowanie rozmaitych atrakcyjnych realiów ukazujących na przykład rozmach sowieckiej budowli wznoszonej w otoczeniu warszawskich ruin. Przy okazji filmowania panoramy budowy i transportu konstrukcji stalowych i żelbetonowych płyt przenoszonych przez dźwig w październiku 1952 roku operator PKF Władysław Forbert zarejestrował bezcenny dzisiaj materiał dokumentalny, ukazujący wkrótce potem doszczętnie wyburzone otoczenie wznoszonego Pałacu: stare kamienice i ruiny domów przy ulicy Marchlewskiego (dzisiaj Jana Pawła II), widok parterowej Marszałkowskiej, skrzyżowanie z Alejami Jerozolimskimi, kilka rozległych widoków z góry.

Pierwsze materiały z lat 1951–1952 są jeszcze mało spektakularne. Trudno zachwycać się pracą koparki, wywózką gruzu i widokiem przepastnych fundamentów. Dominuje referencyjny styl zdjęć, typowy dla sprawozdania. O wiele bliżej im w wyrazie do kronikalnych reportaży z Nowej Huty. Filmowe obrazy spod znaku prozaicznej notacji dokumentalnej (spychacze, koparki, krzątania przy wykopach, wylewanie betonu itp.) bardziej rejestrują zmiany zachodzące na placu budowy, niż ekscytują adresata. W agitacyjny trans wpada natomiast



natrętny propagandowy komentarz zza kadru, czytany w podniosły sposób przez ówczesnego lektora Kroniki Andrzeja Łapickiego.

Widać już jednak na ekranie i słycać zza kadru retoryczną grę o wielką stawkę, jaką było przekonanie umęczonych na co dzień nieopisanie trudnymi warunkami egzystencji mieszkańców zrujnowanej Warszawy do niechcianego, równie zbędnego jak kosztownego, prezentu, jaki zafundował ich miastu dyktator z Kremla.

### 3. Realny socjalizm vs socrealizm

W przypadku Pałacu Kultury ważną rolę propagandową spełniał wybudowany na samym początku drewniany pomost, służący za prowizoryczny taras widokowy dla wszystkich, którzy chcieliby obserwować z pomostu prace przy budowie. Jej teren odwiedzały nie tylko tłumy zwykłych obywateli PRL i oficjalne delegacje, lecz również grupy specjalne, m.in. wycieczki uczestników zlotu aktywistów Związku Młodzieży Polskiej, krajowego Kongresu Inżynierów i Techników, Kongresu Inteligencji Technicznej itp. Ideową ważność budowy tego obiektu podkreślały również czuwające dniem i nocą tzw. bierutowskie warty, pomagające przy niektórych pracach i asystujące budowniczym.

Dla zwykłych mieszkańców Warszawy to, co od roku 1951 do 1955 działo się w czworoboku między Alejami Jerozolimskimi, Marszałkowską, Świętokrzyską i Emilii Plater, oznaczało manifestacyjne zaprowadzanie i kształtowanie nowego ładu przez ustrój komunistyczny. Piętro po piętrze dyktator budował na terytorium wyburzonym i przemocą zagarniętym. Rzec można – stawał na (nie) swoim. Pałac Kultury i Nauki miał dominować nad miastem, przypominając przeciwnikom i niedowiarkom, kto faktycznie rządzi Polską. Komunizm zmaterializowany w tej potężnej budowli demonstruje własną potęgę, rozmach i skalę możliwości. Sięgający chmur socrealizm miał usprawiedliwić i uczynić wzniosłym realny socjalizm. Warszawa, podobnie jak cały kraj, z najwyższym trudem dźwiga się z ruin i zgliszcz. Miliony zwykłych obywateli w podbitym kraju bez czyjejkolwiek pomocy usiłują wskrzesić i odbudować własne normalne życie po wojnie. Czy w takiej sytuacji nie liczący się z żadnymi racjonalnie uzasadnionymi kosztami totalitarny blichtr i przepych, jakim była ta gigantyczna inwestycja, może liczyć na zbiorową aprobatę?

Powszechny głód mieszkaniowy (zob. *Skarb*, 1949, w reżyserii Leonarda Buczkowskiego) osiąga w powojennej Polsce niebywałą skalę, powodując, że własne cztery ściany stają się nieziszczalnym marzeniem wielkiej liczby ludzi. Na tle ich codziennych trudów i trudnych do zniesienia niedostatków jasno widać, iż Pałac Kultury i Nauki nie jest nikomu (z wyjątkiem Stalina) do niczego potrzebny. A jednak zbiorowym wysiłkiem budujących go dniem i nocą tysiące budowniczych zostanie wzniesiony i trwale urzeczywistniony w zrujnowanym przez wojnę krajobrazie stolicy, bez względu na ogromne koszty, bo taka jest wola tyra.

Oprócz tego w życiu społecznym działał również inny wektor.

Polska jest zafascynowana odbudową Warszawy i komuniści robią świetny interes na utożsamianiu swych czynów z pragnieniami narodu. Na pewno mają rację, gdy twierdzą, że nikt poza nimi nie zdobyłby się na tak kompleksowy wysiłek w tej mierze

– przenikliwie zauważa Leopold Tyrmand<sup>2</sup>. Co innego jednak budowa kolejnych osiedli mieszkaniowych, trasa W-Z czy odbudowa warszawskiej Starówki, a co innego wznoszony latami monstrualny kompleks pałacowy, pochłaniający olbrzymie środki materialne.

Krajowa propaganda musi tę równie zbędną, jak kosztowną inwestycję<sup>3</sup> jakoś wytłumaczyć i uzasadnić. Nie jest dziełem przypadku, że starzy warszawiacy przez w Pałac Kultury i Nauki lekceważącym mianem „Pekin”. „Poza anagramem – notuje w swoim dzienniku Tyrmand – jest w tym podtekst: tak nazywano z uszczypliwym lekceważeniem wielką czynszówkę w przedwojennej Warszawie, na rogu Żłotej i Żelaznej, siedlisko pokątnych domów rozpusty”<sup>4</sup>. Niezależnie od tysięcy artykułów, reportaży z budowy, poematów i dytyrambów, niechęc do „daru Stalina”, czy to się komuś podoba czy nie, była faktem psychospołecznym, którego propaganda nie mogła całkowicie bagatelizować.

Skoro przez kilka kolejnych lat w Wytwórni Filmów Dokumentalnych przy Chełmskiej nic nie mogło być ważniejsze od utrwalania kolejnych etapów budowy Pałacu Kultury i Nauki, nie dziwi, że oprócz Nowej Huty, warszawski Pałac Kultury i Nauki jest dzisiaj najlepiej filmowo zdokumentowanym obiektem architektonicznym zbudowanym u nas po wojnie. Rzeczywiście, materiałów na jego temat nie brakuje. Spróbujmy w tym studium prześledzić ich rozwój, wychwytyjąc przy okazji mniej czytelne kontekstowe znaczenia, które w dużej mierze uległy od tamtego czasu zatarciu.

#### 4. Wyżej, wyżej!

Tak podobno miał zareagować inż. arch. Józef Sigalin podczas dokonywanych w roku 1951 przy udziale samolotu prób orientacyjnego określenia wysokości przyszłego gmachu. Nie wiadomo, ile prawdy tkwi w tej wielokrotnie powtarzanej anegdocie, jedno wszelako jest pewne. To mianowicie, że nasi architekci

<sup>2</sup> Leopold Tyrmand: *Dziennik 1954*. Warszawa 1989, cyt. s. 213.

<sup>3</sup> Wybudowanie Pałacu Kultury, choć niezmiernie kosztowne, nie było wydatkiem jednorazowym i ostatecznie zamkniętym. Inny, ponoszony do dzisiaj przez społeczeństwo, zawiera w sobie niebagatelne koszty jego utrzymania. Dość wspomnieć, że mierzony w megawatach pobór mocy, jaką pożera corocznie ten kolos, można porównać do zapotrzebowania na prąd miasta wielkości Ursusa, Garwolina czy Otwocka.

<sup>4</sup> Leopold Tyrmand: dz. cyt., s. 210–211.

z uporem dążyli do powiększenia parametrów Pałacu, zmierzając do tego, aby okazał się on wyższy nawet od swego pierwowzoru, moskiewskiego gmachu Uniwersytetu im. Łomonosowa. Dzisiaj można nie bez ironii powiedzieć, iż postawili na swoim.

Nowa Warszawa na deskach kreslarskich socrealizmu miała przypominać Moskwę. „W ten sposób powstał MDM, kamienny tort, pokryty balkonami z głazów, obwieszony szesnastometrowymi słupami kolumn” – pisał Leopold Tyrmand. I natychmiast dodawał z niepokojem:

To samo chyba czeka plac wokół sowieckiego drapacza chmur. Z projektów na pokazie bije gigantomania i patos do dziesiątej potęgi. Ale dlaczego cokolwiek i ciężkość mają stać się emblematem i nastrojem nowej Warszawy? Nikt nigdzie nie uznał, że tak być musi, w świętych księgach komunizmu. Tłum ludzi na pokazach projektów świadczy o nienasyconym głodzie nowych warszawskich Aten, lud stolicy tęskni za wielkością

– zanotował pisarz w swoim dzienniku, jeszcze przed ukończeniem i oddaniem gmachu<sup>5</sup>.

Przytłaczające monstrualne wrażenie, jakie wywiera PKiN, wynika z szeregu powiązanych z sobą wyznaczników zbiorowej percepcji: politycznych, psychospołecznych, socjologicznych, urbanistycznych, architektonicznych, estetycznych. Najważniejszym z nich jest niebywała skala inwestycji. Każdy, kto rzuci okiem na warszawski Pałac Kultury, widzi, że do mikrusów nie należy. „Mały, ale gustowny” – miał kiedyś powiedzieć na jego widok słynny francuski aktor Gérard Philipe podczas pobytu w Warszawie. W innej wersji tej anegdoty powiedzonko „mały, ale gustowny” bywa przypisywane Antoniemu Słonimskiemu.

Ktokolwiek wypowiedział te trzy jakże ironiczne słowa, miał niewątpliwie rację. Jasna, kremowobiała tonacja budowli w upiorny niemal sposób odcinała się od tła okolicznych ruin i zgliszcz, wnosząc w pejzaż miasta element czegoś absolutnie surreального, obcego i zarazem monstrualnego. Aby choć trochę osłabić i zneutralizować to niekorzystne wrażenie, władze miasta postanowiły obsadzić otoczenie Pałacu szpalerami wieloletnich drzew, tworząc na jego obrzeżach namiastki parkowej architektury, skądinąd niezbędnej w każdym wielkim mieście. Na niewiele się to jednak zdało.

W momencie jego ukończenia, w roku 1955, ze swoimi ponad dwustu trzydziestu metrami wysokości na szczycie iglicy, gmach był ponoć najwyższą budowlą w Europie, ale nie o bicie rekordów tutaj chodzi. Szło o coś innego, o to mianowicie, by w centrum stolicy podbitego kraju zademonstrować niezłomną potęgę ustroju komunistycznego, dać wyraz panowaniu nowej władzy i trwale potwierdzić jej dominację poprzez zbudowanie gigantycznego w swych rozmiarach pomnika komunizmu, będącego w gruncie rzeczy niczym innym jak olbrzymią świątynią nowej wiary.

---

<sup>5</sup> Tamże, cyt. s. 214–215.



Pałac Kultury zmieniał też w zasadniczy sposób układ przestrzenny miasta. O ile południkową oś architektoniczną Warszawy w sposób oczywisty był zawsze Trakt Królewski, o tyle równoleżnikowa oś stolicy, biegnąca ze wschodu na zachód, została po wojnie przesunięta i zasadniczo zmieniona: z osi saskiej na oś Alej Jerozolimskich. Przy niej bowiem wybudowano zarówno gmach siedziby Komitetu Centralnego PZPR, jak i olbrzymi kompleks architektoniczny Pałacu Kultury i Nauki. Siegająca nieba budowla pełniła odtąd funkcję *axis mundi* – centrum, w którym zbiegają się perspektywy i schodzą drogi tutejszego świata. Nielicząca się z żadnymi rozumnymi proporcjami potężna sylweta monstrualnego Pałacu miała być widoczna nie tylko w obrębie centrum miasta, lecz z każdego miejsca Warszawy<sup>6</sup>.

## 5. Kłopotliwy dar

Do realizacji ogromnego zadania, jakim było całościowe zaprojektowanie kompleksu architektonicznego Pałacu Kultury i Nauki (potężny fundament, 42 kondygnacje gmachu, iglica, Sala Kongresowa, kolumnady, mównica z trybuną honorową, dziesiątki kamiennych rzeźb we wnękach i przed fasadą frontową, dwa obeliski<sup>7</sup>, zegar słoneczny, którego wskazówką jest cień człowieka, pływalnia i in.) Stalin wydelegował swoich najlepszych urbanistów i wykonawców. Już 30 lipca 1951 roku przyjeżdża do Polski jego ulubieniec, naczelnny architekt sowieckiego imperium Lew Rudniew. Podczas objazdu po Polsce wspólnie z polskimi kolegami – wyrażając zachwyt nad naszą architekturą – wyszukuje elementy stylu narodowego (Sukiennice, Wawel, Barbakan, ratusz w Zamościu, Kazimierz nad Wisłą i inne), które mają zostać zaadaptowane i wykorzystane w projekcie.

W gruncie rzeczy chodziło przy tym jedynie o zewnętrzne wrażenie. Pozbawiona macierzystego kontekstu obecność elementów tych zabytków stanowić będzie rodzaj pustego gestu architektonicznego. W założeniu samej koncepcji odegrają one rolę nader powierzchowną, pełniąc funkcję przystrojeń i sztucznych „dodatków”, paradoksalnie obco prezentujących się w ramach socrealistycznego kompleksu. Włączone do niego bez składu i ładu – wyglądają tak samo egzotycznie jak ulokowane przed głównym wejściem do Pałacu potężne granitowe posągi

---

<sup>6</sup> Jeszcze dalej mierzył w swej wizji naczelnny doktryner socrealizmu w architekturze polskiej – Edmund Goldzamt, projektując oś wschodnią stolicy tak, by przebiegała ona od wejścia do Pałacu Kultury ku rzece, przebijając się przez częściowo wyburzony Nowy Świat i Powiśle. Po śmierci Stalina przed wejściem do Pałacu miał stanąć olbrzymi pomnik wodza światowego proletariatu zwrócony na wschód.

<sup>7</sup> Gwoli historycznej ścisłości należy dodać, iż postawiono jeszcze trzeci uliczny obelisk z wyrytymi na nim nazwami i odległościami do stolic Europy: od Moskwy, poprzez Berlin, Paryż i Londyn, aż do Reykjavíku.



Mickiewicza i Kopernika wyrzeźbione przez Stanisława Horno-Popławskiego i Ludwikę Nitschową.

Od początku było wiadomo, że Pałac Kultury ma być „narodowy w formie i socjalistyczny w treści”, łącząc w sobie – dość nieporadnie wzorowany na amerykańskich drapaczach chmur – ciężki neoklasycyzm socrealizmu z płytko i ornamentowo potraktowanym tutejszym historyzmem. Kakofonia odmiennych estetyk i stylów nie do pogodzenia. Z założenia monumentalna architektura socrealizmu została w latach trzydziestych wykreowana i szeroko wypróbowana w Kraju Rad. Teraz narzucona i praktykowana poza ZSRR, w eksportowej wersji nadwiślańskiej zmierzała do „uswojenia” i „spolszczenia” obcości własnego wyrazu poprzez użycie wybranych „znajomych” akcesoriów i „przyjaznych” dla tu-byłców memów kulturowych. Wyjątkowo ironicznie brzmią wypowiedziane przy tej okazji przez Rudniewa słowa: „Doszliśmy do wniosku, że projekt ten winien mieć na celu stworzenie jednorodnego obrazu piękna, który by się łączył w jedną całość architektoniczną i stanowił łączność ze starą Warszawą”.

Miesiąc po wizycie Mołotowa, w sierpniu 1951 roku, zapada w Moskwie ostateczna decyzja o budowie Pałacu Kultury i Nauki, jak również o jego lokalizacji w miejscu, w którym stoi on dzisiaj. Na głównego pełnomocnika prac został wyznaczony lider polskiego socrealizmu w architekturze, inż. arch. Józef Sigalin. Choć próbował się wykręcić, nie mógł odmówić tak zaszczytnego wyróżnienia, ale z powodu nawału innych obowiązków (budowa kompleksu MDM) własnym pełnomocnikiem wykonującym to wielkie zadanie mianował inż. Henryka Janczewskiego.

Jak dar, to dar. W umowie zawartej 5 kwietnia 1952 roku władze radzieckie zadeklarowały, iż ZSRR bierze na siebie wszystkie koszty budowy PKiN. A były one ogromne: zarówno pod względem finansowym, jak i materiałowym.

Już długi pociąg do Polski jedzie,  
Wielkie koparki na samym przedzie –

– usłużnie rymował poeta propagandysta Roman Pisarski w okolicznościowym wierszu pt. *Rośnie w Warszawie Pałac Kultury*.

Sam tylko fundament budowli pochłonął ponad 3 tysiące ton stali i 16 tysięcy ton betonu. Na szkielet konstrukcji budowli zużyto około 11 tysięcy ton stali. Wypełnienie stropów i ścian stanowiły: beton podawany za pomocą dźwigu w pięciotonowych „dzbanuszkach”, tysiące prefabrykowanych płyt żelbetowych nazywanych „poduszkami” o wadze dziesięciu ton każda, kamienne bloki i miliony cegieł wnoszonych na plecach przez robotników zwanych koźlarzami. Dość wspomnieć, że płyty ceramiczne użyte do wykonania elewacji zajmują łącznie powierzchnię ponad 90 tysięcy metrów kwadratowych. Nie tylko beton i cegły, również materiał użyty do wykończenia monstrualnego gmachu pochodził z terenu Polski. Wybrano do tego: wapień pińczowski, granit strzegomski i marmur sławniowicki.



Kilka słów więcej o gigantycznym rozmachu całego przedsięwzięcia. Podstawa Pałacu wraz z przyległościami zajmuje teren o powierzchni ponad sześciu hektarów. On sam jest długi na ponad ćwierć kilometra i szeroki na z górą 200 metrów. Podstawę potężnej wieży pałacowej, mającej wysokość 40 metrów, tworzy kwadrat o boku 41 metrów. Od początku dyskusje w zespole projektantów wywoływały planowane rozmiary olbrzymiej budowli. Główny autor projektu Lew Rudniew podczas pobytu w Polsce sugerował, by wysokość bryły pod dach nie przekraczała 120 m wysokości. Polscy architekci jednak – zapewne mając na uwadze moskiewski pierwowzór w postaci siedziby Uniwersytetu im. Łomonosowa na Wzgórzach Leninowskich – optowali za wysokością o kilkadziesiąt metrów wyższą i tak się ostatecznie stało.

Kolejny materiał filmowy pochodzi z Polskiej Kroniki Filmowej (temat 1 wydania 17/52). Nakręcił go operator Franciszek Fuchs, a przedstawia uroczysty moment podpisania umowy między Polską a Związkiem Radzieckim o budowie Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie w dniu 5 kwietnia 1952 roku. Wówczas to w Pałacu Prezydenckim premier Józef Cyrankiewicz i ambasador Arkadij Sobolew, w obecności prezydenta Bolesława Bieruta, sygnowali oficjalnie zawarte porozumienie w tej sprawie. Umowa przewidywała, że Pałac zbudują budowniczowie z ZSRR. Nie było jeszcze w tym momencie projektu budowli. Istniało tylko jej wstępne wyobrażenie.

Projekt architektoniczny w iście stachanowskim tempie powstawał w Moskwie (przy faktycznym współdziałaniu zespołu naszych architektów i urbanistów). Czas naglił. Pracowano nad nim, spiesząc się jak w ukropie. A było nad czym. Warto sobie uświadomić, iż całkowita powierzchnia kompleksu wynosi ponad 123 tysiące metrów kwadratowych, kubatura – ponad 800 tysięcy metrów sześciennych, a ogółem mieści on w sobie blisko 3300 pomieszczeń<sup>8</sup>. Dokumentacja projektu została dostarczona wiosną 1952 roku transportem kolejowym z Moskwy w trzydziestu wagonach i zaprezentowana 18 kwietnia w Sali Kolumnowej Pałacu Rady Ministrów przy Krakowskim Przedmieściu. Trzy dni później prezydium rządu i Bolesław Bierut wspólnie podjęli uchwałę o zaakceptowaniu szkieletowego projektu PKiN.

Ofensywa ideologiczna w Warszawie przybierała na sile. Przygotowując przychylny grunt pod tę budowę, w aspekcie propagandowym nie zapomniano o niczym. Odbyła się nawet specjalna konferencja przedstawicieli rządu i społeczeństwa z radzieckimi projektantami i budowniczymi (PKF 19/52). W materiale filmowym widać przy makiecie gmachu między innymi: głównego projektanta Pałacu Kultury i Nauki Lwa Rudniewa oraz wiceministra budownictwa

---

<sup>8</sup> W dniu otwarcia, czyli 22 lipca 1955 roku, udostępniono znacznie mniejszą liczbę 2300 gotowych do użytku pomieszczeń. Wejścia do wielu innych wnętrz, nie ukończonych na czas, zamurowano. Jeszcze inne (kilka niedostępnych kondygnacji specjalnego przeznaczenia) zostały trwale wyłączone dla publiczności.

ZSRR Georgija Karawajewa. Rudniew wygłosił przy tej okazji następujące znamienne zagajenie dyskusji:

Gmach ten w swej szczytowej części jakby rozplywa się w powietrzu – jak śpiew Ewy Bandrowskiej-Turskiej z ciszy przechodzi do najwyższych krystalicznych dźwięków, tak i tutaj my też w budowie tego gmachu musimy dążyć do wytworzenia lekkości formy, wspaniałości form budowanego gmachu przy przejściu z monumentalnych części dolnych.

Mocą wypowiedzianego wówczas i wielokrotnie powtarzanego kłamstwa, Pałac Kultury stał się już zatem „lekki”, jeszcze zanim go wzniesiono. Na pochodzie pierwszomajowym 1952 roku warszawiacy mogli zobaczyć ogromną makietę przyszłego Pałacu, sfilmowaną przez operatorów Kroniki i włączoną do kolejnego specjalnego wydania (PKF 20/52), w którym pojawiły także pierwsze zdjęcia z budowy rozpoczętej symbolicznie w dniu 1 maja 1952 roku. Mamy na nich obowiązkową panoramę prowadzoną po wykopach pod fundamenty, dalej sylwety radzieckich koparek i makietę pałacu. Potężny spychacz zwany „stalińcem” przygotowuje gruz dla koparki, która ładuje go na ciężarówkę. Kolejne ujęcia pokazują ekipę rozbiórkową i pracę operatora koparki.

## 6. Pałac Kultury jako świątynia nowej wiary

Z antropologicznego punktu widzenia Pałac Kultury – jako świątynia komunizmu – spełnia gros warunków koniecznych, aby uznać go za obiekt od samego początku poddany przez swych twórców rytuałowi socrealistycznej konsekracji. W intencji budowniczych miało to być miejsce szczególne, wiecznotrwałe, odwiedzone przez miliony wyznawców nowej wiary. Mamy tutaj zarówno symbolikę „środka naszego świata”, jak i wyznaczenie „świętego obszaru” – oddzielonego od morza powojennych ruin i zgliszcz. Odbudowując zniszczoną Warszawę, komuniści na nowo ją wskrzeszali, zawłaszczając tym samym i uzurpując sobie prawo tworzenia własnej rzeczywistości, której najbardziej imponujący wyraz stanowił Pałac.

Miał on w sobie coś z neofickiej wieży Babel, której budowa i niebotyczne rozmiary – owo sięganie nieba – stanowią widomy przejaw ludzkiej uzurpacji i pychy. Z tego względu jako akt ponownego stworzenia kompleks ten musiał zawierać w sobie wszechstronne opisanie totalitarnego kosmosu, jaki powoływał do istnienia. I rzeczywiście – zawierał je w sobie. Dzisiaj absolutna większość zwiedzających nie potrafi już odczytać znaczeń alegorycznego programu architektonicznego Pałacu Kultury i Nauki, zwłaszcza w zakresie wymowy rzeźb i płaskorzeźb (jedna mało widoczna nad głównym wejściem, inna w drodze do Sali Kongresowej, zatytułowana *Pokój niosący ludziom życie*).



Są dla nas pozbawionymi własnego znaczenia figurami, rzeźbami, posągami, pomnikami. Tymczasem w parudziesięciu wnękach i na cokołach umieszczeni zostali na prawach emblematycznej reprezentacji komunistycznego społeczeństwa: budowlaniec, mechanik, robotnik drogowy, kołchoźnica, radziecki młodzieniec, górnik, dyskobol, kulomiotka, łucznik, mężczyzna z łożyskiem, mieszkańcy Afryki i centralnej Azji, mieszkanka Chin i Arabii, radziecka inteligentka, młody mężczyzna z tomem klasyków marksizmu-leninizmu i kobieta z rylcem. Mamy też nawiązujące do greckiego antyku rzeźby-personifikacje: literatury, teatru, muzyki, poezji, rzeźby, tańca, poezji miłosnej etc.

U podłoża niezliczonych wielkich budów komunizmu leży bałwochwalstwo wyposażone w legitymację nowej, jedynie słusznej wiary. Charakterystycznym wyznacznikiem Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie jest dokonywana stopniowo konsekracja tego obiektu. Siłą rzeczy, uczestniczyli w niej także filmowcy dokumentaliści. Daje to o sobie znać bardzo wyraźnie w rytualnych zachowaniach przedstawicieli władzy sfilmowanych w materiale „Położenie kamienia węgielnego pod Pałac Kultury i Nauki” (temat 1, PKF 33/52) z lipca 1952 roku. Hołdowniczy rytuał przejścia „daru przyjaźni” ukazany na ekranie ma w sobie coś z przejmowania przez miejscowych kapłanów i wiernych drogocennej relikwii. Któż mógł przypuszczać, że proces sakralizacji gmachu dopiero się zaczął.

7 marca 1953 roku, dwa dni po śmierci wodza, Rada Państwa i Rada Ministrów PRL podejmuje uchwałę o nadaniu Pałacowi Kultury imienia Józefa Stalina. Niemal natychmiast w podwójnym wydaniu Polskiej Kroniki Filmowej (PKF 11-12/53) pojawia się seria zdjęć temu poświęconych. „Imię Stalina nosić będzie Pałac Kultury i Nauki, dar Związku Radzieckiego dla stolicy Polski – czyta hiobowym głosem Andrzej Łapicki. – Umilkł plac budowy. Przyjaciele radzieccy! Wasz ból jest naszym bólem. 9 marca, godzina dziesiąta”.

Wkrótce potem nakręcono dla Polskiej Kroniki Filmowej kolejny materiał zatytułowany „Rośnie Pałac im. Józefa Stalina”). Pokazano w nim raz jeszcze moment, gdy 9 marca zamiera wszelki ruch na budowie. Ściszony głos lektora, tym razem elegijnym tonem oznajmia zza kadru: „Rok temu była tu pustka, a dziś już do 10 piętra wspina się konstrukcja stalinowskiego Pałacu Kultury i Nauki”. I dalej z aktorskim przejściem Łapicki deklamuje słowa wiersza Brzechwy sprzed roku:

W sercu Polski, widoczny z daleka,  
Będzie trwał tak jak wiara w człowieka,  
Będzie trwał tak jak miłość dziecka,  
Będzie trwał tak jak przyjaźń radziecka.

W tym samym duchu, ale już w całkiem odmiennej pogodnej aurze emocjonalnej, charakterystycznej dla okresu Odwilży, można zinterpretować sposób, w jaki dwa lata później sfilmowano scenę uroczystego przekazania społeczeństwu polskiemu Pałacu Kultury i Nauki 22 lipca 1955 roku. Dokonując aktu przecięcia wstęgi w asyście ambasadora ZSRR Pantelejmona Ponomarienki, premier PRL

dłuższą chwilę celebrował ten moment, aby przy okazji wyciąć dla siebie i gościa jej fragment na pamiątkę, po czym wkłada go sobie z nabożeństwem do butonierki.

Kamera towarzyszy w zwiedzaniu wnętrza Pałacu oficjelowi zaproszonym na uroczystość. Prawdziwe przejęcie tego miejsca przez społeczeństwo – jego swoista naturalizacja – dopiero nastąpi. Do roku 1989 proces ten będzie miał charakter jedynie namiastkowy. PKiN mimo wszelkich form swej codziennej i odświeżającej użyteczności pozostanie nie tylko dla warszawiaków czymś dobrze znajomym, a w istocie – ekscentrycznie obcym w organizmie miasta. Im bardziej Pałac jaśniał, tym bardziej stawał się posępny i mroczny w swym wyrazie. Orwellowski wymiar tej budowli od początku niósł z sobą coś tajemniczego i nieodgadnionego. Sprawiał, że staje się ona intrygująca także dla cudzoziemców.

Psychospołeczny problem z Pałacem Kultury i „kłopot”, jaki to miejsce przez dziesiątki lat pociągało za sobą, wynika z tabuizacji, której zostało uprzednio poddane. Kandelabrowa jawność tego, co dostępne dla ogółu, ma swoją drugą stronę w postaci różnych mrocznych opowieści i legend o podziemiach, sekretnych przejściach, dziwnych instytucjach i niedostępnych wnętrzach. Przez dziesiątki lat ten zły czar usiłowali odczynić w swoich dziełach pisarze, plastycy i filmowcy, wśród nich między innymi: Tadeusz Konwicki, Stanisław Tym, Andrzej Czeczot, Andrzej Dudziński, Małgorzata Potocka, Wojciech Wójcik, Janusz Zaorski, Andrzej Bart, Borys Lankosz, Magdalena Tulli.

Nie tylko labiryntowe podziemia, również niektóre elementy naziemne budowli zawierają w sobie kuszący refleks demonicznej potęgi stalinizmu. Popisowy wyczyn radzieckich budowniczych stanowiło zwłaszcza skonstruowanie i osadzenie na szczycie Pałacu Kultury i Nauki imponującej na owe czasy iglicy, będącej jego efektownym zwieńczeniem. Pałac Przyjaźni nazywał poeta „cudem życia opartym o gwiazdy”, a wedle intencji głównego projektanta – „gmach w swej szczytowej części jakby rozplywa się w powietrzu”.

Wyraz ten miała mu nadać iglica. Jej ogromna wielotonowa konstrukcja za pomocą dźwigów i wind została wciągnięta na szczyt budowli w pierwszym tygodniu listopada 1953 roku. Do dzisiaj podziw wywołuje ryzykowna metoda jej montażu łącznie ze wspornikiem antenowym. Utrwalił ją na taśmie w dwu materiałach nieustraszony operator Polskiej Kroniki Filmowej Karol Szczeciński. W pierwszym z nich („Iglica w górę!” PKF 47/53) znalazło się odbicie operatora PKF w lustrzanej powierzchni<sup>9</sup> ważącej dwie tony wielkiej kuli, będącej częścią iglicy. Nic dziwnego, że ujęciu zamykającemu drugi materiał pt. „Na szczycie Pałacu” towarzyszy następujący komentarz zza kadru: „Nad nocną panoramą Warszawy góruje świetlisty kontur gmachu, którego nie było jeszcze rok temu”.

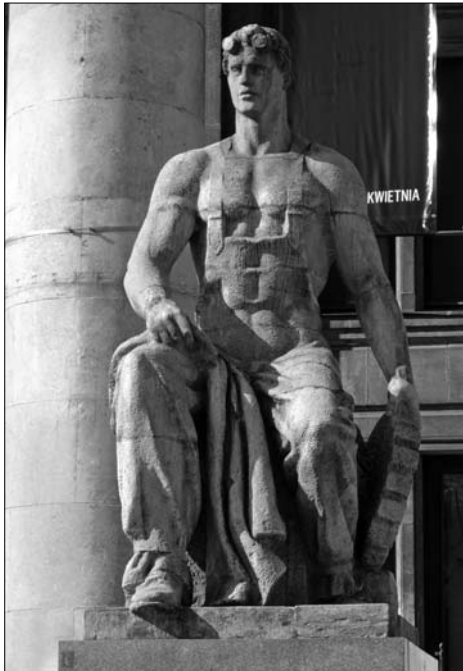
---

<sup>9</sup> Do obłożenia konstrukcji iglicy PKiN zużyto 1400 złocistych płyt lustrzanych nadających jej charakterystyczny kolor. Montaż całości, zgodnie z podjętym przez budowniczych zobowiązaniem, zakończono w obecności Bieruta, Zawadzkiego i Rokossowskiego w przeddzień 36. rocznicy rewolucji październikowej. Na temat montażu iglicy oprócz materiałów Polskiej Kroniki Filmowej powstał film naukowy zrealizowany przez Jana Jacoby'ego.

## 7. Uwodzicielskie zło

Patrząc na plac Defilad, nie mamy świadomości, iż jego ogromna przestrzeń przeznaczona pod Pałac powstała w wyniku prowadzonych na wielką skalę barbarzyńskich wyburzeń całych ulic i kwartałów gęsto zabudowanego przed wojną śródmieścia stolicy. „Przyjdzie walec i wyrówna...” Dość wspomnieć, że całkowicie zniknęła z mapy dzisiejszej Warszawy ulica Wielka, a zwarty układ przestrzenno-komunikacyjny złożony z kilku innych (Chmielna, Złota, Sienna, Śliska, Zielna, Pańska) został brutalnie rozerwany. Samych domów i kamienic (z których część była wojenną ruiną, ale znaczna część, sięgająca jednej trzeciej zachowanej substancji, przetrwała nieuszkodzona, inne natomiast mimo zniszczeń nadawały się do odbudowy i remontu) naliczono ponoć ponad 160!

Wspomniane przed momentem wyburzenia ukazane zostały pobieżnie i mimochodem w Polskiej Kronice Filmowej w materiale „Rośnie Pałac Kultury” (PKF wydanie 33/52) z następującym komentarzem lektora: „W centrum Warszawy, na rozległym terenie przeznaczonym pod budowę Pałacu Kultury i Nauki, znikają ostatnie ślady wojny i ruin, szczątki starego zniszczonego śródmieścia kapitalistycznej Warszawy”. W materiale tym zwraca uwagę – zaprezentowane przez operatora w jednym ujęciu – charakterystyczne zderzenie nowego (imponująca sylweta wznoszonego pałacu na pierwszym planie) w wymownym kontraście ze starym (widoczne w tle poszarzałe ruiny starych kamienic).



Minęło kilka lat, a niektóre niewyburzone od razu budynki nadal stały w trakcie budowy Pałacu. Ostatnie zburzono dopiero zimą i wiosną 1955 roku, na krótko przed jej ukończeniem. Nikt tego z oczywistych powodów nie sfilmował. „Nowe” nie było już w tym momencie czymś absolutnie i bezdyskusyjnie lepszym niż pogardzane dotąd „stare”. Parterowa Marszałkowska z jej małą gastronomią, setkami sklepików i siecią punktów usługowych przetrwała w cieniu komunistycznej świątyni jeszcze długie dekady. Jak wielki był faktyczny koszt społeczny wybudowania Pałacu Kultury, pokazali niebawem Jerzy Bossak i Jarosław Brzozowski w słynnym filmie czarnej serii polskiego dokumentu *Warszawa 1956*<sup>10</sup>.

Narzucone przez komunistów na drodze symbolicznej przemocy „religijne” doświadczenie szczególnego miejsca, jakim był Pałac Kultury i Nauki, po roku 1955 (a dokładniej – od pamiętnego V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, który odbył się w Warszawie w sierpniu 1955 roku) zderzyło się z procesem jego naturalizacji, zmierzającej do przywrócenia tej budowli różnymi użytecznymi formom życia codziennego. Ze skutkami i efektami tego procesu mamy do czynienia praktycznie do dnia dzisiejszego. Im więcej praktycznych zastosowań substancji architektonicznej Pałacu doświadczanych w różnej formie przez społeczeństwo, tym mniej skojarzeń z totalitarną ideologią, która powołała go niegdyś do istnienia.

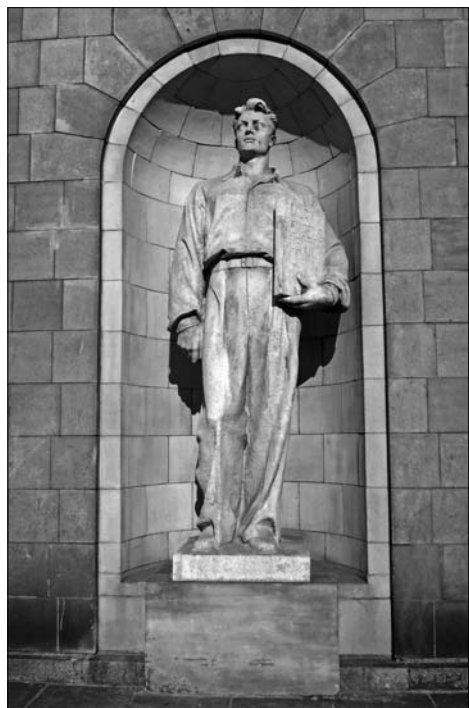
Materiały dokumentalne poświęcone budowie Pałacu Kultury nie były tylko kronikarskimi zapisami jego powstania. Wszystkie, mniej lub bardziej, służyły kreowaniu mitu tej budowli, nadając jej z góry przewidziany propagandowy walor unikatowości i niezwykłości. Od śmierci Stalina aspekt ten nabrał przejściowo cech o wiele bardziej intensywnych i wyrazistych, czyniąc gmach świątynią komunizmu noszącą imię wodza. Jego ówczesna forsowna sakralizacja, o której już mówiliśmy, na całe szczęście trwała krótko.

Rozróżnijmy na użytek naszych rozważań dwa przydatne terminy: tabuizacja i sakralizacja. Oba pojęcia wydają się synonimami. Różnią się jednak od siebie tym, że tabuizacja odgranicza i wydziela obiekt, czyniąc go niedostępnym dla profanów, sakralizacja natomiast prowadzi do wyniesienia danego miejsca. Otóż oswojenie kulturowe Pałacu Kultury zawiera w sobie jego desakralizację (dekonsekrację), która dokonała się stosunkowo szybko w połowie lat pięćdziesiątych, i równocześnie detabuizację, przebiegającą stopniowo przez kilka dekad.

Detabuizacja tego miejsca nie była aktem jednorazowym; dokonywała się ona wolno i stopniowo. Najpierw, gdy w roku 1956 Pałac Kultury przestał nosić imię Stalina, a z kamiennej księgi z nazwiskami klasyków marksizmu-leninizmu trzymanej przez wyrzeźbioną figurę agitatora zniknęło wyryte tam imię Stalin. Potem podczas olbrzymiej manifestacji na placu Defilad w październiku 1956 roku, gdy nieprzeliczone tłumy oczekiwały od Władysława Gomułki jednoznacznej i jasnej

---

<sup>10</sup> Zob. Mikołaj Jazdon: *Czarne filmy posiwiaty. „Czarna seria” polskiego dokumentu. W tomie zbiorowym: Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego.* Pod red. Małgorzaty Hendrykowskiej. Poznań 2000, s. 55-59.



deklaracji politycznej co do przyszłości kraju, a rzeźby i kandelabry przed Pałacem posłużyły wspinającym się na nie ludziom do tego, by lepiej widzieć i słyszeć.

Resztę dopisało życie. Ironiczny grymas historii wyraża się nie tylko zatarciem nazwiska Stalina na wspomnianym pomniku i jego zasłonięciem wraz z nazwą Pałacu wyrytą na frontonie nad głównym wejściem, ale także poprzez długi szereg innych niewyobrażalnych wcześniej przejawów detabuizacji tego miejsca. Należą do nich między innymi: cowieczne występy striptizowe w peerelowskiej jaskini grzechu Restauracji Kongresowej, pamiętny koncert grupy The Rolling Stones w roku 1967, a w czasach po przełomie – utrzymujący się przez wiele lat ogromny wschodnioeuropejski bazar w pobliżu miejsca, gdzie miał kiedyś stanąć monstrualny pomnik Stalina, oraz popularna Tawerna pod Trybuną z wyszynkiem, usytuowana pod ołtarzem komunizmu, jakim była niegdyś olbrzymia kamienna mównica, pełniąca podczas pochodów pierwszomajowych funkcję trybuny honorowej.

Swoiste ideologiczne seppuku władze komunistyczne PRL popełniły na własne życzenie, wyrażając zgodę na to, by 14 czerwca 1987 roku – na zakończenie kolejnej pielgrzymki do Polski – papież Jan Paweł II właśnie tam, na placu Defilad, przed niegdysiejszą świątynią komunizmu, wygłosił homilię, podczas której padły słynne słowa nawiązujące do biblijnego toposu wieży Babel: „Stworzony na obraz i podobieństwo Boga, człowiek uznał, że sam może być dla siebie «bo-



giem»". Zaledwie dwa i pół roku później, 29 stycznia 1990 roku, zamykając ostatni zjazd PZPR, który odbył się w Sali Kongresowej, Mieczysław Rakowski zarządził: „Sztandar Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej – wyprowadzić”.

Z prowokacyjnego daru stał się Pałac Kultury i Nauki reliktem czasów stalinowskich – coraz bardziej odległym przypomnieniem kilkudziesięciu lat zniewolenia Polski przez sowiecki i rodzimy komunizm. Dzisiaj nakręcone w trakcie wznoszenia tej budowli obrazy filmowe stanowią niezastąpione świadectwo pychy przedwcześnie zapowiadającego swój triumf, narzuconego siłą ustroju. Monstrualny w swym ogromie Pałac stał się jeszcze jednym zabytkiem dziejów Warszawy, wpisanym w pejzaż miasta i służącym jego mieszkańcom. Uwodzicielskie zło, z jakim na zawsze będzie kojarzony, przestało wywierać swój złowieszczy wpływ.

## PIOSENKA W POLSKIM FILMIE SOCREALISTYCZNYM

Nie wiemy, czy tylko przypadek sprawił, że Grigorij Aleksandrow jako klasyk kina radzieckiego pojawił się w charakterze gościa honorowego na Zjeździe Filmowców w Wiśle. Jeśli nawet, to dalszy ciąg tamtych zdarzeń okazał się już dziejową koniecznością. Przedziwnym zrządzeniem losu twórca popularnych komedii muzycznych: *Świat się śmieje*, *Wołga, Wołga*, *Cyrk* i *Wiosna* stał się w listopadzie 1949 roku „ojcem chrzestnym” tutejszej inkarnacji powiślańskiego i nadwiślańskiego socrealizmu, oficjalnie zadekretowanego wówczas w polskiej kinematografii.

Nikomu jednak nie było w tamtym momencie do śmiechu. Nie tylko w kinematografii, również w dziedzinie lekkiej muzy. Filmowy los pieśni i piosenek został w jednej chwili urzędowo przypieczętowany. Podzielono je administracyjnie na zakazane i słuszne, dając tym drugim zielone światło w drodze na ekran. Odtąd to nasi twórcy: scenarzyści, reżyserzy, tekściarze i kompozytorzy mieli się głowić nad kwadraturą koła, jaką stanowiła obecność rozrywkowej piosenki w – naznaczonym przez państwowego producenta presją wszechobecną ideologią – widowisku filmowym. Spektaklu kreującym wymyśloną od początku do końca rzeczywistość zastępczą, która istnieje jedynie jako ułudny zwodniczy fantom.

Pieśń i jej figlarna siostra piosenka stanowiły integralną częśćkę adresowanej do milionów poddanych socrealistycznej iluzji na ekranie. Obie formy dobrze nadawały się do jej kreowania. Ani samo ich pojawienie się w filmie, ani też udział w nim nie wymagały dodatkowych uzasadnień. Realizm w wersji soc nie wykluczał się z poezją i liryką w formie wokalne. Przeciwnie, bohaterowie śpiewający w kinie spod znaku socrealizmu od czasów komedii muzycznych Aleksandrowa z Lubow Orłową i Leonidem Utiosowem byli zjawiskiem powszechnie lubianym i akceptowanym.

### 1. *Licentia vocalica*

Obecność pieśni i piosenki w pamięci milionów Polaków po wojnie należy do fenomenów szczególnie charakterystycznych dla kultury popularnej tamtego okresu. Najkrócej rzecz ujmując: piosenek i pieśni było wszędzie pełno. Antena radiowa, megafon uliczny, ekran, szkolna akademia, uroczystości i święta – każda okazja



była odpowiednia, by zaśpiewać i posłuchać. Polityka kulturalna, jaką władza zwana ludową uprawiała w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, usiłowała – dodajmy zaraz, z niemałym powodzeniem – uczynić ze śpiewania i słuchania pieśni masowych instrument forsownej indoktrynacji społeczeństwa za pomocą kursującej w najszerszym obiegu formy rozrywki estradowej. Jak przystało na rozśpiewaną rozrywkę – uważanej powszechnie za przyjemną i atrakcyjną. Wobec technologicznych ograniczeń słabo jeszcze rozwiniętego przemysłu fonograficznego (gramofon, patefon, adapter były wtedy przedmiotem mieszczańskiego luksusu), w pierwszych latach po wojnie rolę podstawowego medium odgrywało na co dzień Polskie Radio.

Wkrótce dołączył do niego film. W połączeniu z przekazem filmowym pieśń masowa i piosenka zyskiwały dodatkowy cenny wymiar upowszechnienia – równie ściśle jak na antenie radiowej powiązany z ideologią. Nie wolno zapominać, iż powojenny głód i niezaspokojona potrzeba kina sprawiały, że niemal każda własna produkcja filmowa mogła liczyć na wielomilionową (tak, tak!) widownię. Ówczesna popularność kinematografii czyniła bilet do kina dobrem powszechnie cenionym i pożądanym, o czym przekonuje nieznana dzisiaj instytucja tzw. konika przed kasami kin (zob. *Koniec nocy*, a w nim pamiętny epizod z udziałem Romana Polańskiego).

Znakomite wyniki frekwencyjne osiągały w tamtych latach nie tylko *Zakazane piosenki*, *Skarb*, *Młodość Chopina*, *Celuloza*, *Pod gwiazdą frygijską*, *Przygoda na Mariensztacie*, *Pościg* i *Piątka z ulicy Barskiej*, ale także: *Czarci żleb*, *Załoga*,

*Pierwszy start, Sprawa do załatwienia, Irena do domu!* i szereg innych pomniejszych tytułów z okresu kina socrealistycznego, o których dzisiaj już mało kto pamięta. Nie we wszystkich wymienionych powyżej filmach piosenka się pojawia, ale w każdym z nich potencjalnie znalazłoby się dla niej miejsce.

W artykule tym film socrealistyczny pojawi się zasadniczo we właściwych jego rodzimej odmianie ramach historycznych lat 1949–1956 (skrótowo rzecz ujmując: od Wisły do Października). Nie sposób jednak nie zauważyć, że przemożne oddziaływanie doktryny socrealizmu w jej wersji stalinowsko-żdanowskiej obejmuje w Polsce nie tylko okres po roku 1948, lecz także pierwsze lata powojenne. Pieśń masowa i piosenka pełniły w tym modelu kina dla milionów doniosłą rolę od samego początku, czyli od roku 1934, kiedy weszła na ekrany ZSRR, zdobywając niebywałą popularność, omawiana już wcześniej komedia muzyczna *Świat się śmieje* (vide: rozdział pt. *Uśmiech Stalina, czyli jak polubić socrealizm*). *Notabene* film Aleksandrowa wyświetlano w Polsce już przed wojną i ponownie – w masowym rozpowszechnianiu – od roku 1946.

Na komediach przez niego reżyserowanych i na wspaniałych melodiach Izaaka Dunajewskiego sprawa się jednak nie zamyka. Masowy śpiew był wysoko ceniony w ojczyźnie komunizmu. W latach drugiej wojny światowej niezmiernie doniosłe znaczenie w kulturze popularnej ZSRR zyskała pieśń patriotyczna (liczne chóralne pieśni o miłości do ojczyzny), partyzancka, wojskowa i frontowa: między innymi słynne przeboje wojenne *Tuczi nad gorodom wstali*, *Piesenka frontowego szofora* i *Tiomnaja noc*, którą śpiewa maszerujący przez miasto oddział Armii Czerwonej podczas nocnego spaceru Maćka i Krystyny w opisującym realia Polski w roku 1945 *Popiele i diamenty* (1958).

Nowe władze, zainteresowane propagandą wszystkiego, co radzieckie, forsowały jak najszerszą obecność repertuaru tych pieśni w życiu codziennym. Niektóre z nich były naprawdę piękne: kunsztownie zaśpiewane i wykonane przez znakomitych solistów i chóry. To samo dotyczy długiej listy radzieckich filmów lat trzydziestych i czterdziestych, w których występowali śpiewający bohaterowie i bohaterki. Cóż z tego, że były to ekranowe popisy utrzymane na wysokim poziomie artystycznym, skoro większość społeczeństwa traktowała je jako coś obcego, śpiewanego po rosyjsku i siłą narzucanego milionom obywateli żyjących między Bugiem a Odrą. Nie tylko z anteny radiowej, ale również w repertuarze kin.

Na polskich ekranach w latach 1945–1946, poza komediami muzycznymi Aleksandrowa, znalazły się dziesiątki innych filmów. Niektóre z nich cieszyły się dużym powodzeniem, między innymi: *Dwaj żołnierze* Leonida Łukowa czy *Świniarka i pastuch* oraz *O szóstej wieczorem po wojnie* Iwana Pyriewa. Ale jeśli mowa o piosence i pieśni wojennej, nie był to bynajmniej patent zarezerwowany wyłącznie dla kultury popularnej naszego wschodniego sąsiada. Również u nas kino powojenne niemal natychmiast zainteresowało się piosenką. Nie jest dziełem przypadku, iż pierwszy autentyczny hit polskiego kina, jakim okazały się *Zakazane piosenki* (1946) w reżyserii Leonarda Buczkowskiego, wydobywał i akcentował

w tak wielkim stopniu udział naszej własnej rodzimej piosenki, przypisując jej doniosłą rolę niezastąpionego druha i towarzysza broni lat wojny i okupacji.

Jeśli mowa o poetyce pieśni i piosenki w polskim filmie fabularnym w pierwszych kilkunastu latach po wojnie, to daje się w niej zauważyć osobliwy melanz dwu różnych estetyk. Jedna z nich wywodzi się pośrednio z kina radzieckiego lat trzydziestych i czterdziestych (Izaak Dunajewski, Wasilij Lebediew-Kumacz, Lubow Orłowa, Leonid Utiosow, Mark Bernes, Wasilij Sołowiow-Siedoj, Nikita Bogosłowski), druga – z polskiego kina przedwojennego (Henryk Wars, Emanuel Schlechter, Jerzy Petersburski, Zygmunt Wiehler, Zygmunt Białostocki, Julian Tuwim, Marian Hemar, Konrad Tom, Andrzej Włast, Zygmunt Karasiński, bracia Artur i Henryk Goldowie, Jerzy Jurandot, Ludwik Starski i in.).

Pod względem ideologicznym (poetyka założona) oba modele stoją z sobą w pełnej sprzeczności. Pod względem estetycznym (poetyka zrealizowana) jednak – poddane socrealistycznej obróbce i aranżacji – okazują się dość zbliżone. Melanz, do jakiego wówczas doszło, jest doprawdy osobliwym paradoksem poetyki nie tylko piosenki filmowej, ale również poetyki kina spod znaku realizmu socjalistycznego – nie tylko zresztą w jego polskiej odmianie<sup>1</sup>. Od czasów podszytej zachodnią kulturą popularną komedii *Świat się śmieje* istniało krytykowane wiele razy przez ortodoksów przyzwolenie na formalne odstępstwo od sztywnych wymogów socrealistycznej sztampy. Piosenka i ekranowe interludia z jej udziałem miały odtąd swój margines estetycznej wolności.

Liczyła się generalna zasada, a ta pozostawała prosta, niezmienna i jednoznaczna. O tym, czy dana piosenka znajdzie się w świecie przedstawionym filmu socrealistycznego i „na wyposażeniu” jego bohaterów, decydowała nie jej melodia – choćby nawet najpiękniejsza i najbardziej urzekająca – lecz jedynie wymowa i retoryka tekstu. I właśnie wszelkich niuansów ideowej wymowy takiego utworu czynniki decyzyjne pilnowały z niestrudzoną czujnością. Wszystko inne mogło być mniej lub bardziej dowolne i umowne.

Śpiewający obywatel – pod warunkiem, że śpiewał na ekranie coś „słusznego”, ładnie, „ujutno” i za przyzwoleniem cenzury – cieszył się niepisaną *licentia vocalica*, udzieloną na zasadzie bezumownej koncesji przez władzę. Zarówno państwowy mecenas, jak i kompozytorzy, autorzy tekstów i wykonawcy zdawali sobie sprawę, że gra z piosenką toczyła się o wysoką stawkę. Obie strony wiedziały, czego mogą po sobie oczekiwać. Oto jak w roku 1953 formułował istotę owego kontraktu znakomity kompozytor i twórca piosenek, Zygmunt Wiehler:

Ze względu na charakter filmu *Sprawa do załatwienia*, który w lekkiej komediowej formie porusza wiele bolączek naszego życia zbiorowego – starałem się stworzyć muzykę melodyjną, komunikatywną, która przemówi do wyobraźni i uczuć widza. Motywem

---

<sup>1</sup> Zob. na ten temat Marek Hendrykowski: *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*. „Blok” nr 1, 2002.



przewodnim, przewijającym się przez cały film, jest melodia *Walca MDM*, mówiącego o przywiązaniu każdego z nas do Warszawy – stolicy naszej ludowej ojczyzny.

Na pytanie rozmówcy o „przesłanki”, jakimi kierował się podczas swej pracy, kompozytor odpowiada:

Jako kapelmistrz uzyskałem możliwość szczególnie dostępnej łączności z nową widownią, składającą się z robotników, chłopów i z ludzi pracy umysłowej. Dają często koncerty, piszę pieśni, piosenki, muzykę taneczną i filmową, wsłuchując się uważnie w życzenia i głosy krytyczne odbiorców – szerokich mas ludzi pracy miast i wsi. Toteż moje poglądy na rolę muzyki w filmie mogłem oprzeć na konkretnym materiale. [...] Muzyka komedii filmowej – kontynuował Wiehler – powinna być właśnie jak najbardziej melodyjna, a niejednokrotnie treść poszczególnych partii muzycznych musi całkowicie absorbować uwagę widza i słuchacza. Piosenki powinny być miłe, łatwo wpadające do ucha, aby widz po wyjściu z kina pamiętał je i chętnie nucił. Kompozytorzy piszący ilustrację do komedii muzycznej nie powinni bać się muzyki melodyjnej, lekkiej i pozornie łatwej. Takiej muzyki łaknie publiczność, taką muzykę – jakże często – spotykamy w radzieckich komediach muzycznych. Muzyka tego charakteru stanowi istotny element rozrywkowy komedii muzycznej, będący jednocześnie doskonałym środkiem przekazywania publiczności pożytecznych, a nawet dydaktycznych treści. Taką właśnie muzykę starałem się skomponować do filmu *Sprawa do załatwienia*. Czy mi się to udało – oceni publiczność i krytyka<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> *Muzyk o muzyce filmowej*. Rozmowa z Zygmuntem Wiehlerem autorem muzyki w filmie *Sprawa do załatwienia*. Rozm. Ludomir Rubach. „Film” 1953 nr 37.

Czytelnik zauważył, iż konsekwentnie staramy się tutaj łączyć w jedno pieśń masową i piosenkę. Bo też w tamtych czasach oba gatunki w najróżniejszych swych odmianach (pieśń wojenna, frontowa, pieśń o ojczyźnie, pieśń ludu pracującego, pieśń o pokoju, piosenka o miłości, piosenka o życiu, piosenka o ukochanym mieście, piosenka o znośnym dzisiaj i lepszym jutrze) – wszystkie stanowiły na ekranie i poza ekranem ideologiczną jedność. Gatunki i odmiany mogły być różne, liczyła się tylko polityczna wymowa utworu, a w niej przede wszystkim urzędowy optymizm przekazywany donośnym głosem i entuzjastyczne przekonanie o absolutnej słuszności, malujące się na twarzach wykonawców.

Ich uroda, dorodność, piękne głosy, talenty oddane w służbę sztuki – wszystko to stanowiło bogactwo i cenny kapitał nowego ustroju. Poczyniono więc niezbędne inwestycje, tworząc najpierw Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze” (1948) pod kierownictwem Tadeusza Sygietyńskiego i Miry Zimińskiej-Sygietyńskiej, a następnie – Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” (1953), którym kierował Stanisław Hadyna. Czynniki decyzyjne szybko zdały sobie sprawę z tego, że *Ej, przeleciał ptaszek* i *Poszła Karolinka do Gogolina* to nie tylko tradycja i folklor w służbie nowego ustroju, ale także głos ludu pracującego miast i wsi. Jak powinno to wyglądać i brzmieć, wzorcowo pokazał Tadeusz Makarczyński w barwnym dokumencie *Mazowsze – kolorowy koncert na ekranie* (1951). Doktryna socrealizmu znalazła tutaj wyraz niemal idealny w swym kostiumowo-choreograficzno-wokalnym kaligrafizmie.

Należy cały czas pamiętać o różnicy, jaka dzieli poetykę deklarowaną od poetyki immanentnej. Ta druga daje o sobie znać nie w doktrynalnych założeniach i administracyjnych nakazach, lecz w samym utworze. Socrealizm był doktryną estetyczną, jego realizację już niekoniecznie. *Licentia vocalica* realizmu socjalistycznego, chcąc nie chcąc, akceptowała umowność artystycznych i popularnych form swojej obecności w baśniowym uniwersum ówczesnego kina. Ustanawiała jednak, czujnie pilnowaną przez zarządców, decydentów i cenzorów, m o n o g ł o s o w o ś ć p r z e k a z u jako spójnego wielotekstu adresowanego do mas. Piosenki były różne, wszystkie jednak zgodnie opiewały socjalizm.

## 2. Popularność piosenki

W trakcie okazjonalnych powrotów do repertuaru piosenek z tamtych lat (składanki estradowe i telewizyjne, ponowne wykonania utworów, reedycje płytowe wykonanych pierwotnych) odkrywamy zaskakujące bogactwo: chwytliwych melodii, całkiem niezłych tekstów, pamiętnych szlagwortów. Uwaga ta, *last but not least*, dotyczy także wokalnych indywidualności plejady utalentowanych wykonawczyń (Marta Mirska, Maria Koterbska, Natasza Zylska, Jadwiga Prolińska, Halina Mickiewiczówna, Regina Bielska, Irena Santor, Helena Olszewska, żeńskie trio Siostry Do Re Mi) oraz wykonawców (Andrzej Bogucki, Adam Wysocki, Julian

Sztatler, Leonard Jakubowski, Janusz Gniatkowski, Jan Danek, rewelersi z Chóru Czejanda, Chóru Eryana i in.).

*Summa summarum*, trzeba przyznać, iż oceniana z dzisiejszego punktu widzenia piosenka polska lat powojennych w zdumiewająco krótkim czasie osiągnęła poziom warsztatowy i wykonawczy, który pod pewnymi względami budzi autentyczny szacunek.

Produkowano wtedy dużo i całkiem udatnie. W doktrynalnym uścisku postępowej epoki powstało bardzo wiele autentycznych przebojów. Aby się o tym przekonać, wystarczy przywołać tytuły, takie jak: *Warszawa, ja i ty*, *Jest taki jeden skarb*, *Miluska moja*, *Budujemy nowy dom*, *Chcecie to wierzyć*, *Piosenka o Nowej Hucie*, *Autobus czerwony*, *Ojra ech!*, *Na prawo most, na lewo most*, *Walczyk MDM*, *Wrocławska piosenka*, *Serce załogi*, *Bo mój chłopiec piłkę kopie*, *Trzej przyjaciele z boiska*, *Pójdę na Stare Miasto*, *A tu jest Warszawa*, *Miliony rąk*, *Na strażnicy*, *Do roboty*, *Naucz mnie tańczyć*, *Niech żyje młodość*, *Ukochany kraj* – i mnóstwo innych, dzisiaj już mniej znanych albo prawie całkiem zapomnianych, hitów lat socrealizmu.

Co tu dużo mówić, „kadry od piosenek” mieliśmy pierwszorzędne. Nie było w kraju Henryka Warsa i Jerzego Petersburskiego. Ale byli ich utalentowani koledzy z przedwojennym zapleczem, kulturą muzyczną i wykształceniem zdobytym podczas studiów w warszawskim Konserwatorium i za granicą. Elitę kompozytorów i aranżerów powojennej piosenki polskiej stanowili uzdolnieni artyści, mistrzowie muzyki popularnej różnych gatunków. Tworzyli ją między innymi: Władysław Szpilman, Tadeusz Sygietyński, Stanisław Hadyna, Zygmunt Wiehler, Leon Leski (Leon Beydo-Rzewuski), Witold Krzemiński, Agnieszka Leszczyńska i Alfred Gradstein (młodszy brat Juliusza Gardana), z młodszych – Jerzy Harald, Jerzy Gert, Edward Olearczyk i Adam Markiewicz. Nic dziwnego, że cała Polska nuciła *Autobus czerwony*, *Na prawo most, na lewo most*, *Bo mój chłopiec piłkę kopie*, *Trzej przyjaciele z boiska*, *Wio koniku!*, *Piosenkę mariensztacką* i *Karuzelę na Bielanych* – bo wszystkie zyskały w tamtym czasie niebywałą popularność, stając się prawdziwymi przebojami.

Pamięta się nie tylko melodie i nie tylko tytuły. Również wiele cytatów i archetypowych obrazów, memów, które zapadły w pamięć paru pokoleń: czerwony autobus, randka pod kandelabrami na MDM, małe mieszkanko na Mariensztacie, karuzela na Bielanych, tajemniczy galambosz. Zasluga w tym grona znakomitych tekściarzy. Nie jest dziełem przypadku, że autorami tekstów piosenek okresu socrealizmu byli: Ludwik Starski, Kazimierz Winkler, Edward Fiszer, Henryk „Herold” Szpilman, Zdzisław Gozdawa i Waclaw Stępień, Jerzy Jurandot, Ludwik Jerzy Kern, Walery Jastrzębiec-Rudnicki, Henryk Rostworowski, Eugenia (Krystyna) Wnukowska, Helena Kołaczowska, a okazjonalnie również Jan Brzechwa, Konstanty Ildefons Gałczyński (autor tekstu pieśni *Ukochany kraj*, *umiłowany kraj*), Władysław Broniewski, Tadeusz Kubiak czy Artur Międzyrzecki.

Nie tylko melodie, ale i słowa piosenek z tamtych lat błyskawicznie zdomawiały się w zbiorowej wyobraźni, stając się jej częścią. „Kiedy rano jadę...” au-

tomatycznie wywoływało z pamięci linię 18. Incipit „Jest taki jeden...” dopełniał wyraz „skarb”. Słowo „mkną” miało swój ciąg dalszy w słowach „po szynach wrocławskie tramwaje przez wrocławskich ulic sto”. Podobnie jak fraza „trzej przyjaciele z boiska” rozwijała się w zbiorowej pamięci w oczywiste wyliczenie: „skrzydłowy, bramkarz i łącznik”, a „czekaj siostró” natychmiast łączyło się w pamięci z „nie tak ostro”<sup>3</sup>.

Poddawane wszechobecnej cenzurze i autocenzurze, maglowane w niezliczonych poprawkach wygładzone ideologicznie teksty tych piosenek mimo wszystko zachowywały świeżość wyrazu. Co celniejsze frazy krążyły w codziennym obiegu. Zdarzały się nawet przewrotne trawestacje. „Ośmielił nas wiśniowy sad” (w polskim tłumaczeniu Jerzego Jurandota) z popularnej radzieckiej piosenki, śpiewanej u nas przez Nataszę Zylską, po XX Zjeździe KPZR w roku 1956 zamienił się pewnego dnia w „odmienił nas XX zjazd”.

Mimo to trudno mówić o szczególnie rozwiniętej w okresie socrealizmu świadomości roli, jaką piosenka mogłaby pełnić w utworze filmowym. Przejawem takiego wąsko pojętego normatywnego podejścia jest między innymi artykuł Jerzego Płażewskiego pod wymownym tytułem *Inflacja piosenki*<sup>4</sup>. Z pozoru słuszna teza, w myśl której piosenka na ekranie powinna zostać zauważona przez widza i z tego względu nie należy przesadzać z jej obecnością, zamienia się w przywołanym tekście w slogan: „Tylko żeby piosenek nie było za dużo!” „Jaka jest idealna ilość piosenek na jeden film fabularny?” – pyta Płażewski – i sam opowiada: „Moim zdaniem – j e d n a [podkreślenie – J.P.]”.

W dalszym ciągu wywodu autor pisze:

I tu dochodzimy do dramaturgicznego argumentu przeciw mnogości melodii. Jeśli scenarzysta w komedii o domu towarowym przewidzieć ma miejsce na trzy piosenki, to musi wyczyniać dziwne łamańce: ekspedientów robić masowo członkami chóru, śpiewa dramatyczne rozwijać koniecznie w czasie prób tegoż chóru lub w czasie jego występów, a gdy i to nie wystarcza – musi kazać nieszczęsnym zakochanym przechadzającym się zazwyczaj ścieżkami ludnego parku, aby na całe gardło śpiewali duety. Czasem żal takich treliujących bohaterów.

Słowem, żadnej umowności, na ekranie uprawniony jest tylko śpiew „z życia wzięty”, wyposażony w diegetyczne alibi. Stąd cytowany tekst zamyka równie wymowna konkluzja, w myśl której: aby piosenka mogła spełnić swą właściwą rolę, musi „być emocjonalnym podmalowaniem akcji, nie zaś autonomicznym, wstawionym numerem”.

<sup>3</sup> „Ech drogo, drogo pod bombami / śmierć codziennie ścigała się z nami. / Czekaj siostró, nie tak ostro / Jeszcze dla nas roboty jest dość. / Zaczekaj siostró, nie tak ostro / Jeszcze dla nas roboty jest dość”. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych radziecka *Piosenka frontowego szofera* (w ZSRR śpiewał ją Mark Bernes) w przekładzie Jerzego Jurandota i w aranżacji Waldemara Kazaneckiego stała się u nas jednym z bardziej popularnych przebojów.

<sup>4</sup> Jerzy Płażewski: *Inflacja piosenki*. „Film” 1953 nr 38.

### 3. Piosenka jako spektakl

Na szczęście, wbrew tego typu normatywnym instrukcjom i ograniczeniom, praktyka śpiewania poszła jednak w inną stronę. Polska piosenka filmowa lat czterdziestych i pięćdziesiątych łączy w sobie cechy estradowego występu i numeru. Nie tyle śpiewa się ją, ile wykonuje, takt po takcie i strofka po strofke zmierzając do tego, by wywołać emocjonalne echo w uszach i oczach audytorium. Jej ekranowe aranżacje obejmują swym zakresem coś w rodzaju popisu wokalnego *ad hoc*: podczas wypoczynku, potańcówki, w drodze, przy pracy, po robocie itp. Liczy się wykonawczyni/wykonawca/zespół wykonawców i sposób wykonania. Uwagę zarówno reżysera, jak i innych twórców przekazu zaprzęta szeroko rozumiana aranżacja piosenek – nie tylko instrumentalna, rytmiczna i wokalna, ale również filmowa.

W filmie *Pierwszy start* w nocnym pociągu grupa junaków jadących na obóz Ligi Lotniczej bawi stłoczonych w wagonie współpasażerów kupletami. Użyte przed chwilą słowo „numer” funkcjonowało w mowie potocznej jako wyczyn („Bulgotny to jest numer!” – mówi z emfazą do sekretarza Jodły reżyser Burski w *Człowieku z marmuru*, mając na myśli rekord ustanowiony przez przodownika pracy). „Numer” oznacza popis: cyrkowy, estradowy, muzyczny, wokalny, taneczny i filmowy. W przypadku piosenki na ekranie jest on jednocześnie numerem: muzycznym, wokalnym i filmowym. I rzecz jasna aktorskim, skoro kolejne zwrotki śpiewają występujący w rolach chwackich junaków Służby Polsce: najpierw Bogdan Niewinowski, drugą – Stanisław Mikulski i ostatnią – Wiesław Michnikowski.

Każdym bez wyjątku pojawieniem się piosenki w przestrzeni filmu socrealistycznego rządzi osobliwy paradoks. Z jednej strony, zostaje ona pozbawiona autonomii własnego wyrazu, zgodnie z wolą decydenta wpisując się bez reszty w z góry założony przekaz ideologiczny. Z drugiej strony, uwalnia się poniekąd od rozwoju filmowej akcji i uwikłań fabularnych, zachowując poprzez odpowiednie wykonanie pierwiastek spektakularności. Piosenka jako utwór i jej okazjonalny kontekst ekranowy wchodzi więc z sobą w szeroko pojętą symbiozę, tworząc wspólnie nadrzędny sens ideologiczny przekazu. Wszyscy tworzymy (budujemy) lepszy nowy świat, a pieśń, piosenka i przyśpiewka są owego świata miłym dla ucha atrakcyjnym wyrazem.

Walory estetyczne tych utworów są ważne, ale tylko do pewnego stopnia: jako rodzaj niezbędnego *vehiculum*. Nade wszystko liczy się ideeowość, a wraz z nią funkcja perswazyjna. Piosenka i pieśń – podobnie jak film socrealistyczny – jest przekazem adresowanym do wspólnoty. Ma więc być działaniem społecznie użytecznym. Aby tak się stało, konieczny jest zabieg umiejętnej aranżacji. Nie chodzi o to, żeby śpiewać, nawet śpiewać bardzo pięknie i coś „słusznego”. Idzie o to, by zaśpiewać efektownie (a przez to, ma się rozumieć, efektywnie). Czyli tak, by zademonstrowany na ekranie rytuał śpiewania podziałał na słuchaczy i widzów.

Nic dziwnego, że w inscenizacjach tych (*Zakazane piosenki*, *Skarb*, *Pierwszy start*, *Załoga*, *Przygoda na Mariensztacie* i in.) podstawowa funkcja przypada „wewnętrznemu audytorium” na ekranie, złożonemu z pewnej liczby słuchaczy będących świadkami i uczestnikami wspomnianego rytuału. Słuchający ludzie stają się w scenach z piosenką zbiorowym ornamentem wspomagającym przekaz. Mówi to także wiele o ówczesnej sytuacji tego gatunku. Piosenka socrealistyczna żyła życiem niesuwerennym. Operowała wprawdzie własnymi środkami wyrazu (tekstem, układem spółbrzmień, frazą melodyczną, uporządkowaniem rytmicznym, akompaniamentem itd.), ale jako komunikat liryczny i meliczny była przekazem użytkowym, biorąc udział w batalii o socjalizm, pokój i lepsze jutro.

Iwona Sowińska pisze:

We wczesnych latach PRL-u sytuacja muzyki rozrywkowej była dwuznaczna. Niby zamierzano ją doszczętnie wytrzebić. Ale z drugiej strony – tanga, fokstroty, samby i slow-foksy funkcjonowały sobie przez nikogo nie niepokojone, o ile tylko zaopatrzone je w poprawne teksty. Wystarczyły do tego właściwie tylko trzy elementy, w rodzaju „Warszawa, ja i ty”. W centrum uwagi musiał znaleźć się afekt dwojga, który nie poprzestaje po mieszczańsku na sobie samym, lecz ulega sublimacji w uczucie do odbudowującej się stolicy, bądź w jakieś inne, społecznie pożyteczne emocje<sup>5</sup>.



<sup>5</sup> Iwona Sowińska: *Polska muzyka filmowa 1945–1968*. Katowice 2006, cyt. s. 92.

Przy okazji Iwona Sowińska słusznie krytykuje niefortunny i bałamutny komentarz Doroty Skotarczak dotyczący „normalności” piosenki *Karuzela* śpiewanej przez Marię Koterbską w filmie *Irena do domu!* Sowińska pisze:

Przytoczona opinia powiela jednostronny, odbiegający od rzeczywistości stereotyp muzyki popularnej tamtego czasu; zaś to, że stereotyp ten wykazuje tak uporczywą żywotność, można uznać za pośmiertny triumf ówczesnej polityki kulturalnej. Koterbska była oczywiście indywidualnością naszej estrady, co nie znaczy, że nie miała konkurentek (do połowy lat pięćdziesiątych rywalizowały z nią Marta Mirska i Natasza Zylska), ani że nie musiała balansować – jak wszyscy artyści estradowi – pomiędzy tym gatunkiem rozrywki, który cieszył się oficjalnym poparciem, a tym, który oficjalnie był zaledwie tolerowany<sup>6</sup>.

#### 4. Śpiewnik jako słownik

Obecność piosenki w polskim filmie socrealistycznym nie była czymś jednokrotnym i okazjonalnym. Zakładano, iż naród żyjący w nowym ustroju, budujący socjalizm i walczący o pokój na świecie, powinien czynić to z pieśnią na ustach. Stąd kino – pokazując milionom ludzi bohaterów typowych dla nowych czasów – siłą rzeczy miało niepisany obowiązek dostarczać masom pracującym częstych okazji do śpiewania. Śpiewania, owszem, ale na z góry zadany temat, w odpowiednim wykonaniu, z odpowiednią melodią i ideowym wydźwiękiem.

Nieprzypadkowo, kluczowymi tropami i kliszami myślowymi w tekstach tych pieśni i piosenek są: „praca”, „budowanie”, „mury”, „okna”, „rosnące domy”, „murarz”, „roboty”, „ręce”, „rzeka”, „Wisła”, „most”, „ulice”, „nowe”, motyw ruchu i przemiany, „Warszawa”, „Nowa Huta”, „moje miasto”, „nasze miasto”, „ludzie”, „my”, „droga”, „szyny”, „autobus czerwony”, „niebieskie tramwaje”, „dzień”, „noc”, „sen”, „młodość”, „kwiaty”, „dzieci”, „serce”, motyw starej i nowej pamięci, „niebo”, „słońce”, „uśmiech”, „jasność”, „nadzieja”, „trudne dziś”, „lepsze jutro”, jednym słowem – powszechnie panujący i udzielający się słuchaczom optymizm.

Pieśń i piosenka należą do ważnych akcesoriów ideowego i estetycznego wyposażenia w filmie polskim okresu socrealizmu. Agitują, przekonują, perswadują, zachęcają, wychowują. Są integralną częścią ekranowego świata, jego śpiewającym dopełnieniem, które – uprzyjemniając ludziom życie – stanowi rodzaj masowej socjoterapii, poświadczając jednocześnie słuszność obranej po wojnie przez społeczeństwo drogi. W okresie Odwilży widać ledwie drobne symptomy zmian, jednak w utrwalonym modelu piosenki w sumie niewiele się zmienia<sup>7</sup>. Wspomniana

<sup>6</sup> Tamże, cyt. s. 87.

<sup>7</sup> Z jednym, ale za to bardzo wymownym wyjątkiem. Tekst *Piosenki o okularnikach*, która stała się wielkim przebojem kultury studenckiej po Październiku '56, napisała Agnieszka Osiecka już w roku 1954. Muzykę do niej skomponował Jarosław Abramow. Na fali październikowych przemian zaprezentowała jej fragment, w ramach materiału o Studenckim Teatrze Satyryków, Polska Kronika



wyżej *Karuzela na Bielanach* z filmu *Irena do domu!* (1955) bez najmniejszych problemów mogłaby się znaleźć na przykład w *Sprawie do załatwienia* (1953) czy nawet w *Pierwszym starcie* (1950).

Na całkowitą przemianę paradygmatu obecności piosenki w polskim filmie trzeba było jeszcze nieco poczekać. Aż do przełomu październikowego, gdy w komedii *Ewa chce spać* (1957) Tadeusza Chmielewskiego pojawiła się ballada o mieście spod ciemnej gwiazdy z tekstem Jeremiego Przybory, w *Bazie ludzi umarłych* (1958) Czesława Petelskiego kapitalnie zagrał *Bal na Gnojnej*, a widzowie *Pozegnań* (1958) Wojciecha Jerzego Hasa usłyszeli pamiętny

przebój Lucjana Kaszyckiego *Pamiętasz, była jesień* z tekstem Andrzeja Czekalskiego i Ryszarda Plucińskiego. Wcześniej w dokumentalnym filmie *Miasteczko* (1956) Jerzy Ziarnik w ironiczny, gryząco gorzki sposób zacytował refren piosenki *Miluśka moja*, niemiłosiernie fałszowanej w środku nocy przez anonimowego pijaka.

Przemiana zbiorowej świadomości związana z Odwilżą i przełomem październikowym zrobiła swoje. Megafon ustąpił miejsca mikrofonowi. W kolejnych latach w rodzimej fonosferze pojawiły się między innymi: *Gdy mi ciebie zabraknie*, *Piosenka o okularnikach*, *Mój pierwszy bal* i *Nie wierzę piosence*. Perswazyjna funkcja piosenki socrealistycznej ustąpiła miejsca czemuś bez porównania bardziej osobistemu. „Jednostki głosik” (do niedawna, jak twierdził sztandarowy poeta, „cieńszy od pisku”) stał się powszechnie słyszalny. Wraz z tym gruntownie zmienił się słownik i repertuar leksyki wykorzystywanej w tekstach. Do głosu doszły elementy wcześniej niepożądane i eliminowane: erotyka, samotność, starość, życie przeszłością, prawo do siebie i własnych uczuć, alienacja, dystans do otaczającego świata, rozterka, niewiara, beznadzieja.

W tekstach zabrzmiały uczucia ambiwalentne („kochamy się źle” w piosence z *Noża w wodzie*). Natasza Zylska w pamiętnym *Piotrusiu* zaśpiewała

---

Filmowa. Na taśmie filmowej uwieczniony też został w całości inny przebój Osieckiej – *Kochankowie z ulicy Kamiennej*, sfilmowany w studenckiej etudzie Osieckiej pt. *STS 58*. Na ekranie zaśpiewała go młodziutka Elżbieta Czyżewska.

o czymś, co kilka lat wcześniej „w czasach, gdy wszyscy...” musiałoby zostać uznane za tekst nie tylko dwuznaczny i naganny, ale co gorsza skandalicznie wręcz egotyczny:

Halo, kto puka do mych drzwi?  
Tak mi się dobrze śpi,  
więc nie przeszkadzać mi,  
bo ja i tak nie wstanę. [...]  
Halo, przestańcie dręczyć mnie.  
I tak nie wstanę, nie!  
To przecież trudno znieść...  
Piotruś, tak, ty możesz wejść!

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych sytuacja polskiej piosenki lirycznej zmieniła się zasadniczo wraz z pojawieniem się dwu niezwyklej osobowości: Ewy Demarczyk i Kaliny Jędrusik. Demarczyk wniosła do rodzimej wrażliwości śpiewaną poezję najwyższej próby (Białoszewski, Tuwim, Baczyński i in.). Jędrusik, dzięki telewizyjnemu Kabaretowi Starszych Panów Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego, stworzyła unikatowy fenomen w postaci śpiewającego sex-appealu, namiętnego pragnienia i głodu miłości (*Nie, nie budźcie mnie* czy zaśpiewane ze słuchawką telefoniczną w dłoni pełne namiętności *Utwierdź mnie* „w tym uczuciu, bo słabnie” – ze słynnym dramatycznym wołaniem „Proszę nie rozłączać, to nie międzymiastowa, to międzyludzka, Dzidek nie opuszczaj przewodu!”).

W odróżnieniu od nowych czasów socrealizm czegoś podobnego po prostu nie tolerował. Ale po Październiku piosenka polska była już zjawiskiem innym. Zaimki osobowe („ja”, „ty” i „my”), a także dzierżawcze („moje”, „twoje”, „nasze”) były co prawda nadal w użyciu, nabrały jednak całkiem innego znaczenia. Zamiast budów socjalizmu – kreowały pejzaże wewnętrzne bohaterki i bohaterów tych piosenek. W ich świecie przedstawionym na dobre zagościła i zadomowiła się poetyka intymności. Fraza „staruszek portier z uśmiechem dawał klucz” stała się równie wymowna, jak „taki dzieckiem się nie zajmie, tylko myśli o Einsteinie”.

Będąca królewskim toposem piosenki, „miłość” pokazała najróżniejsze swe postaci, odmiany i skomplikowane odcienie uczuciowe. Nieśmiertelne „serce” ciągle biło w trakcie śpiewania, ale już inaczej: prywatnie, dla swego właściciela czy właścicielki, a nie dla ustroju, kraju i anonimowej zbiorowości. Wykonawcy tych piosenek, a wraz z nimi ich słuchacze, odkrywali własny świat („A ja mam swój intymny mały świat” – śpiewała na początku lat sześćdziesiątych Iga Cembrzyńska). Sztandarowy repertuar „minionej epoki” z dnia na dzień usunięto w cień. Egzorcyzmowany w kolejnej epoce, socrealizm w piosence filmowej po roku 1956 odesłany do peerelowskiego lamusa czekał odtąd wiele lat na ponowne odkrycie.

## 5. Nie wierzyć piosence

*Nie wierzę piosence* – śpiewała w latach pięćdziesiątych Hanna Skarżanka. Zawarta w tych trzech słowach intrygująca myśl została podjęta i twórczo wykorzystana przez filmowców dekady lat siedemdziesiątych. Pierwszy krok uczynili dokumentaliści (Wojciech Wiszniewski, Krzysztof Kieślowski i in.), przełamując polityczne tabu wokół tematu „minionej epoki”. Na wielką skalę dokonał tego samego Andrzej Wajda w *Człowieku z marmuru* (1977). W filmie tym znalazła się antologia znanych pieśni okresu socrealizmu, zacytowanych przez scenarzystę Aleksandra Ścibora-Rylskiego i Wajdę jako natychmiast rozpoznawalny znak czasu.

Można by powiedzieć: cóż w tym nadzwyczajnego, w końcu piosenki te są czymś w rodzaju scenografii dźwiękowej, pełniąc w *Człowieku z marmuru* rolę analogiczną do pierwszomajowego plakatu na ścianie lub kostiumów z epoki. Zgoda, ale oprócz tego stylizacyjnego zabiegu otrzymujemy w filmie coś więcej. Towarzyszący im obraz, którego wymowa co chwila demaskuje fasadowy świat socrealizmu, konsekwentnie rozbijając bezkrytyczny entuzjazm i bukoliczną iluzję ewokowaną w tych tekstach. Na osobną uwagę zasługuje złośliwy kuplet śpiewany przez Michała Tarkowskiego (*Wylegiwać się po krzakach, to robota Michalaka*), którego negatywnym bohaterem jest niejaki Michalak – w jednej osobie równy chłopak udający kolegę, a nawet przyjaciela murarskiej braci, i pracownik Urzędu Bezpieczeństwa.

Wraz z *Człowiekiem z marmuru* piosenka okresu socrealizmu odzyskała rzeczywisty wymiar historyczny własnego kontekstu, który przez parę dekad usiłowały wymazać z pamięci władze PRL. Efektem tego zabiegu stało się coś nieporównanie ważniejszego niż okazjonalny bukiet socrealistycznych piosenek i pieśni, sprawnie zrobiony i zręcznie wykorzystany przez kino. Wajda był pierwszym, który zademonstrował ich fałszywy i prawdziwy wydźwięk. Kilka lat później – pod koniec dekady i w czasach Solidarności – nasi filmowcy dokonali ponownego odkrycia pokładów ekspresji tkwiących w tej formie przekazu. Piosenka jako rekwizyt epoki, niczym strój organizacyjny zetempowca, stała się hasłem wywoławczym socrealizmu, jego fonograficznym *pars pro toto*.

Już nie dźwiękowe tło, ale pełnoprawne medium zdolne do wyrażenia prawdy o społeczeństwie i świecie, w którym ono żyje. *Dreszcze* Wojciecha Marczewskiego, *Wahadelko* Filipa Bajona i *Wielki bieg* Jerzego Domaradzkiego – każdy z tych filmów w sobie właściwy sposób – wspólnie ujawniły realny kontekst obecności piosenki w życiu Polaków po wojnie, pokazując egzystencjalny ciężar zbiorowego kłamstwa, jakie temu towarzyszyło. Kunsztowne filmowe aranżacje pieśni i piosenek, z jakimi mamy do czynienia w tych filmach, bez wątpienia stanowią niedostrzeżone dotąd, ważne osiągnięcie kina moralnego niepokoju.

Wszystkich przebił jednak Ryszard Bugajski w debiutanckim *Przesłuchaniu* (1982). Uwertura do tego filmu – za pomocą brawurowego skrótu montażowego – w niezrównanie sugestywny sposób prezentuje świat polskiego stalinizmu

wyjawiany widzowi poprzez piosenkę. Z jednej strony – socrealistyczne pieśni brygad pracy zaczerpnięte z autentycznego repertuaru tamtych czasów, z drugiej – perełka sama w sobie: mistrzowski pastisz poetyki piosenki międzywojennej, czyli *Zgadnij kotku, co mam w środku* w kapitalnej interpretacji Krystyny Jandy jako młodziutkiej szansonistki Toni Dziwisz (muzyka Jerzy Satanowski, do słów Jacka Janczarskiego).

Zderzenie tych dwóch konwencji przyniosło w *Przesłuchaniu* niezwykle nośny, szokujący wręcz efekt semantyczny. Nikomu do dnia dzisiejszego nie udało się lepiej i trafniej zaprezentować tego, co naprawdę łączy tekst i kontekst pieśni oraz piosenek okresu socrealizmu. Ówczesna sytuacja piosenki (nie tylko filmowej) staje się niezwykle sugestywnym odzwierciedleniem sytuacji bohaterki. Któż przed obejrzeniem filmu Bugajskiego mógłby się spodziewać, iż kryje się w nich tyle dramatyzmu. Kunszt reżysera sprawił, że solowo i chóralnie wyśpiewywana fasada runęła na naszych oczach, odsłaniając odartą z wszelkich złudzeń przeźrąliwą prawdę o tamtych bynajmniej niesentymentalnych czasach.

## SOCREALIZM I MODA

**T**rudno wprost dzisiaj opisać niebywałą mizериę codziennego ubioru Polek i Polaków w latach powojennych. Płaszczce, buty, suknie, garnitury, kostiumy, czapki – wszystko nicowane, zelowane, przerabiane, sztukowane, cerowane, w opłakanym stanie<sup>1</sup>. Z jednej strony, indywidualne i zbiorowe pragnienie, by po latach okupacji wreszcie wyglądać po ludzku, normalnie, z drugiej – nędza handlu detalicznego i centralnie zarządzana klęska gospodarcza przemysłu lekkiego, który realizował wzięte z sufitu plany i wyrabiał normy, produkując rzeczy na półkę i na wieszak, nie do noszenia. Produkcja w realnym socjalizmie była bez porównania ważniejsza od konsumpcji.



<sup>1</sup> Uwaga ta nie dotyczy pochodzącej z zapasów wojskowych doskonałej jakości odzieży (czapki, swetry, kurtki etc.), która w latach 1945–1947 trafiła do Polski w ramach pomocy dostarczanej przez międzynarodową organizację UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration).





Na przekór temu wszystkiemu dawały o sobie znać: szyk, niebywała inwencja i niewyczerpana pomysłowość, by na własny użytek zrobić „coś z niczego”, przerobić kupione w sklepie czy domu towarowym albo skombinować ładną rzecz z zagranicznych paczek czy upolować ją na ciuchach. Wojna partyzancka z realizmem socjalistycznym w dziedzinie stroju i mody, prowadzona po cichu przez miliony bezimiennych obywateli, to rozdział niesłusznie dziś zapomniany. PRL na próżno próbowała narzucić własne normy i sznyt. Nic dziwnego, że przegrała tę batalię z kretesem. Gdy tylko skończyła się wojna, ludzie zapragnęli dla siebie normalności wyrażającej się schludnym eleganckim ubiorem. Nawet jeśli była to „dejnekówka” (zwana po rosyjsku „gimnastiorką”) noszona przez murarza na budowie (Janek Szarliński w *Przygodzie na Mariensztacie*).

Roboczy kombinezon, waciak, kufajka i gumiały w PRL stały się nie tyle znakiem klasowej przynależności, ile przejawem ustrojowej mimikry i milczącej zgody na status „niższości”. Dumnym i „robociarskim” uczyniła go w socrealizmie propaganda: fotografia, plakat i kino. Za ich sprawą gorsze (znaczy: byle jakie) stało się lepsze. Strój roboczy w gazecie i na ekranie wyglądał czysto i schludnie. Na co dzień był nieprany, nieczyszczony i brudny. Umorusanie, nie tylko w pracy, było swojskie, dbałość o czystość niosła z sobą coś obcego (kapitałna scena z białymi rękawiczkami maszynisty w *Człowieku na torze*).

Wszechobecny brud i zapuszczenie w PRL osiągnęły wymiar systemowy. Szarość otoczenia stanowiła powszechnie panującą normę. Był jeszcze co prawda strój organizacyjny jako wzór pożądaný przez władzę, w całości „pożyczony” ze Związku Radzieckiego. Ten z kolei wyrażał przynależność organizacyjną nosiciela lub nosicielki, niekoniecznie łącząc się z elegancją, która – wzięta pod lupę ideologii – zawierała posmak burżuazyjnego przeżytku. Elegancja na co dzień (por. *Cwał* Krzysztofa Zanussiego) nie była co prawda przejawem kontrrewolucji, ale niewątpliwie stanowiła jawne odstępstwo od zwyczajowej normy.

Naprawdę wolni w stroju czuli się w Polsce dekady lat pięćdziesiątych bikiniarze i chuligani. To, co nosili (szerokie, a potem wąskie spodnie, wzorzyste marynarki i krawaty, półbuty na wysokich obcasach, czyli na tzw. słoninie, długie, gładko zaczesane do tyłu włosy z plerezą itp.), stanowiło wyraz buntu i prowokację („a ludowa władza ich do mamra wsadza... jazz... boogie-woogie...” – brzmia słowa piosenki Osieckiej). Zachód nigdy nie przestał być modny i nie stracił swego przewrotnego uroku, a w dziedzinie elegancji połączenie Paryża z Warszawą, kiedy tylko socrealizm ustąpił, powołało do istnienia unikatową wartość.

Produkująca luksusową konfekcję odzieżową firma o nazwie Państwowe Przedsiębiorstwo „Moda Polska” (której gustowny neon zagrał *notabene* wymowny epizod w *Barierze* Jerzego Skolimowskiego) powstała – rzecz znamieną – w roku 1958, na fali przemian popaździernikowych. Pomysłodawcą i inicjatorem jej utworzenia był ówczesny minister handlu wewnętrznego Mieczysław Lesz. Realizacja tego niełatwego zadania została przez niego powierzona powołanej na stanowisko dyrektora Jadwidze Grabowskiej. Przez całą następną dekadę, pod autokra-

tycznymi rządami „Grabolki” (w przewrotnym nawiązaniu do „Chanelki”) Moda Polska dyktowała obowiązujący styl tego, co kobiety powinny nosić. Odkryta na nowo elegancja stała się dobrem wysoko cenionym. Moda w Polsce miała się wówczas znakomicie. Nieprzypadkowo cudzoziemki i cudzoziemcy przybywający do Warszawy podkreślali ze zdumieniem szyk warszawianek.

Piszemy tutaj z natury rzeczy przede wszystkim o kobietach. Ale nie tylko. Moda lat powojennych, z socrealizmem włącznie, obejmowała swym oddziaływaniem również mężczyzn. I to niekoniecznie w kontekście zgrzebnego kombinezonu do pracy i murarskiego podkoszulka na budowie. Także strój oficjalny, czyli garnitur, stawał się wtedy „tekstem” ideologicznym, nie przestając równocześnie być po prostu dobrze lub źle uszytym garniturem. Państwo miało z modą chroniczny problem, który w praktyce trzeba było jakoś rozwiązać, zwłaszcza gdy pełniło się wysoką funkcję w strukturach władzy.

Bolesław Bierut, Edward Osóbka-Morawski, Jakub Berman, Józef Cyrankiewicz, Hilary Minc, Włodzimierz Reczek i inni oficjele najwyższej rangi dbali (jak przekonują niezliczone fotografie i kroniki filmowe) o elegancki krój swoich ubrań. Rzeczą wstydliwie ukrywaną i na swój sposób kuriozalną był fakt, iż szyli je nie w państwowych fabrykach, lecz w prywatnych zakładach krawieckich. Jeden z nich zwłaszcza (*nomina sunt odiosa*, firma istnieje bowiem do dzisiaj) stał się w czasach PRL swoistym arbitrem oficjalnej dygnitarskiej elegancji i jej hasłem wywoławczym, przez długie lata szyjąc na zamówienie notabli drogie garnitury z najlepszych materiałów.

Powróćmy jednak do zwykłych obywateli. Czy wcześniej, za czasów socrealizmu, istniało coś takiego jak rodzima moda? Oczywiście, że istniało. Socrealizm – projekt ideologiczny z istoty swej totalny – bardzo pragnął być popularny i modny. Strój dziewczyny, kobiety, chłopca i dorosłego mężczyzny, także strój dziecka, miał wyrażać powszechnie przyjęty standard wyglądu. Należało się ubierać odpowiednio, ale co to znaczy odpowiednio? Nie bardzo wiadomo. Zapewne „jak wszyscy”. Rzeczą w tym, że noszony na co dzień kostium funkcjonował w oczach innych na prawach uniformu. Ryzykowne dla jednostki było wszelkie odstępstwo: zarówno bycie kimś zbyt modnym (styl bikiniarza), jak i bycie człowiekiem niemodnym (czytaj: staroświeckim, przedwojennym jak „przekrojowy” August Bęc-Walski). Jedno i drugie oznaczało przynależność do oponentów nowego ustroju. Strój godził w ustrój.

Modelowym przykładem wagi, jaką socrealizm przywiązywał do kwestii mody jako wyznacznika obowiązującej ideologii i widomego przejawu prawomyślności obywateli PRL, jest słynny dzisiaj obraz Wojciecha Fangora. W roku 1950 malarz namalował olej na płótnie pod tytułem *Postaci*, będący jedną z najznakomitszych inkarnacji socrealizmu w polskiej sztuce. Bohaterami swego obrazu Fangor uczynił wymowne trio: Robotnica, Robotnik i przeciwstawiona tym dwojgu Elegantka. Wsparta na drzewcu łopaty, ubrana w kombinezon muskularna robotnica, którą obejmuje rośły robotnik, jest zaprzeczeniem wiotkiej delikatnej „Amerykanki” w sukni z zachodnimi aplikacjami, modnych okularach, ondulacji, z wypięle-



gnowanymi dłońmi i karminową szminką na ustach. Wyraz każdej z trojga emblematycznych postaci, ich akcesoria, a także plakatowo potraktowany drugi plan, na tle którego ów kuriozalny *ansambl* został sportretowany – wszystko to sprawia, że obraz ten staje się wyrazistym głosem autora w dyskursie dotyczącym ideowych pryncypiów mody: zarówno oficjalnie akceptowanej (budujemy lepsze jutro), jak i tej drugiej: antyustrojowej, obcej, nagannej i potępianej (obędzie się bez nas, nie zamierzamy brać się do uczciwej pracy).

Rzeczą charakterystyczną i dającą do myślenia jest to, że – tworząc postać Krystyny w *Nożu w wodzie* – Roman Polański ubrał Jolantę Umecką niemal dokładnie tak samo, jak wygląda negatywna bohaterka na obrazie Fangora. Tyle że w tamtym momencie, czyli na początku dekady lat sześćdziesiątych, zmieniła się radykalnie społeczna konotacja jej ubioru: z dawniej potępianej na dzisiaj akceptowaną (przynajmniej w niektórych kręgach).

O co toczyła się w czasach socrealizmu gra wokół mody? Zanim postaramy się odpowiedzieć na to pytanie, warto najpierw uświadomić sobie mechanizm każdej bez wyjątku mody<sup>2</sup>. W systemie kultury danego miejsca i czasu – we wszelkich jej przejawach z kulturą popularną i masową łącznie – gra toczy się zawsze o to samo, mianowicie: o nowość jako odmienne znaczenie. Moda w socrealizmie, jako pod wieloma względami specyficzne zjawisko, stanowi intrygujący obiekt badawczy i zarazem przypadek wart przestudiowania. Na co dzień trendami w modzie rządzi pragmatyka ubioru. Nie inaczej w okresie socrealizmu. Miliony ludzi określały za jej pośrednictwem swój stosunek do ustroju, do ideologii, do społeczeństwa i, *last but not least*, do siebie samych jako żyjących tu i teraz indywidualnych osób.

W modzie liczy się odmienność. Nie tylko jednak odmienność (zyskująca w momencie pojawienia się status wyjątku), ale i powtarzalność (przynależność do serii) ma swą niemarginalną treść i wymowę. W przypadku socrealizmu „przynależność do serii” staje się zasadą funkcjonowania stroju i kostiumu w życiu osobistym i społecznym. W tym sensie moda i bycie kimś modnym przybiera postać odwrotną do odmienności czy też „inności”. Chodzi bowiem o to, by się niczym szczególnym nie wyróżniać, a przeciwnie – potwierdzać własnym ubiorem powszechnie obowiązujący standard, co w oczywisty sposób konformizuje jednostkę.

W odniesieniu do świata mody kategorią o kluczowym znaczeniu jest – jakkolwiek by ona była – atrakcyjność. To, co modne, domaga się umiejętnego zaakcentowania i wyeksponowania. Wbrew potocznym przekonaniom, podstawowa rola w tym złożonym procesie przypada nie pokazom sezonowych nowości na wybiegach, na które uczęszcza garstka wybranych, lecz właśnie wymienionym wyżej miejscom, w których eksponuje się *varietas*, a wraz z nią – teatralizacja form życia codziennego<sup>3</sup>. Atrakcyjność modowej inwencji zawierała w sobie nie tylko aspekt estetyczny, lecz również aspekt psychospołeczny i socjokulturowy.

<sup>2</sup> Zob. Marek Hendrykowski: *Semiotyka mody*. „Kultura Współczesna” 2013 nr 4.

<sup>3</sup> Erving Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie. Warszawa 1981.



Niełatwo było wtedy być kimś modnym. Moda okresu socrealizmu – i jeszcze długo potem – wymagała od nosicielek i nosicieli nie lada pomysłowości i przedsiębiorczości. Jej codzienna i odświeżająca potrzeba (a ta, jak wiadomo, jest matką wynalazków) wyzwalała niezwykłą energię zdobywania rzeczy, deficytowych towarów, akcesoriów, materiałów niezbędnych do realizacji tego celu. Bycie modnym w PRL oznaczało nieustanny wysiłek kombinowania. Trzeba było się nie mała natrudzić i nagimnastykować, by nosić to, co aktualnie modne bądź nieprzemijająco eleganckie i wytworne.

Jeśli pamiętać, iż moda jest wyrazem kultury, moda nieoficjalna w Polsce czasów stalinowskich stanowiła wyraz cichego buntu jednostek wobec panującej ideologii. Jako kontrkultura była ona formą osobistego antysystemowego protestu przeciwko kulturze wymuszonej, narzuconej i niechcianej. Socrealistyczna „urawniłowka” – poprzez wygląd zewnętrzny zamieniająca miliony ludzi w funkcjonariuszy systemu i chodzące emblematy ideologii – domagała się odpowiedzi. Jak zazwyczaj bywa w przypadku ideologii oraz presji ustrojów totalitarnych, to, co w człowieku indywidualne (włącznie z pamięcią i przywiązaniem do doświadczenia normalności), broniło się na co dzień, uprawiając i przywracając kulturę stroju i ubioru jako przejaw osobistej ekspresji. Umownie użyte pojęcia kultury i kontrkultury okazują się w tym przypadku czymś względnym i odwracalnym co do znaku. Można bowiem twierdzić, iż to właśnie „nieoficjalna” kultura mody występowała jawnie, a z czasem wręcz ostentacyjnie, przeciw socrealistycznej kontrkulturze jej systemowego poniżenia i eliminacji z życia społecznego.

W socrealizmie szok modowy był zjawiskiem zabronionym, bywało, że ostro tępionym przez władzę. Szokować ubiorem znaczyło bowiem nie respektować panujących powszechnie reguł, a więc kwestionować zuniformizowaną nijakość. Szok wywołany odmiennym strojem, fryzurą etc. był wyrazem buntu jednostki bądź grupy przeciwko panującemu porządkowi. Dodajmy, iż w specyficznej dziedzinie życia społecznego, jaką jest moda, nie wystarczy zaszokować ogółu czymś ekstrawaganckim. W modzie ogromną rolę odgrywa sukces nowości: triumfalna wszechobecność – zreplikowanej w niezliczonych naśladownictwach i powtórzeniach – innowacji, która pewnego dnia zostaje nie tylko zauważona, ale i powszechnie zaakceptowana.

Piszący o modzie w końcu XIX wieku filozof Georg Simmel zwrócił uwagę na dwubiegunowy charakter tego zjawiska, dostrzegając w nim nieustanną aktywność „antagonistycznych zasad”. Socjologiczny aspekt tej nowatorskiej na owe czasy refleksji pozostaje zgodny z ogólniejszym nurtem ówczesnego europejskiego myślenia o jednostce i społeczeństwie, którego reprezentantem jest Simmel. Moda w jego ujęciu bywa czymś nowatorskim i zachowawczym jednocześnie. Z jednej strony, jest ona dążeniem „ku biegunowi indywidualnej odrębności”, z drugiej zaś – zmierza „ku biegunowi socjalizującego stopienia się z własną grupą”. Piszze Simmel:

[...] naśladownictwo odpowiada tylko j e d n e j stronie naszej natury, tej, której dogadza jednakowość, uniformizacja, wtopienie jednostki w ogół, tej, która kładzie nacisk na stałość w odmianie. Nie odpowiada natomiast stronie, która odwrotnie, zabiega o odmianę w stałości, indywidualne wyróżniki, samodzielność, wyodrębnienie się z ogółu<sup>4</sup>.

Moda zawsze miała i nadal ma charakter psychospołecznie ambiwalentny. Zwłaszcza w dobie obecnej, w jednakowym stopniu pozostaje ona nie tylko sferą wolności indywidualnej ekspresji jednostki i sferą ponadjednostkowego wyrazu danej zbiorowości, ale także obszarem presji, a niekiedy niewolniczego przymusu skutkującego anonimową replikacją i masowym powieleniem. W obiegowym pojęciu moda wydaje się dotyczyć przede wszystkim tego drugiego przypadku. Niezupełnie i nie zawsze. Bywa niekiedy, że ludzie uprawiają ją zarówno dla innych, jak i dla siebie. To między innymi przypadek Leopolda Tyrmanda. Jego osobisty, wysokiej próby peerelowski dandyzm utożsamiany bywa powierzchownie z eleganckim kołnierzykiem koszuli, krawatem i kolorowymi skarpetkami. Tymczasem w prowokacyjnym, jak wtedy uważano, a w gruncie rzeczy wyrafinowanym sposobie ubierania się i wyróżniania się ówczesnego arbitra elegancji nie to okazuje się najważniejsze i wcale nie o to chodzi.

---

<sup>4</sup> Georg Simmel: *Z psychologii mody. Studium socjologiczne*. W tegoż: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 20–21. Pierwodruk pt. *Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie* ukazał się w roku 1895 na łamach wiedeńskiego „Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst” 1895 nr 54 (12 X).

Dandyzm Tyrmanda był jego panczerem. Chronił przed dokuczliwą powszechnością. Brał się z potrzeby higieny osobistej, z niezgody na bylejąkość otoczenia i z codziennej troski o samego siebie. W tym drugim znaczeniu miał coś z instynktu samozachowawczego człowieka, który odrzuca od siebie systemowy brud komunizmu: eliminuje zatruwającą jego otoczenie, wszechobecną tandetę, szuka na nią własnego „sposobu” i nie zamierza się poddać. Oto, jak autor *Dziennika 1954* opisywał swoje warszawskie locum:

Elegancją tego pomieszczenia jest schludność i porządek, mój ostatni szaniec psychicznego zdrowia. Najgorsza walka toczy się z Bogną. I z tymi, co przychodzą sobie pogadać i naniosą mi warszawskiego błota na świeżo zaciągniętą podłogę. W sumie: jest w tych czterech ścianach cząstka mnie, tak zawieszona pośród czających się po kątach treści, że nie mogę ich nie lubić<sup>5</sup>.

Jest rzeczą znamionną, iż w wielu partiach *Dziennika 1954* Tyrmand spogląda na świat przez pryzmat mody i wyraża swą kontestacyjną postawę jej specyficznym językiem. Oto smakowity opis przedwojennego warszawskiego krawca w powojennych realiach:

Mieszka na Dynasach i szyje koszule i kołnierzyki, ale rzeczownik bielizniarz jakoś do niego nie pasuje. Pan Dyszkiewicz jest w tych strasznych czasach szkatułą dystynkcji i wykwintu, czyli instytucją w bezlitosnej walce. Przed wojną miał sklep i pracownię na Ossolińskich – ulicy krótkiej, lecz wytwornej. [...] Po wojnie pan Dyszkiewicz kontynuuje w małym, pedantycznie schludnym pokoiku, w którym również mieszka wraz z żoną. Nadal służy idei wyjątkowej bielizny i służbę tę wznosi na odpowiedniej wyżynie. [...] niezależnie od fluktuacji historycznych nikt nie uszyje tak frakowej koszuli w Warszawie jak on<sup>6</sup>.

O koszuli nabytej w Cedecie (Centralny Dom Towarowy) przy Brackiej „za nędzne trzydzieści złotych” autor pisze:

Materiał mocny, robota straganiarska, fason kołnierzyka ordynarny. Zaś wzorek całkiem całkiem – niebieskie paseczki na białym tle, kolor starannie oddzielony i w dobrej proporcji. Rzeczą pana Dyszkiewicza jest przeistoczyć kołnierzyk w poezję, taką mniej więcej, jaką dostrzec można wokół szyi Freda Astaire’a<sup>7</sup>.

W utrzymanych w modowej stylistyce mikroanalizach wyglądu ludzi z najbliższego otoczenia Tyrmand osiąga niekwestionowane mistrzostwo. O swojej siedemnastoletniej muzie, wspomnianej wyżej Bognie (Krystynie S.), po sylwestrze w Klubie Dziennikarzy napisze z zachwytem:

---

<sup>5</sup> Leopold Tyrmand: *Dziennik 1954*. Warszawa 1989, cyt. s. 55.

<sup>6</sup> Tamże, s. 46–47.

<sup>7</sup> Tamże, s. 47.

Wyglądała ślicznie: wysoka, smukła, ciemna, bez krzty chemii na cienko skrojonej twarzy, włos w kurtynę, koloryt i pełnia ramion i piersi jak z Ingesa lub choćby Czachórskiego, suknia prosta z ciemnozielonej tafty, czarne baleryny. I ustylizowana odpowiednio na nieśmiałość pensjonarki, co to już wie, co w niej siedzi, ale jakoby nie wie, co z tym zrobić. Bezbłędna stylizacja. Starsze panie uwielbiają natychmiast poradzić, podzielić się tym, co wiedzą i co już samemu nie wychodzi. Panom poca się ręce. Idąc otwierała szpaler spojrzeń, i ja to lubię. Jacyś faceci dopiero co z Francji jęknęli, że niby się znają: „Juliette Greco!”, ale to pudło, bo Bogna lepsza<sup>8</sup>.

A przy innej okazji, nie bez domieszki męskiej satysfakcji, doda:

Na ulicy doszło do mnie, po kilku spojrzeniach w bok, jak Bogna świetnie wygląda, zaś spojrzenie wprost poinformowało mnie, jak bardzo inni to widzą. Małe, zgrabne gumki, brązowa, brezentowa kanadyjka, czarna chusta na głowie sposobem neapolitańskiej rybaczki. Jak ta dziewczyna chodzi!<sup>9</sup>

Przypadek szczególnie kłopotliwy dla diarysty stanowi jednak jego przyjaciel Kisiel.

Kisiela opisać trudno, jest uosobieniem konfliktu pomiędzy treścią a formą, istotą a przypadłością – mówiąc jak tomiści. Idąc w ich stronę powiedziałbym, że składa się on z duszy i akcesoriów tak do kupy złożonych, że w ciągłej dysharmonii a przecież nierozszczepialnych. Sprzeczności nie wykluczają wzajemnej przynależności, są w nim przedziwnie zharmonizowane. Kisiel jest pedantyczny i niechlujny, wrażliwy i ma okropny gust, śmieszny a zarazem gryząco złośliwy, czyli nie bezbronny. Przepada za wykwinem w każdym wcieleniu, uprawia wulgarność w niemal każdym odruchu i podejrzewam, że sprawia mu ona większą przyjemność niż jakakolwiek próba wyrefinowania. Wie co to piękno, a przynajmniej wydaje mu się, że wie, ale pociąga go pospolitość; potrafi docenić dystynkcję, ale rękę wyciągnie zawsze po przeciętność, tandetę, ordynarność, w których umie dostrzec coś naprawdę pożywnego. Jest ryżawym blondynem o karykaturalnym wąsiku, modnym wśród berlińskich kelnerów w latach trzydziestych, o dość sprężystej postaci i zdrowym karku. Ma obecnie czterdzieści trzy lata. Ubiera się jak pracownik poczty w Kłaju, o którego dba żona, żeby się nie przeziębil<sup>10</sup>.

Trudno się dziwić, że „komunikat modowy” – jaki swoim codziennym, doskonale dostosowanym do realiów otoczenia, strojem i wyglądem wysyłał światu standardowy na pozór obywatel PRL Stefan Kisielewski – wydał się Tyrmandowi zjawiskiem niezwykle zajmującym i godnym uważnego przestudiowania. Zachodzi jednak w tym miejscu zasadnicze pytanie: dlaczego ostentacyjnie „niemodny” Kisiel wydał się „modnemu” Tyrmandowi wart uwagi i osobnego studium przedmiotu z natury?

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 19.

<sup>9</sup> Tamże, s. 94–95.

<sup>10</sup> Tamże, cyt. s. 100.

Sądzę, że odpowiedź na to pytanie jest prosta. Kisiel intrygował autora *Dziennika 1954* swoim odmiennym wyglądem. Na pozór standardowy w każdym calu obywatel Kisielewski w gruncie rzeczy podobnie jak Tyrmand kontestował otaczającą go rzeczywistość. To ich łączyło. Różnił ich natomiast obrany przez obu sposób owego skontestowania. Tyrmand eksponował swoje osobiste „nie” dla systemu poprzez ostentacyjny dandysowski indywidualizm własnego ubioru we wszelkich jego detalach (wykwintny krawat, krój kołnierzyka koszuli, wąskie klapy marynarki, skarpetki itp.), podczas gdy Kisiel demonstrował nie mniej osobiste *désintéressement* dla imponderabiliów tegoż systemu, objawiając je na co dzień – równie ostentacyjnym – lekceważeniem obowiązującego *decorum* systemu.

Nasuwa się w tym miejscu wniosek, iż moda nie obaliła wprawdzie socrealizmu, ale w czasach ofensywy, ekspansji i panowania tej doktryny niewątpliwie odegrała destrukcyjną rolę, przyczyniając się do jej kompromitacji.

# STALINIZM ZA PODWÓJNĄ GARDĄ

W zbiorach Archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych przy ulicy Chełmskiej znajduje się unikatowy materiał filmowy nakręcony w maju 1953 roku. Chodzi o liczący sobie w sumie ponad półtorej godziny blok dokumentalny, będący reporterską rejestracją z X Mistrzostw Europy w Boksie. Dzisiaj trudno wprost uwierzyć, iż wszystko, co się nań składa, stanowiło niegdyś zastrzeżony przez ówczesne władze prohibit. Jak do tego doszło? Jak to możliwe, że filmowy zapis przebiegu socrealistycznej imprezy sportowej, jaką były Mistrzostwa Europy w Boksie zorganizowane w powojennej Warszawie, stał się nagle czymś, czego nie należy pokazywać milionom obywateli PRL? Historia tego materiału stanowi przypadek tyleż niecodzienny, co niezmiernie typowy dla czasów, w jakich powstał. Dla historyka polskiego kina tym ciekawszy, że nigdy dotąd szerzej nie opisany.

## 1. Prestiżowa impreza

Dzisiaj także zabiegamy o to, by wielkie międzynarodowe imprezy i zawody sportowe odbywały się w naszym kraju. Przywilej organizacji takich zawodów ma bez wątpienia duże znaczenie propagandowe. Wówczas jednak, w pierwszej dekadzie istnienia Polski Ludowej, uzyskanie przez Warszawę prawa do organizacji turnieju w boksie amatorskim w randze mistrzostw Europy było wydarzeniem nie tylko prestiżowym, ale i *par excellence* politycznym – niezwykle ważnym z punktu widzenia władz. Osobistą zasługę w tym sukcesie miał prominentny działacz sportu – Włodzimierz Reczek.

Przedwojenny absolwent prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego, działacz OMTUR, następnie Polskiej Partii Socjalistycznej, bliski przyjaciel Józefa Cyrankiewicza – Włodzimierz Reczek należał do pierwszorzędnie ważnych postaci życia politycznego powojennej Polski. W roku 1945 był delegatem do Krajowej Rady Narodowej, następnie do 1956 – posłem na Sejm kolejnych kadencji. Jego kariera polityczna nabrała niebywałego rozmachu po zjednoczeniu PPS i PPR i powstaniu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

W roku 1948 Reczek został członkiem Komitetu Centralnego PZPR, pracując jako prawnik w dziale organizacyjnym partii. Sprężystą i wygodną trampolinę do własnej kariery zbudował sam. *Idée fixe* działacza politycznego Włodzimierza Reczka – skądinąd doskonale korespondującą z dążeniami propagandowymi nowego ustroju – był rozwój masowej turystyki i ludowego sportu. Władza stawiała na jedno i na drugie. Duch realnego socjalizmu miał rozkwitać w zdrowym ciełe i czerpać energię z tężyzny fizycznej milionów obywateli, których godnie reprezentują wybitni sportowcy: bokserzy, piłkarze, kajakarze, wioślarze, szybownicy, ciężarowcy, gimnastyczki, kolarze, lekkoatleci. Wystarczyło podjąć się kierowania tym wielce obiecującym kombinatem.

W roku 1952 Reczek wyjechał z nieliczną grupą naszych sportowców na Letnie Igrzyska Olimpijskie w Helsinkach, w których po raz pierwszy wzięli udział sportowcy ze Związku Radzieckiego. W tym samym roku zaczął kierować nowo utworzonym centralnym urzędem pod nazwą Główny Komitet Kultury Fizycznej i Turystyki. Warto w tym miejscu dodać, iż pierwszym po wojnie polskim złotym medalistą olimpijskim podczas igrzysk w Helsinkach został pięściarz wagi półśredniej Zygmunt Chychła, o którym będzie jeszcze mowa w dalszym ciągu niniejszych rozważań.

Międzynarodowy sukces polskiego boksera pobudził wyobraźnię ambitnego dygnitarza, co miało swoje konsekwencje. Boks – ze względu na swą relatywną niekosztowność – wydawał się dyscypliną szczególnie predestynowaną do tego, by zorganizować w Polsce mistrzostwa Starego Kontynentu. Aby się o nie ubiegać, należało tylko podjąć nieodzowne starania, co też niebawem się stało.

Kilka słów o znakomitym pięściarzu Zygumencie Chychle. Urodzony w roku 1926, Kaszub, obywatel Wolnego Miasta Gdańska. Boks zaczął trenować jeszcze przed wojną w klubie Gedania. Pozbawiony przez hitlerowców obywatelstwa gdańskiego, w wieku lat osiemnastu został przymusowo wcielony do Wehrmachtu, z którego zdezerterował, zostając odtąd żołnierzem II Korpusu generała Andersa. Do Polski wrócił w roku 1946. Na igrzyskach olimpijskich w Londynie (1948) dotarł do ćwierćfinału. Na IX Mistrzostwach Europy w Boksie, które odbyły się w roku 1951 w Mediolanie<sup>1</sup>, nie miał już sobie równych, zdobywając pas mistrzowski w wadze półśredniej.

Była to jednak dopiero uwertura do mających wkrótce nastąpić imponujących osiągnięć sportowych Zygmunta Chychły. Trenując pod opieką Feliksa Stamma, w roku 1952 zdobył dla Polski pierwszy po wojnie złoty medal olimpijski w Helsinkach po zwycięstwie nad swoim znakomitym rywalem Siergiejem Szczerbakowem<sup>2</sup>. To właśnie po sukcesach polskiego pięściarza najpierw

---

<sup>1</sup> Gwoli dochowania historycznej ścisłości warto w tym miejscu dodać, iż najsilniejszy rywale polskich pięściarzy, reprezentanci ZSRR, w mediolańskich mistrzostwach Europy w roku 1951 nie brali jeszcze udziału.

<sup>2</sup> Trzy lata później, podczas mistrzostw Europy w boksie, które odbyły się wiosną 1955 roku w Berlinie Zachodnim, Szczerbakow będzie już trenerem reprezentacji radzieckiej.

w Mediolanie, a kilkanaście miesięcy później w Helsinkach, Włodzimierz Reczek doszedł do wniosku, że należałoby zorganizować w Polsce prestiżową imprezę sportową. Jego wybór – jak się miało niebawem okazać nad wyraz trafny – padł na mistrzostwa Europy w boksie.

Warszawa jako potencjalny organizator międzynarodowego turnieju bokserskiego absolutnie nie była w tamtym czasie przygotowana do podobnej imprezy. Przede wszystkim brakowało odpowiedniej hali sportowej. Ze względu na majowy termin rozważano nawet możliwość przeprowadzenia zawodów na wolnym powietrzu, ale pomysł ten szybko upadł. Zbudowanie nowej hali w tak krótkim czasie również nie wchodziło w grę. W błyskawicznym tempie zaadaptowano więc jedyny w mieście obiekt odpowiednich rozmiarów, jakim była Hala Mirowska. Nic, że obiekt handlowy, generalnie nienadający się do takiej adaptacji. Decyzją władz politycznych i przewodniczącego GKKFiT Mistrzostwa Europy w Boksie miały się odbyć właśnie w tym lokum – całkiem pozbawionym odpowiedniej wentylacji i zupełnie nieprzystosowanym do tego celu. Niedogodności te nie miały jednak dla organizatorów żadnego znaczenia. Liczył się wyłącznie efekt propagandowy.

Telewizja w Polsce, o której związkach z naszym tematem będzie tu jeszcze mowa, dopiero wtedy raczkowała. Radio, choć bardzo popularne i słuchane przez miliony ludzi, nie było jednak jedyną alternatywą. Do dyspozycji pozostawało jeszcze kino. Włodzimierz Reczek zadbał o odpowiednią filmową promocję turnieju za pośrednictwem Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Polskiej Kroniki Filmowej. Dzięki temu X Mistrzostwa Europy w Boksie Amatorskim stały się drugim po kolarskim Wyścigu Pokoju tak obszernie relacjonowanym za pośrednictwem różnych mediów wydarzeniem sportowym w Polsce Ludowej, a kino miało mieć w tym swój walny udział.

W ówczesnych warunkach powszechnego deficytu taśmy filmowej i braku nowoczesnego reporterskiego sprzętu był to niewątpliwie ewenement produkcyjny i nie lada wyczyn realizatorski. Nie chodziło tylko o same mistrzostwa. Już 11 lutego 1953 roku zjawiał się na zgrupowaniu w Sopocie operator Sergiusz Sprudin, który nakręcił dla Kroniki ponadminutową relację zatytułowaną „Pod okiem Feliksa Stamma” (PKF 1953 wyd. 7). Nakręcono też osobny materiał z obozu kondycyjnego kadry w Tatrach.

W kolejnych tygodniach temat zbliżających się bokserskich mistrzostw Europy w Warszawie był nadal pilnie monitorowany propagandowo. Na początku kwietnia operator PKF Karol Szczeciński przyjechał z kamerą do Poznania, aby zarejestrować przebieg finałowych walk XXIII Mistrzostw Polski w Boksie, które miały być ostatnim sprawdzianem reprezentantów naszej kadry narodowej na kilka tygodni przez warszawskim turniejem. „Był to wielki egzamin przed mistrzostwami Europy” – komentował zza kadru lektor PKF Andrzej Łapicki. Dłuższy niż zazwyczaj materiał z tej imprezy, zatytułowany „Wielka batalia na ringu”, pojawił się na ekranach kin w wydaniu nr 15 Polskiej Kroniki Filmowej z roku 1953.

Prawdziwa ofensywa propagandowa filmowców dokumentalistów miała jednak nastąpić dopiero wiosną. Jej *clou* stanowił niezwykle obszerny reportaż z samego przebiegu turnieju. Wieloaktowy materiał zdjęciowy z warszawskich mistrzostw osiągnął po zmontowaniu format ponadgodzinny (sic!) reportażu sportowego. Czterech operatorów (Wiktor Janik, Witold Jabłoński, Karol Szczeciński i Mieczysław Wiesiołek) sfilmowało cały przebieg imprezy: nie tylko same pojedynki bokserów, od eliminacji do walk finałowych, ale także wiele kapitalnie podpatrzonych scenek rodzajowych (reakcje widzów, tropikalna temperatura w Hali Mirowskiej, euforia tłumów po triumfie Polaków itp.). Film nosił tytuł „Z mistrzostw Europy w boksie”<sup>3</sup>. Całość obejmowała aż 8 wydań specjalnych PKF, o łącznym metrażu ponad 1600 metrów. Nad opracowaniem i komentarzem czuwał znakomity sprawozdawca sportowy Bohdan Tomaszewski. Było zresztą co filmować.

Polscy bokserzy wypadli w turnieju nad podziw dobrze. Z dziesięciu naszych pięściarzy odpadł w eliminacjach tylko Zbigniew Piórkowski. Aż dziewięciu dotarło do półfinałów, zdobywając medale. Drogę do finałów wywalczyło sobie siedmiu naszych reprezentantów; dla porównania: Rosjanie wprowadzili sześciu, czyli o jednego mniej. Wiadomość o tym bezprecedensowym sukcesie zelektryzowała całą sportową Polskę. 24 maja 1953, w dniu finałów, w Warszawie panowała upalna pogoda. Obliczona na pięć tysięcy kibiców, wypełniona po brzegi widownia w Hali Gwardii dosłownie pękała w szwach. Na zewnątrz tysiące ludzi zgromadzonych tłumnie na placu Mirowskim słuchały przez megafony relacji radiowej. Nasi bokserzy nie zawiedli.

Już w pierwszej walce, w wadze muszej, Henryk Kukier, który w półfinale pokonał reprezentanta ZSRR Anatolija Bułakowa, w finale zwycięża Czecha Františka Majdlocha. Tamtego dnia *Mazurek Dąbrowskiego* rozbrzmiewa pod dachem Hali Gwardii jeszcze cztery razy. W kolejnym pojedynku, w wadze koguciej, Zenon Stefaniuk zwycięża w finałowej walce groźnego radzieckiego fightera Borisa Stiepanowa. W piórkowej Henryk Kruza zdobywa trzeci złoty medal dla naszej reprezentacji, wygrywając z renomowanym Aleksandrem Zasuchinem. W lekkośredniej młodziutki 20-letni wówczas Leszek Drogosz, po wygranej w eliminacjach z Wiktorem Miednowem, sięga po złoty pas, pokonując Irlandczyka Terence’a Milligana. W wadze półśredniej Zygmunt Chychła po wyrównanym pojedynku po raz kolejny w swej karierze pokonuje na punkty Siergieja Szczerbakowa.

Nie koniec na tym. Srebrne medale mistrzostw Europy zdobyli: Tadeusz Grzelak w wadze półciężkiej (po porażce z bokserem NRD Ulrichem Nitschkem) i Bogdan Węgrzyniak w wadze ciężkiej, pokonany w finale przez potężnego litewskiego boksera walczącego w barwach Związku Radzieckiego, Algirdasa Šocikasa. Mamy więc w sumie pięć złotych i dwa srebrne medale ME. Ponadto medale brązowe wywalczyli: medalista igrzysk olimpijskich w Londynie rutyniarz Aleksy Antkiewicz w wadze lekkiej (przegrał swą walkę o finał z późniejszym mistrzem

---

<sup>3</sup> W zbiorach Archiwum WFDiF w Warszawie, sygnatura F 356.

ME, debiutującym w warszawskim turnieju reprezentantem ZSRR Władimirem Jengibarianem) oraz kolejny obok Drogosza medalowy debiutant w naszej reprezentacji, 18-letni Zbigniew Pietrzykowski w wadze lekkośredniej.

I byłby to triumf bezprecedensowy, gdyby nie fakt, że nasi reprezentanci odnieśli go, odsyłając z kwitkiem do narożnika – głównie, choć niewyłącznie – bokserów Związku Radzieckiego<sup>4</sup>. Zwycięstwo nad wyraz cenne, ale nie w sensie propagandowym: odniesione bowiem nad „starszym bratem”, a więc pod względem wymowy ideologicznej „niesłuszne” i „niepoprawne”, a być może nawet „groźne” w niemożliwych do przewidzenia skutkach reakcji, jaka może nastąpić ze strony pierwszej potęgi sportowej i siły światowego postępu. Luminarze polskiego sportu przestraszyli się go nie na żarty.

Już w trakcie finałowych walk za kulisami turnieju doszło do niebywałego skandalu. Stało się nim adresowane do Komitetu Centralnego PZPR pismo dotyczące „niesprawiedliwego” i „krzywdzącego” werdyktu sędziowskiego w zaciętym finałowym pojedynku w wadze półśredniej między Zygmuntem Chychłą i Siergiejem Szczerbakowem. Po emocjonującej wyrównanej walce sędziowie przyznali nieznaczące zwycięstwo na punkty i pas mistrzowski Chychle. Nieopisana powszechna radość, jaka zapanowała w Hali Gwardii, nie wszystkim przypadła do gustu. Wasalne w swej wymowie pismo protestacyjne w tej zaiste „oburzającej” sprawie złożyło ...polskie kierownictwo natychmiast po ogłoszeniu werdyktu, informując o tym jednocześnie towarzyszy radzieckich.

Kibice oceniali i przeżywali triumf całkiem inaczej. Tamtego pamiętnego dnia (dodajmy, zaledwie kilka tygodni po śmierci Stalina) już po zakończeniu walk finałowych działały się w Warszawie rzeczy niezwykle. Pięć złotych pasów polskich reprezentantów wywołało istną euforię. Pękła bariera emocjonalna lat stalinizmu. Ludzie zgromadzeni przy megafonach na placu Mirowskim i na stołecznych ulicach rzucali się sobie w objęcia i płakali z radości. Legenda głosi, iż obwołany bohaterem ojciec sukcesu naszych bokserów Feliks Stamm powędrował z Hali Mirowskiej do Hotelu Polonia w Alejach Jerozolimskich niesiony przez całą drogę na ramionach rozentuzjasmowanych kibiców.

Wydawać by się mogło, że nie ma argumentu bardziej przekonującego niż tamte mistrzostwa i seria zwycięstw naszych bokserów, który miałby dowodzić tezy, iż to nowy ustrój przyczynił się w ogromnej mierze do sukcesów polskiego sportu. Materiały filmowe z warszawskiego turnieju wprost idealnie nadawały się na ilustrację ogromnych sportowych sukcesów PRL. Transmisja radiowa na żywo swoją drogą, ale w czasach „przedtelewizyjnych” Polacy (nie tylko kibice sportowi) chcieli to niecodzienne wydarzenie, o którym tak głośno, zobaczyć na własne oczy.

---

<sup>4</sup> Pojedynki bokserów polskich i radzieckich odbywały się po wojnie już wcześniej. W roku 1947 magazyn filmowy „Przegląd Sportowy” w wydaniu specjalnym relacjonował mecz bokserski ZSRR : Polska, a w 1950 reprezentacja bokserów ZSRR gościła na międzynarodowym turnieju z okazji 30-lecia Polskiego Związku Bokserskiego, zwyciężając drużynowo przed Polską („Przegląd Sportowy” 1950 nr 3).

A jednak mimo tak powszechnego zainteresowania milionom ludzi z całej Polski nie było dane obejrzeć na ekranach kin reportażu z bokserskich mistrzostw Europy, które odbyły się w ich kraju. Jedyny materiał dotyczący warszawskiego turnieju, opatrzony komentarzem własnego autorstwa, ówczesny szef Kroniki Jerzy Bossak umieścił w ogólnopolskim wydaniu PKF dopiero 10 czerwca (!) 1953 roku. Materiał ten nosił wymowny tytuł „Pożegnanie bokserów radzieckich” (PKF 1953 wyd. 25). Wśród zagranicznych tematów znalazły się w tym wydaniu PKF dwa materiały: „Wielka obrabiarka” i „Brudna wojna”.

Sama realizacja dokumentu została na szczęście ukończona. Film powstał zgodnie z założonym planem, przybierając w ostatecznej wersji postać rozbudowanego reportażu z dobrze rozwiniętą dramaturgią (żywiłowe reakcje publiczności, sensacyjna przegrana László Pappa, wizyta bokserów w Akademii Wychowania Fizycznego na Bielanach etc.). Zamiast do kin, powędrował on jednak do magazynu, daremnie czekając na publiczne pokazy. Nie uratowały go też – dopisane w komentarzu, pełne urzędowego entuzjazmu – akcenty w rodzaju: „technika Jengibariana przynosi chlubę trenerom radzieckim”, „w ostatniej walce zwycięża bokser radziecki” (chodziło o zwycięstwo Śocikasa nad Węgrzyniakiem w ciężkiej) czy „X Mistrzostwa Europy w boksie to wielki triumf bokserów polskich i radzieckich” (ostatnie zdanie komentarza). Tylko dwa złote medale bokserów ZSRR wobec pięciu polskich to było, tak czy inaczej, o wiele za mało.

## 2. „Czy nie za dużo tych sukcesów?”

„Czy nie za dużo tych sukcesów, panie Stamm?” Ta niedorzeczna w innych warunkach kwestia wymownie oddaje nie tyle schizofreniczny, ile cyniczny stosunek stalinowskich działaczy sportowych i dziennikarzy do rodzimego sportu. Nie była ona jednak w stanie zmienić ani ograniczyć szczytnych dążeń znakomitego trenera.

Następne mistrzostwa Europy odbyły się na przełomie maja i czerwca 1955 roku na „gorącym gruncie” – w Berlinie Zachodnim (Niemiecka Republika Federalna). Dlaczego ów teren stanowił „gorący grunt”? Nietrudno się domyślić. Z przyczyn ideologicznych, oczywiście. Dość powiedzieć, że impreza odbywała się już po głośnej ucieczce Józefa Światły na Zachód (grudzień 1953) i jego rewelacjach nadawanych na antenie Radia Wolna Europa w ciągu następnego roku, a w Berlinie Zachodnim co rusz odbywały się wtedy zloty odwetowców z organizacji przesiedleńczych.

„Papa Stamm” tymczasem robił swoje. Polscy bokserzy pod jego wodzą na berlińskich ME w roku 1955 znów pokazali wielką klasę, ponownie sięgając po tytuł najlepszej drużyny turnieju. Był tylko jeden, za to bardzo poważny, problem. Podobnie jak dwa lata wcześniej w Hali Mirowskiej, również i tym razem o kilku zwycięstwach reprezentantów Polski rozstrzygnęły zacięte pojedynki z pięściarzami Związku Radzieckiego. I tak, w wadze koguciej Zenon Stefaniuk zdobył złoty

medal, wygrywając finałową walkę z tym samym co w Warszawie groźnym rywalem – Borisem Stiepanowem. Leszek Drogosz zdobył drugi w swej karierze złoty medal Mistrzostw Starego Kontynentu wagi lekkopółśredniej, pokonując w finale Węgry Pála Budaia. Wcześniej w walce półfinałowej Drogosz wygrał z trudnym i wymagającym rywalem, reprezentantem ZSRR – Władimirem Jengibarianem.

W ślady Drogosza kilkadziesiąt minut później poszedł na berlińskim turnieju trzeci z naszych złotych medalistów tych mistrzostw, młodzieńcy Zbigniew Pietrzykowski, wygrywając finałowy pojedynek w wadze lekkośredniej z bokserem radzieckim Karlosem Dżanerjanem. Trzy mistrzowskie pasy na dziesięć wag zdobyte na Mistrzostwach Europy w Boksie w roku 1955 stały się kolejnym wielkim sukcesem naszej reprezentacji trenowanej przez Feliksa Stamma. Ale znów były to zwycięstwa odniesione nad Wielkim Bratem, czyli przewagi pod względem ideologicznym „nieprawomyślne”.

Embargo informacyjne na triumfy boksu polskiego nad boksem radzieckim w tamtym czasie nie mogło już być utrzymane. Pisano zatem w gazetach o berlińskich sukcesach i pięciu (w tym aż trzech złotych) medalach Polaków w boksie dość ogólnie. Relacjonowano je też w wiadomościach sportowych i w bezpośredniej transmisji z walk półfinałowych i finałowych na antenie Polskiego Radia. A film? Z mistrzostw Europy w Berlinie Zachodnim w kinach polskich nie pojawił się jako rutynowy temat PKF żaden materiał filmowy. Czyżby znaczyło to, że materiał taki w ogóle nie powstał? Albo że nie trafił do Polski w drodze wymiany, na przykład z zachodnioniemiecką kroniką aktualności? Jak się okazuje, nie tylko został nakręcony, ale co ważne znów – jak dwa lata wcześniej w Warszawie – odgórnym postanowieniem nie żałowano środków na jego realizację.

W Archiwum Filmowym WFDiF pod sygnaturą F 405 spoczywa pięcioaktyowy reportaż zatytułowany *Bokerskie Mistrzostwa Europy*. Ze względu na niemal identyczny tytuł łatwo go pomylić z uprzednio omawianym warszawskim reportażem z roku 1953. Materiał zdjęciowy z XI bokerskich ME w Berlinie Zachodnim, nakręcony przez Mieczysława Wiesiołka i Antoniego Staśkiewicza, powstał na przełomie kwietnia i maja 1955 roku jako produkcja WFD. Nadano jej status pięciu kolejnych wydań specjalnych Polskiej Kroniki Filmowej. Reporterska relacja zaczyna się jazdą aleją Stalina w Berlinie Wschodnim podczas podróży i wjazdu reprezentacji naszych pięściarzy oraz operatorów PKF na terytorium Berlina Zachodniego.

Atmosfera Odwilży wiele zmieniła w ówczesnej polskiej rzeczywistości. Nie na tyle jednak, by *Mistrzostwa Europy w boksie* mogły być pokazane w tysiącach kin w całej Polsce. Nie mogły i nie były. Historia tych niewielu pokazów jest krótka i bardzo wymowna. Po ukończeniu montażu i nagraniu komentarza, który – jak zwykle – czyta ówczesny etatowy lektor PKF Andrzej Łapicki, ponadgodzinny reportaż z Berlina Zachodniego doczekał się w czerwcu 1955 roku ledwie kilku seansów zamkniętych. Ich miejsca są bardzo wymowne. Oglądano go kolejno: w Centrali Wynajmu Filmów (6 czerwca), w Centralnym Urzędzie Kinematografii

(10 czerwca), w Stowarzyszeniu Autorów SPATiF (17 czerwca) i na koniec, 21 czerwca 1955 roku – w Belwedrze. A potem zapadło wieloletnie głucho milczenie, jakby kolejny sukces polskich pięściarzy miał być czymś, czego obywatelom PRL nie należy i nie wolno pokazywać pod żadnym pozorem. Dla porządku dodajmy jeszcze, iż oba filmy zostały opatrzone w zbiorach Archiwum WFD literą Z (zastrzeżone), stając się na dziesiątki lat filmowym prohibitem.

Mówimy o bokserach, ale za ich zwycięstwami stał jeszcze ktoś. Kim był twórca tych wszystkich sukcesów – Feliks Stamm? Urodził w roku 1901 w Kościanie. Kawalerzysta w stopniu wachmistrza. Przed wojną najpierw sam boksował, sparując w ringu głównie podczas służby wojskowej i mając na koncie kilkanaście własnych walk stoczonych w poznańskim klubie bokserskim Pentatlon, następnie od roku 1926 zdobywał doświadczenie trenerskie w Warcie Poznań. W roku 1932 został wykładowcą Centralnego Instytutu Wychowania Fizycznego w Warszawie. Jego nowatorskie metody treningowe i niestrudzony zapał do pracy zwróciły uwagę znawców.

W roku 1936 Stamm zostaje trenerem reprezentacji Polski w boksie. Już w następnym roku odnosi ona olbrzymi sukces, zdobywając Puchar Narodów dla najlepszej drużyny mistrzostw Europy w Mediolanie (1937). Złote medale Aleksandra Polusa w wadze piórkowej i Henryka Chmielewskiego w średniej oraz srebrne: Edmunda Sobkowiaka w muszej, Józefa Pisarskiego i Franciszka Szymury w półciężkiej, sprawiają, że polski boks zostaje zauważony.

Dwa lata później, na kolejnych mistrzostwach Europy w Dublinie (kwiecień 1939), reprezentanci Polski w boksie powtarzają mediolański wyczyn, z pięcioma zdobytymi medalami ponownie otrzymując Puchar Narodów dla najlepszej drużyny turnieju. Mistrzem Europy wagi półśredniej zostaje wówczas legendarny „Kolka” – Antoni Kolczyński (będzie o nim jeszcze mowa w związku z Dymszą), a srebrne medale zdobywają: Antoni Czortek w wadze piórkowej, Józef Pisarski w średniej i ponownie (po wywalczeniu pierwszego brązu w Mediolanie) – Franciszek Szymura w półciężkiej. Brązowy medal dokłada do tej kolekcji Zbigniew Kowalski, zwycięzca półfinału w wadze lekkiej.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej Feliks Stamm powraca do pracy trenerskiej najpierw w poznańskiej Warcie, a następnie w kadrze narodowej, kładąc bezcenne podwaliny pod przyszłe sukcesy tego sportu w powojennej Polsce, nie bez przyczyny nazywanego polską szkołą boksu. Nie unikał kamery. Jesienią 1953 roku w Polskiej Kronice Filmowej nr 47 pojawił się dwuminutowy materiał o życiu rodzinnym Stamma, wzorowego męża i ojca rodziny (nieco wcześniej znakomity trener otrzymał Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski). W tym samym roku odbyła się premiera komedii satyrycznej *Sprawa do załatwienia* w reżyserii Jana Rybkowskiego i Jana Fethkego, o której będzie mowa za chwilę.

W *Sprawie do załatwienia* Feliks Stamm wystąpił nie – jak można by się spodziewać – w roli trenera, lecz arbitra ringowego, który sędziuje nierówną walkę między Fronczakiem a Józwiakiem, czyli Adolfem Dymszą i – wybierającym się właśnie



na sportową emeryturę – Antonim Kolczyńskim. Do nakręcenia epizodu bokserkiego sprytnie wykorzystano „gotową” scenierię Hali Mirowskiej i ustawiony w niej ring. Premiera tego filmu odbyła się kilka miesięcy po mistrzostwach – 5 września 1953 roku. Pięściarski pojedynek Dodek – Kolka (z Dymszą obsadzonym także w innej roli – niesforne kibica-bikiniarza na widowni) miał na ekranie przebieg bardzo emocjonujący i przeszedł do annałów, jeśli nie rodzimego boksu, to w każdym razie filmu polskiego. Nokautujący cios Kolki i upadek na ring Fronczaka-Dymszy w ostatniej rundzie pojedynku ma w sobie posmak chaplinowskiej burleski. Warto dodać, że w przywołanej scenie jesteśmy świadkami nie tylko walki na ringu, ale także – co było wówczas nie lada ewenementem – jej transmisji na żywo, przeprowadzanej przez głównego bohatera filmu, reportera Telewizji Polskiej.

Fabula Rybkowskiego i Fethkego nie miała żadnych problemów z wejściem na ekrany. Inaczej niż oba dokumentalne reportaże z mistrzostw Europy w Warszawie (1953) i Berlinie Zachodnim (1955), które powędrowały na półkę. Widać można dać się pobić „wielkiemu bratu”, ale nie należy z nim wygrywać, nawet na punkty. Cóż z tego, że triumf był ogromny („czy nie za wiele tych sukcesów, panie Stamm?”), skoro filmowe sprawozdania z obu imprez powędrowały do magazynów. *Z mistrzostw Europy w boksie* i *Mistrzostwa Europy w boksie* – to jedne z najstarszych prohibitów polskiego dokumentu.

W roku 1955 Odwilż polityczna była jeszcze za słaba, żeby pojawiły się na ekranach oba te filmy. Przemiany Października przejściowo zmieniły coś pod względem cenzury dokumentalnych materiałów filmowych. Nawet tych, które stanowiły gruby „nietakt polityczny”. Jesienią 1957 roku na Stadionie Śląskim w Chorzowie w pamiętnym meczu reprezentacji wygranym 2 : 1 Gerard Cieślik strzelił Rosjanom dwa gole. Stutysięczna publiczność oszałała z radości, a mecz przerodził się w gigantyczną manifestację antysowiecką. Samego meczu niepodobna było w ogóle pominąć. W Polskiej Kronice Filmowej 1957/44A można zobaczyć dwuminutową relację z jego przebiegu, pozbawioną oczywiście wszelkich wspomnianych przed chwilą akcentów. Komentarz chwalił polskich piłkarzy – zwycięzców mistrzów olimpijskich. Kilka lat wcześniej bokserzy wygrywający swoje walki z pięściarzami radzieckimi mieli znacznie mniej szczęścia.

### 3. Pamiętne igrzyska olimpijskie: w Rzymie i Tokio

Od sukcesu na mistrzostwach w Berlinie Zachodnim minęło kolejnych kilka lat. Na igrzyska olimpijskie do Rzymu (1960) wysłaliśmy znów pełny dziesięcioosobowy skład reprezentantów kraju. Tym razem losowanie sprawiło, że w rywalizacji o medale obyło się bez pojedynków z bokserami radzieckimi. Transmisję z igrzysk kibice słyszeli w radiu, a niektórzy oglądali w telewizji. Tadeusz

Paździór został mistrzem olimpijskim wagi lekkiej. Trzy srebrne medale wywalczyli: Jerzy Adamski w wadze piórkowej, Tadeusz Walasek po porażce (i krzywdzącym werdykcie sędziów) w walce z Amerykaninem Edwardem Crookiem i Zbigniew Pietrzykowski po wspaniałym, niezwykle dramatycznym pojedynku z 18-letnim Cassiusem Clayem (późniejszym legendarnym mistrzem wszechwag, Muhammadem Alim). Brązowe medale na ringu w Rzymie wywalczyli: Brunon Bendig w koguciej, Marian Kasprzyk w lekkopółśredniej i Leszek Drogosz w półśredniej. Kolejny występ i kolejny triumf. Czy można sobie wyobrazić i wymarzyć większy sukces?

Cztery lata później, na igrzyskach olimpijskich w odległym Tokio, miało się okazać, że trener Feliks Stamm mierzy jeszcze wyżej. Znowu wysłaliśmy na igrzyska pełną reprezentację złożoną z dziesięciu bokserów. Ostateczny wynik zmagania polskich pięściarzy, bezprecedensowy w historii polskiego sportu, przerósł najśmielsze oczekiwania. Tytuły mistrzów olimpijskich w boksie zdobyli jeden po drugim: Józef Grudzień w wadze lekkiej, Jerzy Kulej w wadze lekkopółśredniej i Marian Kasprzyk w wadze półśredniej. Srebrny medal wywalczył Artur Olech, a brązowe: Józef Grzesiak, Tadeusz Walasek i Zbigniew Pietrzykowski (wszyscy trzej przegrali walkę o finał z bokserami radzieckimi). Grzesiak po porażce z późniejszym mistrzem olimpijskim Borisem Łagutinem, a Pietrzykowski – po przegranej z Aleksiejem Kisielowem. Trzeci ze stoczonych w półfinale igrzysk pojedynków radziecko-polskich przeszedł do annałów boksu amatorskiego. Zdobywca brązowego medalu igrzysk olimpijskich Tadeusz Walasek przegrał po wspaniałym pojedynku z późniejszym mistrzem olimpijskim, znakomitym technikiem Walerijem Popienczenką, uznanym w Tokio za najlepszego pięściarza turnieju.

Także w walce o najwyższe podium historia poniekąd się powtórzyła: wszystkie trzy złote medale zostały wywalczone przez Polaków w walce z bokserami Związku Radzieckiego. Najpierw Grudzień jednogłośnie wypunktował walczącego z odwrotnej pozycji Wiliktona Barannikowa, następnie Kulej pokonał Jewgienija Frołowa, a po nim Kasprzyk, walcząc ze złamanym w pierwszej rundzie kciukiem, zwyciężył Ričardasa Tamulisa. Dodajmy do tego jeszcze, że nasz srebrny medalista z Tokio w wadze muszej Artur Olech wyeliminował w półfinale reprezentanta ZSRR Stanisława Sorokina. Znowu zatem wspaniały triumf, ale jednocześnie sukces o „nieprawomyślny”, „niewłaściwej” pod względem ideologicznym wymowie. Wszystko to jednak, najzwyczajniej w świecie, można było obejrzeć na własne oczy na ekranach telewizorów.

A wracając do naszych bokserów... Ich olimpijskie sukcesy w Rzymie i w Tokio, a zwłaszcza niecodzienna historia Mariana Kasprzyka, ponownie zwróciły na siebie uwagę naszych filmowców. Widowym tego śladem jest fabularny film *Bokser* w reżyserii Juliana Dziedziny (premiera 3 marca 1967), według scenariusza Jerzego Suszki i Bohdana Tomaszewskiego. To jednak już temat na inne opowiadanie.

## ETIUDY ANDRZEJA BRZOWSKIEGO

Andrzej Brzozowski (1932–2005) na studia filmowe trafił w wieku zaledwie osiemnastu lat, w roku 1950, zaraz po maturze. Jak sam wspomina – namówiony przez kolegę. Egzamin zdał tak pomyślnie, że dostał się – rzecz wtedy i później nieczęsta – jednocześnie na reżyserię i operatorstwo. Na studiach znalazł się od razu w znakomitym towarzystwie. W jego roczniku na Wydziale Reżyserii i na Wydziale Operatorskim studiowali między innymi: Agnieszka Bojanowska, Sylwester Chęciński, Zbigniew Chmielewski, Julian Dziedzina, Andrzej Gronau, Kazimierz Karabasz, Zbigniew Karpowicz, Bohdan Kosiński, Bogusław Lambach, Władysław Ślesicki, Krzysztof Winiewicz i Jerzy Wójcik.

Studentem był wybitnie zdolnym, a przy tym nadzwyczaj pracowitym. Nic dziwnego, że z bardzo wysoką średnią ocen plasował się w tamtych czasach w ścisłej czołówce Szkoły Filmowej. W zbiorach Archiwum Łódzkiej uczelni szczęśliwie zachowały się do dnia dzisiejszego wszystkie wczesne prace filmowe nakręcone przez Andrzeja Brzozowskiego. Mamy więc okazję krok po kroku prześledzić po latach, jak w środku socrealizmu rozwijał się jego talent, rosły aspiracje i przebiegały twórcze poszukiwania.

Studia filmowe otworzyły przed nim nowe horyzonty, a pobyt w Szkole sprawił, że błyskawicznie dojrzał, mimo młodego wieku stając się samoistną i coraz bardziej wyrazistą indywidualnością artystyczną. W niczym nie przeszkadzało mu to wielokrotnie asystować przy filmach wybitnych kolegów. Nazwisko Brzozowskiego figuruje wśród współpracowników i asystentów reżysera przy filmach Jerzego Kawalerowicza, Andrzeja Munka i Andrzeja Wajdy, między innymi w *Cieniu*, *Pasażerce*, *Popiołach* (drugi reżyser) i *Krajobrazie po bitwie* (autor scenariusza, wspólnie z Andrzejem Wajdą). Po raz pierwszy w swej karierze Brzozowski asystował Wajdzie jeszcze na studiach, przy realizacji dokumentalnej etiudy szkolnej *Kiedy ty śpisz* (1953). Zetknął się wtedy z najlepszymi, starszymi od siebie kolegami: Jerzym Lipmanem, Andrzejem Wajdą, Jerzym Wójcikiem, Stefanem Matyjaszkiewiczem.

Kiedy jako student trzeciego roku po raz pierwszy w życiu osobiście stanął za kamerą w tym samym roku 1953, realizując – wspólnie z kolegą ze starszego rocznika, Kazimierzem Rajzauerem (po ukończeniu studiów, od 1957 – długoletnim

operatorem filmowym i kamerzystą poznańskiego ośrodka Telewizji Polskiej) – etiudę fabularną, miał lat zaledwie 21! Podkreślam ten fakt, ponieważ dojrzałość artystyczna twórcy *Słoneczników* i *Ucieczki* w momencie jego studenckiego debiutu wywołuje po latach zaskoczenie, jeśli nie wręcz zdumienie.

Jak to możliwe, że *Słoneczniki* nakręcił absolutny debiutant i na dodatek ktoś tak młody? Wyjaśnieniem – z konieczności przyjętym przeze mnie jedynie na prawach domysłu przynależnego biograficznej hipotezie – może być tylko przyspieszone dojrzewanie przyszłego artysty: zarówno jako człowieka (który był chłopcem zaledwie siedmioletnim, kiedy zaczęła się wojna, i liczył sobie lat trzynaście w momencie jej zakończenia), jak i utalentowanego i bardzo pracowitego filmowca.

Ciekawe, że najważniejsze dokonania w dorobku twórczym Andrzeja Brzozowskiego nie są na ogół kojarzone z osobą tego artysty i jego nazwiskiem. Kiedy wymienia się dzisiaj takie pamiętne tytuły, jak: *Rozmowy jazzowe*, *Przy torze kolejowym*, *To jest jajko* czy *Archeologia* – rozmówcy (zwłaszcza młodzi) z reguły nie mają świadomości, kto te filmy nakręcił. A przecież wszystkie co do jednego wspomniane przed chwilą znakomite utwory współtworzą kanon polskiej sztuki krótkiego metrażu zarówno dokumentalnego, jak i fabularnego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Uważane za profesjonalny debiut krótkometrażowy Andrzeja Brzozowskiego *To jest jajko* (1965) zdobyło w roku 1966 nagrody na festiwalach w Oberhausen, Krakowie, La Felguera (Hiszpania) i Cordobie (także Hiszpania), wyróżnienie w Edynburgu, a w roku 1967 – nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Francisco. Jeszcze bardziej utytułowanym filmem tego twórcy okazała się wkrótce *Archeologia* (1967). W latach 1967–1970 prezentowana wielokrotnie na rozmaitych przeglądach i festiwalach filmowych, została uhonorowana między innymi: Złotym Kompasem w Konkursie Filmów Krajoznawczych i Turystycznych w Warszawie, Srebrnym Lajkonikiem w Krakowie, Srebrnym Lwem św. Marka MFF w Wenecji, II nagrodą MFF w Punta del Este (Urugwaj), plakietką Akademii Sztuki i Wiedzy Telewizyjnej w Los Angeles oraz Wielką Nagrodą Krzyżem Maltańskim i I nagrodą w kategorii filmów dokumentalnych na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Eksperymentalnych i Dokumentalnych w hiszpańskiej Cordobie. Wymienione nagrody i wyróżnienia mówią o klasie artystycznej tych utworów, dają też wyobrażenie, jak znakomitą pozycję i międzynarodowe uznanie zyskał ten wybitny filmowiec w ciągu kilkunastu pracowitych lat, jakie upłynęły od jego pierwszego filmu.

O etiudach szkolnych Andrzeja Brzozowskiego można po latach powiedzieć z całą pewnością jedno: pod względem zastosowanych w nich rozwiązań artystycznych wyprzedzały swój czas, mimowiednie stając się zapowiedzią czegoś, co w polskim kinie miało dopiero nadejść. Kiedy wydobyte ze szkolnego archiwum obejrzałem je po raz pierwszy w roku 2009 z myślą o ich emisji telewizyjnej na antenie TVP Kultura w programie „Skarby Filmoteki”, nie mogłem wyjść z podziwu, urzeczony ich zdumiewającą urodą i artystyczną dojrzałością. Wrażenie, jakie

robią, pozostaje na długo w pamięci. Nakazuje też z wielkim uznaniem spojrzeć na rzetelność ówczesnego warsztatu filmowego zarówno studentów, jak i pedagogów łódzkiej uczelni. Naturalnie, *toutes proportions gardées*, w granicach dostępnego im wtedy marginesu twórczej wolności.

## 1. *Słoneczniki*

Cóż takiego zaprezentował 21-letni student Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, przystępując do adaptacji nieco zapomnianego dzisiaj opowiadania autorstwa Bohdana Czeszki. Zaczniemy od elementarnej kwestii wyboru tekstu. W tamtym okresie (przypomnijmy: chodzi o rok 1953) adaptowany przez studenta PWSF utwór musiał zostać najpierw zatwierdzony przez opiekuna, a pośrednio przez władze Szkoły. Ekranizacja Strindberga, Prousta, Kafki, Musila, Becketta, Rilkego czy Maeterlincka (ten ostatni autor pojawi się niebawem w planach Brzozowskiego-adaptatora, choć projekt zostanie storpedowany przez Wandę Jakubowską i do planowanej ekranizacji nigdy nie dojdzie) absolutnie nie wchodziła w grę. Brzozowski wybiera więc to, co możliwe i dostępne, czyli opowiadanie popieranego przez partię pisarza.

Bohdan Czeszko właśnie wydał sztandarową powieść pt. *Pokolenie* (1951), dzięki której w jednej chwili znalazł się na szczytach ówczesnego życia literackiego PRL. Oprócz niej okazjonalnie publikował również opowiadania. Brzozowski natrafił na materiał literacki swej etiudy, czytając prasę. Pierwodruk krótkiego opowiadania noszącego tytuł *Słonecznik*, które było później parokrotnie przedrukowywane w wyborach opowiadań Czeszki (również pod tytułem *Słoneczniki*), ukazał się najpierw na łamach tygodnika „Nowa Kultura” z ilustracjami Henryka Tomaszewskiego (pierwodruk „Nowa Kultura” 1952 nr 51–52), a dopiero w roku 1954, czyli już po nakręceniu etiudy, wszedł w skład wydanego nakładem „Czytelnika” tomu opowiadań *Krzewy koralowe*.

Z utworu Czeszki adaptator zaczerpnął dla siebie w gruncie rzeczy niewiele: w pierwszym rzędzie sylwetkę głównego bohatera oraz dwie inne postaci (fryzjera i chłopca), dalej prostą w swej wymowie konstrukcję fabularną i wreszcie temat wojennej traumy. Warto w tym miejscu dodać, iż temat ten stał się z czasem jednym z pierwszorzędnie ważnych wyznaczników dalszej twórczości Brzozowskiego, wielokrotnie powracając w dalszych jego filmach. Ważniejsze jednak, że z poprawnego ideologicznie pierwowzoru literackiego powstała ekranizacja niekoniecznie wcale poprawna pod tym względem zarówno w rozmaitych pojawiających się na ekranie szczegółach, o czym za chwilę, jak i w kontekście obowiązujących rygorów estetyki socrealizmu.

Lektura pierwowzoru uświadamia nam, że wszystko inne – a przede wszystkim własny kunsztowny sposób przedstawienia tej historii – stanowi oryginalne dokonanie adaptatora i osobiste odkrycie początkującego filmowca.

Akcja filmu dzieje się w roku 1944, o czym bezpośrednio informuje widza kredowa inskrypcja „KMB 1944”, widniejąca nad drzwiami zakładu fryzjerskiego. Parafrazując dobrze znane powiedzenie, rzec by można, iż cenzora przy tym nie było. Osobom znającym realia poprawności politycznej w latach stalinizmu i restrykcje cenzuralne, jakie obowiązywały w tamtym okresie, nie trzeba specjalnie tłumaczyć oczywistych powodów, dla których wspomnianej inskrypcji nie ma w pierwowzorze literackim. Nie ma jej, bo na łamach „Nowej Kultury” być nie mogło. Pojawia się ona jednak w etiudzie Brzozowskiego.

To nie jedyna wymowna zmiana, jaką dostrzegamy, porównując adaptację filmową z adaptowanym opowiadaniem. Nie chodzi o jakieś drobne, nieistotne szczegóły, lecz o rozwiązania i zmiany – jak się zaraz okaże – zasadnicze: kluczowe dla konstrukcji całości. Autor pierwowzoru literackiego obrał całkiem inną strategię niż Brzozowski. Uczynił narratorem głównego bohatera, który opowiada najpierw o swoim wewnętrznym wypaleniu i dramatycznych okupacyjnych przeżyciach, a potem skupia się na opowiedzeniu epizodu z chłopcem i słonecznikami. Akcję swego opowiadania pisarz umieścił w Warszawie, na Starym Mieście. Adaptując utwór Czeszki, Brzozowski w wersji filmowej zrezygnował z takiego stołecznego przypisania. W jego filmie opisane zdarzenia rozgrywają się wśród ruin zburzonego miasta, gdzieś w Polsce.

Czeszko od pierwszego zdania posługuje się narracją pierwszoosobową w czasie przeszłym (*praesens historicum*), podczas gdy Brzozowski, całkiem przeciwnie, rozpoczyna swój film zobiektywizowaną narracją kamery, która obojętnie obserwuje bohatera wchodzącego stromymi schodami w obcym mieście. Można by więc powiedzieć, że u Czeszki bohater za pośrednictwem narracji prowadzonej w pierwszej osobie opowiada samego siebie; inaczej niż w adaptacji Brzozowskiego, która staje się opowieścią o nim.

Ciekawe, że w filmie pojawia się z czasem monolog wewnętrzny bohatera wypowiedziany zza kadru. Komplikuje on i wydatnie wzbogaca strukturę narracyjną etiudy Brzozowskiego, czyniąc ją o wiele bardziej finezyjną w planie narracji. Nie był to co prawda wtedy chwyt całkowicie zakazany, ale sztuka socrealizmu – zarówno literacka, jak i filmowa – dopuszczała jego zastosowanie tylko w wyjątkowych przypadkach i bardzo rzadkich sytuacjach. Gotowych zaryzykować śmiałków nie było zresztą zbyt wielu. Jego użytkownikowi bowiem zawsze groziła potencjalna sankcja ideologiczna w postaci groźnego zarzutu „psychologizowania” (*vide*: sztuka burżuazyjna) czy – gorzej – oskarżenia o bliżej nieokreślony „formalizm”. Zwłaszcza to drugie z daleka pachniało nieprzyjemnymi konsekwencjami, z bezpardonowym potępieniem twórcy włącznie.

Tym bardziej wymowne jest zaproszenie do napisania muzyki do *Słoneczników* kogoś, kogo trudno posądzać o sympatię dla socrealizmu, mianowicie wybitnego kompozytora, krytyka i działacza muzycznego Zygmunta Mycielskiego. Mycielski z jego asertywnością, duchowym arystokratyzmem i własnym zdaniem nie był człowiekiem mile widzianym przez władze PRL, ani wtedy, ani też nigdy później.

O tym, że w roku 1953 napisał nośną formalnie, subtelną i kameralną w swym wyrazie, muzykę do etiudy debiutującego studenta Łódzkiej Szkoły Filmowej, wie niewielu muzykologów i filmoznawców. W czasach stalinizmu skomponowanie takiej jak ta muzyki na potrzeby filmu przez tego właśnie kompozytora było niemal nie do pomyślenia w warunkach ściśle kontrolowanej kinematografii pod nadzorem państwa. Jak widać, stało się jednak możliwe w zrealizowanej na jej obrzeżach studenckiej etiudzie. Młody filmowiec nie zląkł się ingerencji wszechobecnej cenzury i tyleż umiejętnie, co skutecznie wykorzystał wąziutki margines swobody, jaką dysponował.

Jeszcze ciekawsze, że w scenie u fryzjera kunsztownie opracowany tryb narracji, jaką posłużył się Brzozowski, przybiera formę skrajnie zsubiektywizowaną. Na ekranie widzimy w pierwszym planie głowę bohatera siedzącego na fotelu fryzjerskim, a za nim, w drugim planie – fryzjera, który pochylony nad swym klientem nie przestaje do niego mówić. Paplanina fryzjera ulega stopniowej redukcji i wyciszeniu aż do momentu, który ją unieważnia. Aby tak się stało w odbiorze, widz musi jednak najpierw przyjąć, że percypuje świat zmysłami głównego bohatera. W scenie tej widać jak na dłoni odkrycie, które stało się udziałem autora w całym jego filmie. Po swojemu usiłując rozwiązać odwieczny dylemat obiektywnego i subiektywnego aspektu narracji filmowej, Brzozowski odkrył coś, co można by nazwać narracją pozornie zależną – filmowy ekwiwalent mowy pozornie zależnej, z jaką mamy do czynienia w prozie.

Zdjęcia wykonane przez studenta trzeciego roku Wydziału Operatorskiego Kazimierza Rajzauera cechuje wysoki poziom opanowania warsztatu i znakomita dyscyplina formalna. Widać, że każde ujęcie tej etiudy stanowi rezultat przemyślnych decyzji duetu reżyser – operator, dla których na równi liczyło się połączone w organiczną całość „jak” i „co”. Opowiedziana przez nich historia „na zewnątrz” realizuje nieskomplikowany schemat fabularny złożony z kilku dość luźno z sobą związanych epizodów, w swej warstwie głębokiej zawiera jednak o wiele więcej: wnikliwe studium psychologiczne zmierzające do ukazania przeżyć człowieka dotkniętego syndromem powojennego wypalenia.

Bohater *Słoneczników*, dojrzały mężczyzna w sile wieku, cywil w „emce” (amerykańska kurtka wojskowa z drugiej wojny światowej) i z chlebakiem, z trudem kroczy przez świat, niosąc w sobie bagaż wojennej przeszłości, jak sam powiada, „całe tamto życie”. Pragnie ciszy, spokoju i samotności. W doszczętnie zrujnowanym mieście jego wędrówka wśród ruin staje się wyjściem na spotkanie nowej egzystencji. Twórcom filmu udało się oddać trafnie wybranymi środkami filmowymi stopniową przemianę człowieka steranego wojną i zgorzkniałego w kogoś, kto ponownie odkrywa sens odradzającego się życia. Służy temu delikatny acz sugestywnie ukazany węzeł symboliczny w postaci motywu odświeżenia, zraszania, odradzania się życia na przekór śmierci.

Kapitałną premią, jaką otrzymuje widz od twórców tego filmu, a oni od losu, jest cudownie piękne ujęcie promiennego uśmiechu małego chłopca,

uszcześliwionego skropieniem swej głowy wodą kolońską z pulweryzatora. Niezapomniana scena! Tak hojna premia w postaci niekłamanej spontanicznej reakcji nieprofesjonalnego aktora przydarza się wyłącznie filmowcom z prawdziwego zdarzenia.

## 2. *Ucieczka*

O ile nakręcone w roku 1953 *Słoneczniki* wieńczył z konieczności obowiązkowy *happy end*, ilustrujący duchowe odrodzenie człowieka wypalonego przez wojnę i okupację, o tyle kilkanaście miesięcy późniejsza od nich, nakręcona w połowie roku 1954, *Ucieczka* (datowana 1954/1955) zaskakuje widza gorzkim jak piołun zakończeniem. Opowieść o dramatycznym zdarzeniu, do jakiego doszło w biały dzień w prowincjonalnym miasteczku, z racji swej wymowy i aury bliższa jest filmom z drugiej połowy lat pięćdziesiątych – takim przykładowo, jak *Zimowy zmierzch*, *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* albo nostalgiczne dramaty Wojciecha Jerzego Hasa czy Tadeusza Konwickiego – a nie biało-czarnemu i natrętnie optymistycznemu w swej wymowie kinu polskiego socrealizmu.

Akcja filmu dzieje się w małym prowincjonalnym miasteczku, w słoneczne majowe południe, w dniu podpisania kapitulacji. Ulicą z walizką, laską i małym psem na smyczy kroczy starszy mężczyzna, który właśnie przyjechał do miasteczka. Przed szkołą podstawową, z której bramy wybiega z wrzaskiem chmara dzieci, spotyka wychodzącą po lekcjach nauczycielkę z plikiem klasówek i bukietem kwiatów. Przybysz jest byłym (czytaj: przedwojennym) nauczycielem. Ktoś, kto nawet dość pobieżnie zna ówczesne realia naszego szkolnictwa na poziomie podstawowym, natychmiast rozpozna w nim typ międzywojennego nauczyciela z dawnych „solarzówek”. Dzisiaj, czyli w nowej powojennej rzeczywistości, człowiek ten – niegdyś tak bardzo prospołeczny i nastawiony na dobro ogółu – czuje się wyobcowany i całkiem niepotrzebny, pragnie dla siebie tylko ciszy i spokoju. Zwierza się nieznajomej: „Tu zawsze było cicho, chcę wreszcie odpocząć”, a o swoim przestraszonym odgłosem karabinowych wystrzałów pieszku, którego uspokaja głaskaniem nauczycielka, powie łagodnie i usprawiedliwiająco: „Boi się hałasu...”

Cała opowieść trwa na ekranie zaledwie siedem minut. Reżyser zawarł ją w mistrzowsko skomponowanej konstrukcji, złożonej z trzech zwięzłych epizodów. O pierwszym z nich była już uprzednio mowa. W części środkowej starszy pan w drodze na ryby najpierw omal nie zostaje rozjechany przez gazik pędzący ulicą, a chwilę później natrafia przed szkołą na zwłoki nauczycielki. Kiedy oniemiały przygląda się leżącemu na bruku na środku ulicy ciału zamordowanej, z poddaża budynku za nim słycać kobiecy krzyk: „Leśni kobite zabili!”

Oddzielony głębokim wyciśnięciem, złożony z jednego ujęcia epizod trzeci, tworzący finał całej opowieści, okazuje się pod względem kompozycyjnym rewersem epizodu początkowego. W obliczu bezsensownego zbrodni, wstrząśnięty tym,

co się wydarzyło, stary człowiek krok po kroku oddala się od nas, opuszczając naznaczone wojną miasto, w którym nie znalazł dla siebie schronienia i spokoju, jakiego daremnie szukał i pragnął.

Rewelacyjnie i niezwykle pomysłowo zbudował autor nie tylko stronę wizualną, ale także czasoprzestrzeń audialną swej etiudy. Dzięki temu od pierwszej do ostatniej sceny *Ucieczka* jest filmem nie tylko do oglądania, lecz również do uważnego słuchania. Mamy tu bicie dzwonu dobiegające do nas z oddali na początku i na końcu opowieści. Budynek szkoły, przed którą zatrzymuje się bohater filmu, rozpoznajemy najpierw po piosence śpiewanej chórem przez dzieci w klasie za oknami. W sekwencji środkowej pojawia się ponadto pogodny temat akordeonowy grany przez siedzącego na parapecie, odwróconego od nas plecami grajka. Nastrojowa sielska melodia prowadzi bohatera uliczkami miasteczka i raptownie urywa się, gdy ten nagle natrafia na martwe ciało.

Dodajmy, iż autor zdjęć do *Ucieczki* – Andrzej Gronau – ekspresyjnie sfotografował zwłoki kobiety ubranej w letnią sukienkę i leżącej obok niej bukiet kwiatów na krawędzi światła i cienia, w doskonale zakomponowanym ujęciu z góry. Ujęciu temu towarzyszy przeraźliwa cisza. Jej udział w tym filmie został zaprojektowany w sposób bardzo umiejętny i przemyślny. Cisza podkreślana jest dodatkowo przez różne prozaiczne odgłosy małego miasteczka, na przykład turkot kół po bruku. Daje ona o sobie znać i jest obecna tam wszędzie, gdzie zbędne byłyby kwestie dialogowe. W sekwencji wstępnej, podczas pierwszego spotkania stary człowiek w trakcie rozmowy z nauczycielką powiada: „Nie jestem już potrzebny. Teraz wszystko pachnie polityką, nawet te pani kwiaty dzisiaj...” – powiada do młodej nauczycielki. Odpowiedzią (najbardziej wymowną w tej sytuacji) jest właśnie cisza i milczenie ze strony rozmówczyń.

W swoim drugim ćwiczeniu reżyserskim Andrzej Brzozowski zmierzył się też z niełatwym zadaniem obsadowym. Trzeba przyznać, że wybrał w obu przypadkach doskonale. Główne role w *Ucieczce* zagrało dwoje wywodzących się z Krakowa wytrawnych zawodowych aktorów teatralnych i (tylko okazjonalnie) filmowych. Ich nazwiska i twarze dawno zatarty się w zbiorowej pamięci i dzisiaj nic nie mówią współczesnemu widzowi. Wówczas jednak, to znaczy w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, byli oni znani i rozpoznawalni. W roli optymistycznie patrzącej w przyszłość nauczycielki w jasnej sukience wystąpiła uczennica Juliusza Osterwy – Celina Klimczakówna, a do roli zgorzkniałego emerytowanego nauczyciela młody reżyser zaangażował doświadczonego aktora, reżysera teatralnego i dyrektora teatrów – Władysława Woźnika.

Siła wyrazu tego krótkiego filmiku nie leży bynajmniej w opowiadanej w nim – przynajmniej: w sumie dość prostej, gdy mowa o samym przebiegu zdarzeń – fabule. Wynika ona z potencjału dramatycznego, jaki wyzwala niezmiernie skondensowany, oszczędny i lapidarny sposób przedstawienia całej historii. Wszystko tutaj zostało przez autora najpierw przemyślane i precyzyjnie zaprojektowane na etapie scenariusza i scenopisu, a następnie z równą precyzją sfilmowane przez

ówczesnego studenta czwartego roku Wydziału Operatorskiego, późniejszego znakomitego operatora – Andrzeja Gronaua.

Struktura montażowa *Ucieczki* rozpięta została na niedopowiedzeniach. Ukazane w niej epizody mają charakter świadomie niedookreślony i dyskretny, opierając się na kilku kunsztownie skonstruowanych elipsach. To dzięki nim – zarówno wewnątrz scen, jak i pomiędzy nimi – otwiera się rozległa przestrzeń semantyczna przeznaczona dla wyobraźni. Jako widzowie stajemy się świadkami czegoś, co pozostaje do końca niedopowiedziane i wymaga od nas ponownego złożenia opowiadanej historii w całość. Bardziej niż to, co oglądamy na ekranie, liczy się w tej mistrzowskiej etiudzie ruch myśli i uczuć, jakie film wywołuje.

Ton tego kameralnego opowiadania zaskakuje odmiennością i ujmuje wewnętrznym skupieniem na tle narzucającej się widzowi hałaśliwości i propagandowej ostentacji wielu innych ówczesnych polskich filmów. Jego niespieszny rytm, uważne oko reżysera i operatora, charakterystyczne wyciszenie nastroju i przepuszczony przez świadomość głównego bohatera obraz powojennego świata – sprawiają, że na naszych oczach rozbite zostają powszechnie panujące stereotypy i klisze, dzięki czemu znika z pola widzenia dobrze znana matryca polskiego kina socrealistycznego.

Nakręcona w roku 1954 studencka etiuda Andrzeja Brzozowskiego i Andrzeja Gronaua *Ucieczka* stanowi modelowy przykład i wczesny przejaw tego, co nazywamy kinem okresu Odwilży.

## RZODKIEWKI JANUSZA MORGENSTERNA

Nakręcona najprawdopodobniej wiosną 1954 roku przez Janusza Morgensterna, podówczas studenta czwartego roku reżyserii łódzkiej Szkoły Filmowej, fabularna etiuda *Rzodkiewki* należy do najcenniejszych osiągnięć szkolnej produkcji filmowej tamtego okresu. Zdjęcia do niej zrealizował utalentowany kolega Morgensterna, student czwartego roku na Wydziale Operatorskim – Tadeusz Wieżan. Był to więc podwójny dyplom – zarówno reżysera, jak i operatora.

Jak często bywa w takich przypadkach, ów krótki – trwający na ekranie nieco ponad kwadrans – film ma dzisiaj o wiele donioślejszą niż spełnienie wymogów stawianych przed pracą dyplomową wartość artefaktu kulturowego. I właśnie pod tym kątem warto mu się po ponad sześćdziesięciu latach przyjrzeć bardziej uważnie. Sztafaż tej piętnastominutowej noweli jest bowiem jeszcze socrealistyczny, ale jej duch okazuje się od początku do końca odwilżowy. Można tu, jak w przypadku ówczesnych etiud szkolnych Andrzeja Brzozowskiego (zwłaszcza *Słoneczników*) – mówić wręcz o zauważalnych gołym okiem symptomach swojej „rewizjonistycznej” przemiany świadomości części młodego pokolenia naszych filmowców, których jednym ze sztandarowych reprezentantów jest Janusz Morgenstern. Hasło „socjalizm z ludzką twarzą” nabiera w tym kontekście szczególnej wymowy – dalekiej od pustej i wyświechtanej retoryki propagandowego sloganu.

Materiału literackiego dostarczyła nowela zapomnianego dzisiaj – a dość poczytnego w pierwszych latach powojennych – autora opowieści przyrodniczych, Stanisława Dębowskiego. Młody adaptator zaczerpnął z niej zasadnicze trzy rzeczy: postać głównego bohatera, układ fabularny i szlachetne przesłanie społeczne. Swoją wersję tej prostej historii wyposażył jednak w coś, co nadało jej już *stricte* filmowy wyraz. Tym czymś było nasycenie omawianej etiudy – świeżą wtedy i bardzo nowoczesną w swym wyrazie – stylistyką włoskiego neorealizmu. Ona właśnie stanowiła istotne *novum* dyplomowej etiudy Janusza Morgensterna i Tadeusza Wieżana.

Wzorzec tego stylu przeniknął do Łodzi niemal natychmiast – *vide*: dobrze znane pierwszym rocznikom studentów z ulicy Targowej dzięki ówczesnym kon-

taktom Uczelni z włoskimi wykładowcami doniosłe dzieła spod znaku neorealizmu, między innymi: głośny dramat społeczny w reżyserii Vittoria De Siki *Umberto D.* (1952). Gwoli dochowania historycznej ścisłości, należałoby w tym miejscu dodać, iż na ekranach polskich kin wspomniane dzieło De Siki pojawiło się znacznie później, dopiero w roku 1957. Mamy tu więc: jednostkowego bohatera, starego bezbronnego człowieka, zwyczajną łódzką ulicę, realistycznie sfotografowane miasto z jego proletariackim wystrojem i aurą powszechnej szarości (szare prochowce, szare jezdnie, szare słowa i zachowania, szare twarze ludzi z tłumu) oraz równie realistycznie ukazane toporne realia biurowo-biurokratycznie zarządzanej socrealistycznej fabryki.

Badacza historii filmu polskiego lat pięćdziesiątych uderza coś jeszcze, mianowicie powinowactwo tematu etiudy Morgensterna z dramatem Andrzeja Munka *Człowiek na torze*, który został nakręcony w Zespole Autorów Filmowych „Kadr” w roku 1956, na podstawie opublikowanego rok wcześniej (ale jednak po etiudzie Morgensterna) „odwilżowego” opowiadania Jerzego Stefana Stawińskiego pt. *Tajemnica maszynisty Orzechowskiego*.

Porównanie z sobą obu tych filmów uświadamia nam, że wykazują one wiele cech wspólnych. Do wyróżników tych należy, po pierwsze, sugestywnie ukazana sylwetka głównego bohatera, którym jest niemłody człowiek pracy. Po drugie – konflikt „starego” z „nowym” (które reprezentuje bynajmniej nie dziejowy postęp, tylko ideologiczny dogmat). Po trzecie – motyw ewidentnej krzywdy społecznej, jaką wypaczony system polityczny wyrządza prostemu człowiekowi, wykazując bezduszną podejrzliwość w odniesieniu do czegoś, co w istocie zawierało w sobie głęboko szlachetny motyw ludzkiego działania.

Bohater *Rzodkiewek*, Gruliński, ma ponad sześćdziesiąt lat, z pochodzenia jest chłopem, żyje w mieście, w fabryce przepracował wiele lat „na produkcji”, od niedawna ze względu na swój zaawansowany wiek pracuje jako portier. W historię jego życia wprowadza nas beznamiętny głos narratora zza kadru. Gruliński jako człowiek ze wsi tęskni za uprawą ziemi. Z nadejściem wiosny postanawia uporządkować i zagospodarować zapuszczony, zaśmiecony, pełen odpadków kawałek fabrycznego gruntu za swoją portiernią. Wyhodowane przez siebie rzodkiewki rozdaje dzieciom z przyzakładowego przedszkola. Sielanka trwa jednak krótko. Konflikt z inwentaryzatorami o prywatny strug i odkrycie przez nich plantacji warzyw na terenie fabryki sprawia, że do nowo spisane go rejestru dostają się nie ujęte w żadnej ewidencji „fabryczne inspekty”.

Z rzodkiewek robi się afera gospodarcza: „komisja wykryła”, że rzodkiewkowe inspekty Grulińskiego powstały „z niczego”. A to źle, a nawet gorzej, bardzo źle – nie było przecież „wniosku inwestycyjnego”. Od momentu, kiedy niewinna sprawa tytułowych rzodkiewek wymyka się bezdusznym i tępych biurowym schematom, psuje roczne plany, komplikuje bilanse i każe przerabiać sprawozdania – zaczyna nią coraz bardziej żyć fabryczna administracja. Słychać nie wróżące niczego dobrego pytanie kierownika: „A kto za to będzie odpowiadał?”

I jego odzywkę pod adresem portiera: „Co wy, fabrykę na PGR zamieniacie?” Na co Gruliński nieśmiało: „Chciałem dla dzieci”.

Rozpanoszona, bezmyślna w swym działaniu biurokracja – zagrożona widmem kontroli – przechodzi do kontrataku: „Po cholere wam te rzodkiewki, powiedzcie sami”. Jedyną odpowiedzią jest milczenie „winowajcy”. W kolejnej scenie filmu założone przez Grulińskiego inspekty zostają na jego oczach zlikwidowane i rozebrane. Władcy kartotek i rycerze spinaczy nareszcie mogą z ulgą odetchnąć: „No, pozbyliśmy się kłopotu”.

Na prawach dygresji warto w tym miejscu odnotować aktorski udział pewnego zapomnianego dzisiaj wykonawcy. Straszliwego księgowego od bilansów zagrał w etiudzie Morgensterna blisko sześćdziesięcioletni wówczas Henryk Modrzewski. Henryk Modrzewski (właściwie Henryk Zasacki) był w łódzkiej Szkole Filmowej końca lat czterdziestych i lat pięćdziesiątych postacią nietuzinkową. Krajan Morgensterna (urodzony w miejscowości Kańczuga koło Przeworska w roku 1897), był nie tylko zawodowym przedwojennym aktorem, ale także doktorem filozofii. Doktorat obronił na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie w roku 1935. Od 1949 aż do śmierci w roku 1965 był profesorem Wydziału Aktorskiego PWSF. Jego niezapomniana fizis i mistrzowski konterfekt socrealistycznego biurokraty stworzony w dyplomowej etiudzie Morgensterna i Wieżana wykracza poza zwykły epizod i zasługuje po latach na osobne odnotowanie.

Sugestywnie ukazany ornamentowo-fasadowy socjalizm, panujący w naszej ówczesnej rzeczywistości, staje się tutaj obiektem celnej krytyki. Zanim na koniec ponownie zabierze głos wspomniany narrator zza kadru, oglądamy jeszcze scenę, w której zwierzchnik wychodzący z fabryki, widząc bałagan po rozbiórce inspektów, poleca Grulińskiemu: „Można natłuc cegieł i ułożyć ornament albo lepiej jakieś hasło”. W tym momencie inicjatywę ponownie przejmuje znany nam odautorski narrator zza kadru.

Narrator: „Hasło... więc pewnie o socjalizmie. Gruliński wie, że inspekty i socjalizm, o którym ma ułożyć hasło, są z sobą związane. On też chciał do tego socjalizmu swoje dołożyć. Myślał, że rzodkiewki... Nie wyszło. Dlaczego?”

Tyle na koniec. Finał dyplomowej etiudy *Rzodkiewki* przynosi przysłowiową kropkę nad „i”. Przytoczony przed chwilą gorzki komentarz zostaje skontrapunktowany z ujęciem w bliskim planie ukazującym dobroduszną wąsatą twarz bohatera ze spokojem palącego fajkę. Dzisiaj dyplomowa etiuda Janusza Morgensterna i Tadeusza Wieżana wydaje się szacownym zabytkiem należącym do tak zwanego „minionego okresu”. Wtedy jednak taka nie była. Jej śmiały na owe czasy krytycyzm i bezkompromisowa analiza – będącego tematem tego filmu ewidentnego przypadku skrzywdzenia prostego człowieka przez nieludzki system – przysporzyły młodemu filmowcowi niemałych kłopotów ze strony strażników szkolnej prawomyślności.

# PRZECIWIW SCHEMATOM. CZŁOWIEK NA TORZE ANDRZEJA MUNKA

## 1. Kiedy kończy się socrealizm?

Kiedy kończy się socrealizm, a zaczyna polska szkoła filmowa? Na tak postawione pytanie nie ma prostej jednoznacznej odpowiedzi. Był to wszak przełom, zatem proces, a nie jednokrotny akt zbiorowego sprzeciwu. Ktoś wszakże musiał być ową awangardą zmiany. Któremu z filmów nakręconych w czasach Odwilży przypada pierwszeństwo – jeśli zapytać o ewidentną zmianę paradygmatu i moment zwrotu, jaki dokonał się w naszym kinie tamtej doby? Na tak postawione pytanie odpowiedzi może być zapewne kilka. Moja własna odpowiedź będzie tylko jedna: tym szczególnym przełomowym filmem jest *Człowiek na torze* Andrzeja Munka.

Mamy więc wyrażoną *expressis verbis* roboczą hipotezę. Pora na przedstawienie argumentów, które powyższe twierdzenie mogą uczynić prawomocnym.

Zacznijmy od pewnej ogólniejszej uwagi. Otóż standardowe objaśnienia filmu Munka, na jakie natrafiamy w recenzjach z tamtego okresu, a także w późniejszych opracowaniach historycznych jego twórczości, eksponują z reguły kwestie ideologiczne. Zapewne ich autorzy wskazują na nie słusznie, jednak nie można na tym poprzestać. Zauważmy bowiem, że kluczem do nowatorstwa *Człowieka na torze* (1956) staje się w takim ujęciu aspekt frontalnej rozprawy autora z wszechwładną do niedawna ideologią stalinizmu, czyli aspekt zewnętrzny wobec dzieła. Klucz niewątpliwie ważny, atoli ograniczający i redukujący doniosłą rolę społeczną tego filmu do czegoś na kształt – odważnego w swej antystalinowskiej wymowie – gazetowego „wstępniaka”.

Owszem, *Człowiek na torze* był wystąpieniem odważnym politycznie. Nie tracąc z pola widzenia zawartego w nim przesłania, a przeciwnie – doceniając jego ciężar gatunkowy, warto jednak najpierw dostrzec sam film: właściwą mu poetykę, konstrukcję ukazanego dramatu, sylwetkę bohatera, wreszcie – sposób jej nakreślenia. Bowiem to one właśnie, a nie doraźna publicystyka filmowa A.D. 1956, okazują się elementem nośnym i decydują o przejmująco żywym, po dzień dzisiejszy odczuwalnym nowatorstwie tego wspaniałego filmu. Aby go właściwie wnikliwie odczytać i właściwie ocenić, trzeba najpierw prześledzić złożoną drogę, jaką przeszedł Munk filmowiec w okresie socrealizmu.

Działa tutaj swoiste *pars pro toto* i jednocześnie *totum pro parte*. Nie ma pełnego zrozumienia swoistości dokonań polskiej szkoły filmowej bez wcześniejszego rozpoznania charakteru minionej epoki, z której ona wyrasta, wobec której się określa i której z taką gwałtownością zaprzecza.

## 2. Młody Munk

Artysta nie wybiera epoki, w której żyje i tworzy. Nie jest rzeczą obojętną, że Andrzej Munk studiował, terminował i dojrzewał w swoim zawodzie w czasach socrealizmu. Rzec można, iż jako artysta filmowy uformował się dzięki socrealizmowi, z nim na co dzień i w opozycji do niego. Przygoda Munka z socrealizmem i osobiste rozliczenie się z nim wpłynęły w zasadniczy sposób na to wszystko, co nakręcił w okresie dojrzałym. Nie znaczy to bynajmniej, iż filmy wcześniej zrealizowane mamy uznać za nieważne tylko dlatego, że powstały w czasach socrealizmu.

Zorganizowana na moją prośbę przez pracowników Filмотeki Narodowej studyjna projekcja wszystkich nakręconych przez Andrzeja Munka dokumentów oraz materiałów filmowych przechowywanych w Archiwum WFD okazała się bardziej doniosła poznawczo, niż przypuszczałem. Szczególną wartość miało dla mnie dokładne przesłедzenie po latach, film po filmie, drogi jego twórczego rozwoju. W obrazach z wczesnego okresu zobaczyłem nie kolejną ofiarę stalinizmu, lecz filmowca, który w tamtych warunkach próbuje na różne sposoby nadać sens własnej pracy.

Nie należał do pokornych i uległych. Miał własne zdanie i niejednokrotnie próbował postawić na swoim, narażając się kierownictwu wytwórni. Był kimś nowo zatrudnionym i przyglądano mu się uważnie. Z jednej strony zaliczał się do zdolnych i pracowitych, z drugiej – sprawiał kłopoty. Z relacji kolegów wynika, że w pierwszych latach pracy stosunki Munka ze zwierzchnikami nie tylko nie układały się najlepiej, ale bywały mocno napięte. W oczach ludzi mu niezyczliwych uchodził za „element niepewny politycznie”, co niewątpliwie przyczyniło się do usunięcia go z partii w wyniku zakulisowych intryg, pod pretekstem nagannego trybu życia.

Jako realizator szybko dojrzewał i zdobywał profesjonalne doświadczenie. W dławiącej atmosferze stalinizmu, mimo nieustannej presji odgórnie narzucanych dogmatycznych wymogów estetyki kina socrealistycznego, młody filmowiec umiał dla siebie ocalić osobisty margines wolności. Nie powinno się do tego bardzo wąskiego „marginesu wolności” przykładać dzisiejszych kryteriów i miar przyjętych w wolnym kraju. Walka toczyła się wówczas o absolutne minimum wolności. W przypadku Munka oznaczała ona mniej więcej tyle, iż zamiast martwego schematu z propagandowej fasady doraźnych celów wyłonią się na ekranie żywi ludzie: chłopci z Podkarpacia, kolejarze z Tarnowskich Gór, górnicy z kopalni „Wesoła” i inni. W tamtych warunkach było to naprawdę bardzo wiele.

Jest rzeczą znamionną, iż Munk starał się w ten sposób pozostać wierny niezmiernie istotnemu w jego przypadku osobistemu motywowi, którym kilka lat wcześniej uzasadniał decyzję o podjęciu studiów filmowych. W części pisemnej egzaminu do łódzkiej Szkoły Filmowej, tłumacząc komisji własny wybór kierunku studiów, przyszły reżyser wyraził ten motyw następująco: „Pociągają mnie w filmie możliwości rozwojowe, wykluczające podejście rutyniarsko-urzędnicze”. To ważna i bardzo wymowna deklaracja, jeśli wziąć pod uwagę, że twórcza przekora odgrywała w rozwoju tego filmowca wielką rolę w ciągu całej jego reżyserskiej kariery.

Z tego właśnie powodu za całkiem chybione uważam mechaniczne umieszczanie pierwszych filmów Andrzeja Munka w rzędzie typowych produkcji socrealistycznych. Wśród filmów, które nakręcił w latach 1949–1955, za „bojowe dokumenty” mogą zostać uznane jedynie dwie propagandowe agitki: *Sztuka młodych* i *Kierunek – Nowa Huta!* Wyrażoną *expressis verbis* akceptację dla idealistycznie ukazanych zdobyczy nowego ustroju zawierają: *Poemat Symfoniczny „Bajka” Stanisława Moniuszki. Koncert w Klubie Fabrycznym Zakładów „Ursus”<sup>1</sup>* oraz *Pamiętniki chłopów* (oba z roku 1952). Ale już *Kolejarskie słowo* (1953) i *Gwiazdy muszą płonąć* (1954) uruchamiają nowy paradygmat. Choć oba mówią o ludziach pracy, a w centrum ich uwagi znajdują się: terminowa realizacja planu gospodarczego, zobowiązania załóg, czyny produkcyjne i współzawodnictwo pracy – dokumenty te w dalece oryginalny sposób wykorzystują konwencję „produkcyjniaka”, wyłamując się z obowiązującego schematu typu przekazów.

### 3. Dokument zaangażowany

Mamy więc socrealistyczne *decorum* jako swoistą fakturę – sztafaż, bez którego żaden polski film wtedy w ogóle by nie powstał. *Decorum* i nic więcej. Liczyła się wartość dodana i to ona w przypadku Munka stanowiła kwintesencję tego, co zamierzał i pragnął osiągnąć jako twórca. Dlatego też poetyce *Kolejarskiego słowa*, z jej dyscypliną rytmiczną i skupieniem na codziennym trudzie ludzi pracy, bez porównania bliżej od sztandarowych tytułów radzieckiego soc-heroizmu (w rodzaju *Turksibu*, 1929, Wiktora Turina czy *Trzech pieśni o Leninie*, 1934, Dżigi Wiertowa) jest do słynnej *Nocnej poczty* (1936) Harry’ego Watta i Basila Wrighta, której kunsztowną kompozycję i warsztat pilnie studiowali słuchacze pierwszych roczników łódzkiej Szkoły Filmowej. Nie znaczy to, iż twórca tych filmów nie zdał sobie sprawy z ograniczeń konwencji, której jako realizator przyjętego przez siebie zlecenia nie mógł wtedy ominąć:

---

<sup>1</sup> Należy w tym miejscu dodać, że *Bajka*, pomimo socrealistycznego wydźwięku w kwestii powszechnego dostępu ludzi pracy do kultury, nie przypadła jednak do gustu czujnym decydyntom i spotkała się z groźnie wówczas brzmiącym zarzutem „niedostrzegania walki klasowej”.

Dokumentalny – pod tym określeniem rozumiemy najczęściej – prawdziwy. Patrząc na swoje filmy dokumentalne – konstatował Munk z perspektywy roku 1960 – dochodzę do wniosku, że żaden nie odpowiadał temu kryterium. Prawie wszystkie były inscenizowane, prawie zawsze występujące w nich osoby miały świadomość obecności kamery, która rejestruje ich ruchy, gesty, sposób zachowania się. Dokumentalne były tam tylko rekwizyty i fakty. Dokumentalne było to, że istniała prawdziwa sceneria, że parowóz był prawdziwym parowozem, a maszynista prawdziwym maszynistą. Ale reszta była inscenizacją.

Dlaczego więc robiłem te – w pewnym sensie – „nieprawdziwe” dokumenty? Te inscenizowane filmy były odpowiedzią na oficjalny ton ówczesnej twórczości dokumentalnej, na jej lakierniczy, hura-radosny ton. Starałem się poruszać sprawy, które zbanalizowano. Chciałem pokazać trud, poświęcenie, bohaterstwo i piękno codziennej pracy. W *Kolejarskim słowie* mówiłem – dzisiaj wydaje nam się to banalne, wówczas jednak proste te prawdy przemilczano – że praca kolejarza jest ciężka, wymaga dużego wysiłku. W *Gwiazdach* chodziło jeszcze o pokazanie niebezpieczeństwa pracy. Lecz nie tylko niebezpieczeństwa, ale również jej romantyzmu i piękna<sup>2</sup>.

„Dokument zaangażowany” w wersji Munka stawał się filmem zaangażowanym społecznie w sposób dalece odmienny od obowiązujących wówczas u nas standardów. Osobiste „zaangażowanie” filmowca prowadziło w jego przypadku do odkrywania rzeczywistości, o której film opowiada. Nie była to zmyślona od A do Z, całkowicie fikcyjna niby-rzeczywistość z propagandowej agitki, lecz realny, pełen realistycznie uchwyconych szczegółów świat powojennej Polski i żywi ludzie, których starał się portretować na tyle prawdziwie, na ile pozwalała wówczas cenzura. Wychodząc z dokumentu, Munk zabrał z sobą do fabuły jeszcze coś:

[...] rzeczywiście cennym doświadczeniem, które zawdzięczam dokumentowi i które przeniósłem na fabułę – mówił po latach – jest dbałość o to, by akcja rozwijała się tak, jak naprawdę mogłoby się zdarzyć. Przez akcję rozumiałem tu to wszystko, co się na nią składa, a więc dialog i „działanie” aktorów, scenerię i rekwizyty<sup>3</sup>.

Przechodząc do fabuły, twórca *Kolejarskiego słowa* jako filmowiec w gruncie rzeczy nie porzucał dokumentu. Przenosił tylko do niej warsztat dokumentalisty i całe zdobyte w WFD doświadczenie. To, czego się nauczył – użyte w odmienny niż w dokumencie sposób – będzie odtąd pracować na taki a nie inny obraz świata w jego filmach fabularnych.

Rafał Marszałek zauważył:

Inaczej niż u wielu innych reżyserów – dokument nie był dla Munka tylko przystankiem w drodze do realizacji filmów fabularnych. Był nauką opisu, od którego się nie ucieka. Munk stał mocno na ziemi<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Cyt. za Stanisławem Janickim: *Polscy twórcy filmowi o sobie*. Warszawa 1962, s. 58.

<sup>3</sup> Tamże, s. 59.

<sup>4</sup> Rafał Marszałek: *Lekcja Munka*. „Film” 1971 nr 38.

## 4. Wartość dodana

Jako autor dokumentów realizowanych na granicy ciągłego ryzyka Andrzej Munk balansował się w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych jeszcze dwukrotnie: zarówno w przypadku *Kolejarskiego słowa* (1953), jak i wspomnianego już wcześniej filmu *Gwiazdy muszą płonąć* (1954, współreżyseria z Witoldem Lesiewiczem). Oba te reportaże dokumentalne zmyślnie wpisywały się w konwencję rodzimego produkcyjniaka, poszukując jednocześnie w ciasnych i schematycznych ramach odgórnie narzuconej formuły, mimo wszystko i na przekór, możliwości poszerzonego i bardziej zindywidualizowanego osobistego wyrazu. Zmieniały się kryteria i podejście samych urzędników. Rzeczy zakazane i absolutnie dotąd wykluczone, wraz z pierwszymi sygnałami Odwilży stawały się możliwe. Decydenci z Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Centralnego Urzędu Kinematografii wydawali się nawet zadowoleni, czego dowodem była Nagroda Państwowa III stopnia za rok 1954 dla twórców filmu *Gwiazdy muszą płonąć*.

Rok później Munk był już autorem *Błękitnego krzyża* (1955) – blisko godzinnej fabuły paradokumentalnej opisującej dramatyczny epizod ratowania partyzantów radzieckich przez grupę działających w Pogotowiu Tatrzańskim górali z Zakopanego pod koniec wojny. W jego karierze reżyserskiej film ten pełni rolę pomostu między okresem dokumentalnym a okresem fabularnym. Munk zmieszał tu świadomie oba rodzaje filmowe, szukając jednocześnie czegoś, co byłoby mu bliskie przez gruntowną znajomość realiów tematu. A realia wojennej historii opowiedzianej w *Błękitnym krzyżu* znał wyśmienicie. Przypomnijmy, że na przełomie lat 1944 i 1945 jako uciekinier z Warszawy bezpośrednio zetknął się z opisanym w filmie światem, kiedy pracował jako robotnik i palacz kolejki linowej na Kasprowej Wierch.

*Błękitny krzyż* opierał się na trzech elementach: zagęszczonej uważnej obserwacji kamery, dyskretnym komentarzu narratora zza kadru (znakomicie czytany przez Gustawa Holoubka) oraz solidnej dramaturgicznej rekonstrukcji zdarzeń, przez cały czas trzymającej nerwy widza w pełnym niepokoju o losy zagrożonych napięciu. Niewątpliwego autentyzmu dodawała mu również obecność na ekranie grupy prawdziwych uczestników tamtej akcji – słynnych zakopiańskich górali (Józef Krzeptowski, Stanisław Gąsienica-Byrcyn, Stanisław, Józef i Jakub Wawrytkowie, Stanisław Marusarz, Stanisław z Lasa Gąsienica), których reżyser zaprosił do udziału w filmie. Zdjęcia kręcono w lutym i marcu 1955 roku. Jedne z najpiękniejszych w historii naszej kinematografii, znakomite zdjęcia tatrzańskich plenerów wykonał wytrawny specjalista tej odmiany fotografii filmowej Sergiusz Sprudin.

Kiedy tylko nadarzyła się okazja do stworzenia czegoś *par excellence* artystycznego na gruncie kina dokumentalnego, Munk wykorzystał ją umiejętnie, kręcąc pogodną impresję dokumentalną *Niedzielny poranek* (1955), przygotowaną specjalnie na konkurs filmowy w ramach Światowego Festiwalu Młodzieży

w Warszawie. Warto zwrócić uwagę, iż jest to pierwszy w karierze tego filmowca film barwny (nakręcony na taśmie Agfacolor), co w tamtym czasie było jeszcze w naszej kinematografii swoistym luksusem. Całość została zrealizowana zgodnie z wyjściowym założeniem: mała forma filmowa utrzymana w konwencji „pogodnej, krótkiej opowieści” (określenie własne reżysera).

W prostą konstrukcję tej z lekka fabularyzowanej dwuaktówki wplótł autor wiele różnych konceptów. Munk – jako filmowiec, który podczas seansów studenckich w Łodzi widział *Antrakt* René Claira i Francisa Picabii, filmy Wiertowa, Légera, Themersonów, Buñuela i inne – cenił sobie ogromnie wolność wyrazu i nie hołdował jakiegś jednej konwencji. W kinie i w sztuce filmowej lubił różnorodność form. Nazywał je ironicznie „ozdobnikami”, ale w gruncie rzeczy chodziło mu o pomysłowe atrakcje. Nie tyle w Eisensteinowskim, ile w Munkowskim tego słowa znaczeniu. O coś, co apeluje do wyobraźni i wrażliwości inteligentnego widza.

## 5. Sygnatura Munka

Artysta filmowy – podobnie jak budowniczy, malarz czy rzeźbiarz – ma do dyspozycji pewien dozwolony konwencją sposób osobistego zaświadczenia autorstwa swego dzieła. Jest nim swoisty podpis, jaki na nim składa. Chodzi o udział aktorski we własnym filmie, będący rodzajem sygnatury twórcy.

W *Niedzielnym poranku* po raz pierwszy miała miejsce nowa w jego twórczości jakość: Munk – aktor. Aktorski udział reżysera we własnym filmie był wtedy, czyli w roku 1955, w naszym kinie czymś nowym, świeżym i zaskakującym. Zwłaszcza że jego aktorski występ miał miejsce nie w fabule, lecz w dokumencie. I nie była to żadna osobista próżność. Wpisując się przed kamerą w otoczenie miasta, w którym żył (reżyser pojawia się przez moment osobiście na ekranie jako nagle obudzony pasażer zrywający się do wysiadania z warszawskiego autobusu linii 133), Munk starał się pozostać sobą: człowiekiem niezmiernie wrażliwym, lirycznym, a jednocześnie ironicznym – z dystansem do wszystkiego, co odbiera ludziom rozum i zdolność racjonalnego osądu. W epizodzie na przystanku autobusowym w *Niedzielnym poranku* pojawia się również na moment ojciec reżysera, blisko 70-letni wówczas Ludwik Munk, który w filmie tym gra staruszka krótkowidza z laską, wprowadzanego do autobusu przez konduktorkę.

Czym były te aktorskie epizody i czy mają one jakieś swoiste znaczenie w kontekście kanonów socrealizmu? Osobistą obecność Munka na ekranie i serię jego ekranowych „kamei” (jak by powiedział Karol Irzykowski) niekoniecznie trzeba wyprowadzać z Hitchcocka. Pojawiając się na chwilę w swoich filmach, ich autor sygnalizował: jestem jednym z was, żyję tak jak my wszyscy, opowiadam o świecie, który doskonale znam. Jego własne wizerunki na ekranie wszystkie mają charakter autoironiczny i antykabotyński, ukazując go zwyczajnie: bez cienia wyniosłości i artystowskiego obramienia. W tym sensie jako aktor epizodyczny występujący

w swoich filmach zachował własną tożsamość, przechodząc „suchą nogą”: od soc-realizmu, przez kino okresu Odwilży, do polskiej szkoły filmowej.

Warto przypomnieć, że oprócz *Niedzielnego poranka w: Człowieku na torze* Munk zagrał pasażera pociągu, w zakopiańskiej noweli *Eroiki* był księdzem, w *Spacerku staromiejskim* – człowiekiem, który dzwoni z budki telefonicznej na warszawskiej Starówce, niepokojony przez bohaterkę, a w *Zezowatym szczęściu* – naczelnikiem Pytlem z krakowskiego Urzędu Skarbowego, zaskoczonym przez funkcjonariuszy UB w biurze Wąsika. Najstarszy z takich autoportretów zawiera już jego realizatorski debiut z roku 1949 – *Sztuka młodych* (sic!). W akcie drugim tego filmu ówczesny student PWSF Andrzej Munk pojawia się na chwilę wśród publiczności, obserwując wraz z innymi działanie puszczonego w ruch stroboskopu, który stanowi jeden z eksponatów przygotowanej przez studentów wystawy ilustrującej dzieje kinematografii. Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że tylko do tego sprowadza się autorski refleks w twórczości Munka. W jego przypadku nie chodziło wcale o sygnaturę na płótnie ekranu.

## 6. Kino osobiste

Nieustannie szukał własnego wyrazu i możliwości odrzucenia szablonu, odejścia od bezdusznej matrycy danej konwencji na rzecz czegoś osobistego. Poszukiwał takiej szansy we wszelkich elementach utworu. Nawet w aranżacji komentarza z offu, który z reguły pełnił w ówczesnych filmach funkcję ideologicznego wędzidła. To właśnie przy *Niedzielnym poranku* miała miejsce jego pierwsza, wówczas jeszcze tylko studyjna, współpraca z Kazimierzem Rudzkim, którego ciepły osobisty komentarz zza kadru zawiera ton generalnie przychylny ludziom, ale też trzeźwy dystans w spojrzeniu na codzienne i niecodzienne sprawy tego świata.

Mogła to być sielankowa impresja na temat uroków pogodnej wiosennej niedzieli. Mogła, ale nie u Munka. Starał się bowiem unikać płaskiej jednoznaczności i w filmie dążył świadomie do pewnej komplikacji. Jako opowiadacz był mistrzem takich przełamanych nastrojów. Sceptycyzm, o którym mowa, będący odtąd stałą cechą stylu filmowej narracji, jaki Munk konsekwentnie uprawiał, daje o sobie znać otwarciem w jego twórczości po raz pierwszy właśnie w *Niedzielnym poranku* i zostanie przez niego twórczo rozwinięty w filmach fabularnych z dojrzałego okresu.

Z dokumentu przeniósł Munk do fabuły coś bardzo istotnego: rzeczowy sposób opowiadania. Była to narracja nie tylko behawioralna, ale i werystyczna, a przede wszystkim – ściśle przedmiotowa. Jako filmowiec nie tworzył tego stylu sam i nie działał w pojedynkę. Aby uzyskać taki efekt, musiał najpierw dostroić do swoich wymagań zarówno naturalną w swym wyrazie grę aktorów, jak i styl pracy operatora, światło, scenografię, dźwięk, kostium, rekwizyt, charakterystycję, a także generalny sposób funkcjonowania i wyznaczony przez siebie cel dążeń całej ekipy, z kierownikiem produkcji (Wilhelmem Hollendrem) włącznie.

„Kadry decydują o wszystkim” – głosił słynny stalinowski slogan. Różnie z tym bywało, ale w kinie z pewnością kadry decydują o wszystkim. Munk bardzo starannie dobierał sobie współpracowników. Wiedział, że twórcy (autorowi) filmowemu z prawdziwego zdarzenia niezbędni są myślący podobnie jak on fachowi partnerzy: scenarzysta, operator, scenograf, kompozytor, aktorzy, kierownik produkcji, asystent, charakteryzatorka, wózkarze, oświetlacze, sekretarka planu. Ludzie, z którymi realizował swoje filmy, szanowali go i kochali, gotowi skoczyć za nim choćby w ogień.

Jak wielu innych reżyserów, również i on podlegał rozmaitym huśtawkom nastrojów i z pewnością nie był łatwy we współpracy z ekipą. A jednak chcieli z nim pracować bez względu na ekstremalnie nieraz trudne warunki. Kiedy przegląda się listę znakomitych nazwisk tych, z którymi realizował swoje filmy, widać, że wybierał najlepszych z najlepszych i umiał się otoczyć ludźmi twórczymi, niepokojnymi, poszukującymi, oryginalnymi. Miał zresztą wyjątkowego nosa. To on latem 1955 roku znalazł na wakacjach w mazurskich szuwarach nieznanego jeszcze wówczas scenarzystę – Jerzego Stefana Stawińskiego<sup>5</sup>.

To u Munka zadebiutował jako samodzielny twórca zdjęć do *Eroiki* Jerzy Wójcik (sam głęboko zafascynowany bazującą na świadomie przyjętych ograniczeniach estetyką zdjęć Gregga Tolanda, przekonał reżysera do użycia szerokokątnego obiektywu i przeforsował nie stosowany wówczas format 1:1,66). Munk – także wiedziony nieomylną reżyserską intuicją – odkrył wybitne aktorskie osobowości: najpierw Kazimierza Opalińskiego jako maszynisty Orzechowskiego w pamiętnej kreacji z *Człowieka na torze*, a potem Edwarda Dzierżewskiego jako Dwidziusia Górkiewicza oraz Kazimierza Rudzkiego w roli Turka – występujących w obu nowelach *Eroiki*. On również pierwszy dostrzegł i wykorzystał wielki talent komediowy Bogumiła Kobieli, zaprezentowany w *Zezowatym szczęściu*. On wreszcie powołał na swego asystenta przy tym filmie młodziutkiego Romana Polańskiego. Kilka lat wcześniej innym asystentem Munka przy *Gwiazdach* został Jan Łomnicki. U niego również największą w całej swej karierze rolę dramatyczną zagrała Anna Ciepielewska – jako Marta w *Pasażerce*.

Nie ma co ukrywać, z Munkiem pracowało się niezmiernie trudno. Jako reżyser był apodyktyczny i niebywale wymagający, potrafił nieraz zamęczyć ekipę, niestrudzenie szukając właściwego rozwiązania. Miał gorącą głowę i takie samo serce. Bywał zmienny, zdarzało się, że nieobliczalny, podczas kręcenia często reagował w sposób bardzo emocjonalny, wybuchowy. Ale ludzie, z którymi pracował, wiedzieli, że z nim, i tylko z nim, zdolni są osiągnąć w sensie twórczym coś, czego nigdy nie osiągnęliby bez niego. Rośli przy nim jako artyści, przekraczając własne ograniczenia i odkrywając tkwiące w nich prawdziwe możliwości twórcze. I dlatego, mimo wszystko, chętnie decydowali się z Andrzejem pracować, ryzykując w trakcie realizacji filmu nawet własnym zdrowiem i chwilami skrajnego wyczerpania.

---

<sup>5</sup> Relację z ich pierwszego spotkania znaleźć można w książce Jerzego Stefana Stawińskiego: *Notatki scenarzysty*. Warszawa 1988, s. 55 i nast.

## 7. Wyzwolenie estetyki

Wyzwolenie estetyki (*resp.* języka) zawsze stanowi sygnał i wyraz zmiany sposobu myślenia. I odwrotnie: nowa oryginalna myśl szuka dla siebie odpowiedniego wyrazu w odmienności estetyki. Realizując wiosną 1956 roku *Człowieka na torze* (premiera: 1957), Munk pierwszy z naszych filmowców przekroczył Rubikon, wkraczając ze swoją sztuką na nowe terytorium. Zanim to nastąpiło, takie samo przejście Rubikonu stało się w roku 1955 udziałem Jerzego Stefana Stawińskiego, kiedy ten opisał opartą na autentycznym zdarzeniu historię starego maszynisty Orzechowskiego<sup>6</sup>. Odkrytą przezeń podczas reporterskiej wizyty w parowozowni w Orzeszu i w trakcie rozmów z kolejarzami na trasie Warszawa – Poznań. W istocie jednak pisarz i reżyser przekroczyli ten Rubikon wspólnie, kiedy zrodziła się myśl o nakręceniu filmu opartego na opowiadaniu.

Munk znalazł w opowiadaniu Stawińskiego inspirujący materiał, ale jeszcze nie odpowiednią konstrukcję własnej opowieści. Sam więc wymyślił zupełnie inny sposób ułożenia i zorganizowania jej przebiegu, którego śladu – jak nietrudno sprawdzić – nie ma w literackim pierwowzorze. Początkujący wówczas literat, autor opowieści o maszyniście Orzechowskim, podkreśla w pośmiertnym wspomnieniu<sup>7</sup>, że to właśnie reżyser natchnął go ideą przekonstruowania i przekomponowania pierwotnej wersji.

Od tej pory była to już ich wspólna koncepcja i praca. Nie wystarczy przy tym powiedzieć, że *Człowiek na torze* był „antyprodukcyjniakiem”. Ani zestawień ten film ze starszym o trzy lata *Kolejarskim słowem*, choć takie porównanie daje już sporo do myślenia. Stawiński i Munk obaj pragnęli po swojemu skontestować bezduszny schemat socrealistycznych biografii, preparowanych na użytek „jedynie słusznej” ideologii, i rozbić gazetkowy szablon oficjalnych stalinowskich życiorysów. Potrzeba ta okazała się w ich przypadku matką niewątpliwego wynalazku, jakim było odkrycie dla kina – wymykającej się wszelkim schematom – autentyczności ludzkiego życia z jego aspektem prywatnym i osobistym włącznie.

W *Człowieku na torze* można znaleźć niemal wszystkie podstawowe komponenty poetyki intymności, które – na różne sposoby – rozwijać będą wkrótce następcy Munka. A mianowicie: skupienie uwagi na psychice bohatera, relację człowiek – środowisko z akcentem na obronę wartości pojedynczego istnienia, tajemnicę tkwiącą w głębi ludzkiego wnętrza, zwyczajność, świat rodzimej prowincji i znaczenie lokalności jako prywatnej ojczyzny, zanurzenie osoby w macierzystym dla niej środowisku. Wreszcie – wielostronną zależność człowieka od własnego otoczenia, której rozpad i utrata w jednej chwili może zamienić się w gwałtowną alienację, druzgocącą całe życie. Wśród komponentów tych są

<sup>6</sup> Jerzy Stefan Stawiński: *Tajemnica maszynisty Orzechowskiego*. „Życie Literackie” 1955 nr 22.

<sup>7</sup> Jerzy Stefan Stawiński: *Widziany z bliska*. W pracy zbiorowej: *Andrzej Munk*. Pod red. Aleksandra Jackiewiczza. Warszawa 1964.

również: skupienie na indywidualnym losie jednostki, jej małe dramaty i umiejętnie „powiększone” mikrosytuacje, w których uczestniczy, uważna obserwacja znaczących z psychologicznego punktu widzenia zachowań, wreszcie – studium stanów emocjonalnych i złożonych uczuć. Także uczuć intymnego rejestru, nie tych na pokaz, lecz głęboko ukrytych, określających jądro ludzkiej osobowości, których nie wyraża żaden widoczny na pierwszy rzut oka behavior.

Realizując *Człowieka na torze*, Munk odwrócił socrealistyczny schemat. „Szkodnicy” w rodzaju mechanika niegodzącego się z „nowym” (czytaj: społecznym marnotrawstwem, głupotą i bezmyślnością) – mechanika Orzechowskiego, byli dotąd w polskim kinie degradowani do roli kukieł i strachów na wróble – marionetkowych postaci drugiego planu. Tropiono ich, osaczano i niszczone, spychając na daleki margines, a w końcu pogrążano w zasłużonym niebycie jako zatwardziały „wsteczników”, niewierzących w postępek i nowy lepszy ustrój, niezdolnych do przemiany i „niegodnych” przekroczyć bramy raję jutra. Tymczasem u Stawińskiego i Munka to właśnie stary maszynista-reakcjonista, a nie rzeczniczy postępu i nowego myślenia: młody mechanik Zapora, zawiadowca Tuszka czy towarzysz Karaś – nie tylko znajduje się przez cały czas w polu uwagi, ale co więcej – koncentruje i skupia w sobie wszelkie wątki opowieści.

Dzięki *Człowiekowi na torze* po raz pierwszy w polskim kinie powojennym stała się rzecz niezwykła. Dzieło – zarówno jego jakość warsztatowa, rzemieślnicza, jak i artystyczna – przenika się tu i wymienia cechami z bohaterem. Etos maszynisty Orzechowskiego i jego oschły, zasadniczy sposób bycia przekładają się wprost na niebywale zwartą, spoiłą konstrukcję opowiadania, stawiającego na rzeczowość i unikającego jakichkolwiek „ozdobników” czy grandilo kwencji. Nie tylko mechanik dba o jakość wykonywanego przez siebie i podwładnych fachu. Również Munk i cała ekipa starają się dorównać w każdym pieczołowicie opracowanym szczególe i działaniu człowiekowi, którego dramatyczną historię film przedstawia. Rzec można, iż Munk przez cały czas „opowiada Orzechowskim”.

Jeśli zaś „opowiada Orzechowskim”, to znaczy, że ma za nic bezimienną wielką Historię. Tę nieludzką i bezduszną Historię, którą do roli *sacrum* podnosił komunizm – twórca na oczach widza desakralizuje i zrzuca z monumentalnego cokołu. Postępuje tak właśnie, bo bez porównania ważniejszy od pędzącej „lokomotywy dziejów” jest dla niego jednostkowy bohater. Munk znalazł w *Człowieku na torze* nie tyle nową miarę rzeczy, ile właściwą linię styku, jaki ma łączyć sztukę filmową i ludzką rzeczywistość. Postawił na konkret, na opisanie realnego świata, na osobiste doświadczenie jako miarę ludzkiego życia. Życie to pokazał na ekranie w odmienny niż dotąd sposób. Warto się od tej strony ponownie przyrzeć nieogarnionemu strumieniowi ludzkich spraw, jaki z wielkim talentem wyreżyserował w kapitalnej sekwencji dworcowej.

W *Człowieku na torze* dało o sobie znać prawdziwe nowatorstwo Munka jako filmowca. Doniosłość tego dzieła i jego pierwszorzędne znaczenie dla dalszego rozwoju formacji zwanej polską szkołą filmową polega nie na użyciu jakiegokolwiek

chwytu, lecz na tym, iż Andrzej Munk zaprojektował w nim modelową sytuację filmowca tworzącego swoje filmy za żelazną kurtyną. Zaprojektował niejako modelowy wzór jego społecznej roli i osobistej kondycji. Nie miało już odtąd chodzić o samą ideologię, lecz o istotną rolę przypadającą artyście filmowemu i sztuce, jaką uprawia.

Nie liczyły się przy tym takie czy inne zabiegi i środki wyrazu, którymi się posłużył. Owszem, narracja tego filmu aplikuje dla własnych celów wielopodmiotowość subiektywnego oglądu spod znaku Orsona Wellesa (*Obywatel Kane*) i Akiry Kurosawy (*Rashomon*). Historycznie „rymuje się” również z nakręconym dokładnie w tym samym czasie dramatem sądowym Sidneya Lumeta *Dwunastu gniewnych ludzi* (premiera: luty 1957). Doniosłość artystyczna *Człowieka na torze* polega jednak na czym innym – na tym mianowicie, iż jego twórca pierwszy w naszym kinie określił miejsce, w którym artysta powinien istnieć jako inicjator społecznego dyskursu na ważne tematy. Wskazując to miejsce i uruchamiając nowy paradygmat (kluczowy dla filmów „szkoły polskiej”), Munk postawił siebie na granicy: (1) dnia dzisiejszego i przeszłości, (2) tego, co nadchodzi, i tego, co odeszło, (3) sztuki i codziennej egzystencji milionów ludzi, wreszcie (4) na styku jednostkowego istnienia i warunków społecznych, które to istnienie determinują.

Na styku, o którym mowa, liczy się nie zamieniona w abstrakcyjną doktrynę Idea, Masa, Historia, lecz codzienność relacji: jednostka – zbiorowość, człowiek – społeczeństwo, obywatel – władza – państwo. Pierwszeństwo ma rzeczywistość (*ergo* realne ludzkie doświadczenie), a nie żaden sztucznie narzucony doktrynalny porządek. Ważniejsze od rozepędzonej „lokomotywy dziejów” są dla twórców tego filmu punktualnie i bezpiecznie jeżdżące pociągi. Maszynista Orzechowski – z jego równie zwykłym co tajemniczym, „niezrozumiałym” i niewytłumaczalnym poświęceniem – jest postacią conradowską. W odróżnieniu od „zegara dziejów” jego zegarek pokazuje czas prawdziwy, odmierzając go z namacalną dokładnością.

*Historia sacra contra historia profana* – oto właściwy temat *Człowieka na torze*. Zwyczajne, dobrze przeżyte życie jako coś bez porównania wartościowszego niż „wykuwanie” nowego człowieka i nowego jutra. To „obywatel” Orzechowski jest wart filmu, a nie jego – niezdolni pojąć motywów czyjś poświęcenia – sędziowie naznaczeni i skażeni doktrynalną prawomyślnością.

## 8. Kino obywatelskie

Była już mowa o tym, że *Człowiek na torze* w przeszłości nieraz traktowany i czytany był rutynowo i schematycznie jako „antyprodukcyjniak”. Najniesłuszniej w świecie. Znakomity prekursorski film Munka tak się ma do zwykłego produkcyjniaka jak pokazany w filmie Hasa (1949) budzący do dzisiaj respekt i podziw potężny parowóz Pt-47, który obsługiwał przez dziesiątki lat dalekobieżne linie pasażerskie w Polsce, do „bumelcugu” toczącego się ospale na lokalnych podmiejskich trasach. To kawał naprawdę świetnego kina. Warto po latach rozpoznać

i właściwie ocenić przepastną jakościową różnicę, jaka dzieli *Człowieka na torze* i standardowy socrealistyczny produkcyjniak – przy niewątpliwych zewnętrznych podobieństwach użytych tu i tam środków filmowego wyrazu. Środki i chwytły wydają się w wielu momentach niemal identyczne – w przypadku dzieła Munka użyto ich jednak w sposób absolutnie odmienny od typowego produkcyjniaka.

Przełomowe znaczenie *Człowieka na torze* dla rozwoju polskiego kina powojennego nie sprowadza się do użycia jakiegoś jednego szczególnego chwytu czy nowej, całkowicie oryginalnej konwencji estetycznej. Polega ono na czymś całkiem innym: na tym mianowicie, iż jego twórca pierwszy w naszej kinematografii postawił na film jako medium publicznej debaty. W roku 1956 było to w naszym filmie *novum* absolutne i właśnie Andrzejowi Munkowi zawdzięcza polska sztuka filmowa powołanie do życia jej nowego, nieistniejącego wcześniej paradygmatu, w którym zawierają się pełnione przez nią odtąd funkcje społeczne.

Twórczość filmowa, jaką cenił i sam zamierzał uprawiać, musiała mieć głębszy wymiar i wydźwięk społeczny. Właśnie ten rys twórczości Andrzeja Munka, umownie nazwany tutaj „kinem obywatelskim”, uważam za kluczowy dla zrozumienia głębszego sensu dzieł, które stworzył. Cały czas pamiętał, że robi filmy dla ludzi żyjących w zniewolonym kraju. Był pierwszym polskim reżyserem filmowym, który przenikliwie wyraził doświadczenie socrealizmu.

Niemal obsesyjnie powracającym tematem jego filmów jest człowiek w starciu z przerastającą go potęgą. W zwarcu ze światem. Ludzkie życie przeciw wrogiemu systemowi. Człowiek wewnątrz nieludzkiego świata. Intrygował go człowiek społeczny, uwikłany w więzy i zależności wobec innych ludzi. Zarówno ktoś, kto ucieka od wolności i odpowiedzialności (a więc ktoś w rodzaju dróżnika Sałaty czy Piszczyka), jak i ktoś, kto dorósł do bycia człowiekiem wolnym i świadomie bierze w życiu odpowiedzialność na siebie (Orzechowski, Dzikus, Żak, Turek, Marta).

Od *Człowieka na torze* bohaterami fabularnych filmów Munka okazują się ludzie dwóch odmiennych kategorii, zdefiniowanych socjologicznie przez Davida Riesmana w jego klasycznym studium na temat kategorii osobowości społecznych jako jednostki „zewnątrzsterowne” (*other-directed*) bądź „wewnętrzsterowne” (*inner-directed people*). Ludzi tych dzieli całkiem odmienny stosunek do własnej i cudzej wolności. Różnicę między dwiema kategoriami, jakie stanowią, widać doskonale w *Człowieku na torze*, gdzie postać maszynisty Orzechowskiego właśnie tym, czyli wewnętrzną integralnością poczynań i zachowań, różni się od całej reszty, bezkrytycznie i bezwładnie ulegającej presji dogmatycznych zasad nowego ustroju – z oczywistą szkodą dla społeczeństwa.

Powtórzmy zatem: *Człowiek na torze* nie jest „anty-produkcyjniakiem”. Tak wąskie jego odczytanie rozmija się z głębszą intencją autora i generalnie ogranicza horyzont interpretacji samego dzieła. Nie chodziło mu przecież tylko i wyłącznie o zaprzeczenie znienawidzonej, skompromitowanej konwencji. Nie sposób zresztą nie zauważyć, że reżyser z niej korzysta i – biorąc ją za osnowę formalną swego filmu – traktuje utylitarnie.

Rzecz w czym innym. W odróżnieniu od wielu jego kolegów, Munk zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że prawdziwa batalia rozgrywa się ani nie o taką czy inną konwencję, ani też o jej mniej lub bardziej efektywne przedrzeźnianie. Rzeczywistą stawką w toczącej się wtedy grze o przyszłość polskiego kina była całkiem odmienna od wyświechtanych sloganów o „najważniejszej ze sztuk” odpowiedź na pytanie: po co kręci się filmy? i dlaczego warto je tworzyć i oglądać?

Od *Człowieka na torze* kino w Polsce staje się przestrzenią społecznej debaty – agorą gorących sporów i niekończących się dyskusji o najważniejszych sprawach. Film, który taką dyskusję uruchamia i wywołuje, nie ma być narzędziem żadnej władzy, z wyjątkiem władzy ludzkiego rozumu zdolnego przenikliwie widzieć i oceniać świat. Jego adresat nie powinien bezkrytycznie wierzyć w to, co ogląda na ekranie, lecz potęgą wyzwolonej wyobraźni odkrywać i wypełniać horyzont, jaki zakreślają pytania stawiane przez autora. Filmowiec wyrzeka się arbitralnej roli wszechwiedzącego monopolisty prawdy. Liczy się pojemna i zarazem rozległa wieloznaczność dzieła, służąca pobudzeniu i wyzwoleniu własnych refleksji u widza.

Postawienie na coś, co można by nazwać „kinem obywatelskim”, stanowi oryginalny i niezmiernie istotny wkład Andrzeja Munka w rozwój sztuki filmowej polskiego Października. Dla trudnego procesu przemian świadomości społecznej, jaki dokonywał się w pełnej niepokoju i jednocześnie ogromnych nadziei milionów ludzi na lepsze życie Polsce lat 1955–1960, *Człowiek na torze*, a potem *Eroica* i *Zezwane szczęście* mają – każde z tych dzieł w sobie właściwy sposób – doniosłe znaczenie.

Wszystkie trzy sytuują się w samym rdzeniu polskiej szkoły filmowej jako oryginalnej formacji ideowo-artystycznej, współtworząc wraz z kilkoma innymi wybitnymi filmami tamtego czasu (*Kanałem*, *Pętlą*, *Popiołem i diamentem*, *Ostatnim dniem lata*, *Pożegnaniem*, *Krzyżem Walecznych* i in.) jej ośrodkowy układ nerwowy. *Człowiek na torze* był pierwszy. To jego newralgiczne usytuowanie w centrum dokonujących się przemian i przełomową rolę, jaką odegrał, widać dzisiaj o wiele wyraźniej niż wówczas.

# MUZY W INTYMNYM ŚWIETLE. O PRZEMIANACH W SZTUCE ODWILŻY I PAŹDZIERNIKA

**T**eren obserwacji: polska sztuka dekady lat pięćdziesiątych. Nie któraś z jej od-  
dzielnie rozpatrywanych gałęzi, lecz widok ogólny na koronę imponującego  
drzewa. Czas nagłego rozkwitu: pełna wyrazu, rozłożysta, wielodziedzinowa ca-  
łość. Temat: przełom estetyczny, jaki się wtedy dokonał. Głęboka transformacja  
rozmaitych form twórczości zapisana w wierszach, powieściach, opowiadaniach,  
piosenkach, dziennikach, obrazach malarskich, rzeźbach, fotografiach, filmach,  
spektaklach teatralnych i wszelkich innych dziedzinach twórczości.

## 1. Przełom estetyczny

Jak ustąpił socrealizm? Na estetyczny przełom Odwilży i Października warto spojrzeć z perspektywy szerszej niż horyzont jednej tylko dziedziny sztuki. Czy jest coś, co łączy wszystkie te indywidualne poszukiwania i odkrycia, coś, co pozwala nam odnaleźć ich wspólny mianownik? Coś jednoczącego, dzięki czemu liryka, grafika, proza, malarstwo, rzeźba, muzyka, fotografia, teatr czy film tamtego czasu – nie tracąc swej artystycznej autonomii – okazują się do nas mówić jednym wspólnym głosem?

Sztuka Odwilży<sup>1</sup> i Października nadal budzi żywe zainteresowanie; nic dziwnego, że doczekała się ona różnorodnych opracowań. W studiach tych z reguły dochodzi jednak do głosu przede wszystkim polityka, a refleksja ideologiczna dominuje niemal zawsze nad refleksją artystyczną i estetyczną, upodrzędniając ją, lekceważąc i spychając na dalszy plan. Całkiem niesłusznie. Owszem, interpretacja polityczna pozwala niejedno zrozumieć i wyjaśnić. Ogranicza jednak pole widzenia interpretatora, zawężając je do pewnego kręgu spraw, w centrum

---

<sup>1</sup> W roku 1996 Muzeum Narodowe w Poznaniu zaprezentowało znakomitą przekrojową wystawę zatytułowaną „Odwilż”, której pomysłodawcą i kuratorem był historyk sztuki prof. Piotr Piotrowski z UAM. Zob. wydaną z tej okazji pracę zbiorową pt. *Odwilż. Sztuka około 1956 roku*. Pod red. Piotra Piotrowskiego. Poznań 1996; oraz książkę Piotra Juszkiewicza: *Od rozkoszy historiozofii do gry w nic. Polska krytyka artystyczna czasu Odwilży*. Poznań 2006.

których sytuuje się wyłącznie uwikłana w politykę ideologia jako domena podporządkowująca sobie resztę.

Nie zamierzam całkowicie abstrahować od polityki. Pragnę tylko zauważyć, że w badaniach nad sztuką tamtego okresu za mało uwagi poświęcano dotąd przemianom zachodzącym wewnątrz niej samej. Przemianom w sferze wyboru i szczególnego zastosowania takich a nie innych środków wyrazu i konwencji artystycznych, w rezultacie których daje o sobie znać prywatność, osobność i intymność, a wraz z nią – negujące estetyczne wzorce socrealizmu – całkiem odmienne sposoby przedstawiania ludzkiego życia.

Jednym słowem: za dużo polityki (nawet gdyby miała to być wyłącznie polityka kulturalna), a za mało estetyki. Szkoda, bo w moim przekonaniu właśnie obsesyjne niemal skupienie na życiu jednostki i zafascynowanie sferą prywatną człowieka nadało polskiej sztuce lat Odwilży oraz Października ów niezwykle pociągający wyraz. I ono przesądziło ostatecznie o spójnym charakterze: malarstwa, filmu, grafiki, poezji, prozy, teatru, muzyki i innych dziedzin sztuki tamtego okresu. Probierzem tych przemian stało się rosnące – i z roku na rok coraz bardziej konsekwentne – zainteresowanie artystów życiem wewnętrznym jednostki. Właśnie ten aspekt uprawianej przez siebie sztuki wielu z nich uznało w tamtym okresie za najważniejszy.

## 2. Polski Kammerspiel

Można tu mówić – bynajmniej nie na wyrost – o szczególnego rodzaju wspólnocie ponadjednostkowego instynktownego dążenia. O zbiorowym tropizmie twórców nieustannie przejawiającym się w różnych domenach twórczości artystycznej. Dążenie owo, za sprawą którego z czasem odkryte zostało poprzez sztukę samo istnienie człowieka jako pewien jej arcyñośny temat, przenika najambitniejszą i najbardziej wartościową rodzimą twórczość tamtej doby: od Różewicza, Herberta, Munka, Hasa, Kantora, Wajdy, Polańskiego, Mroza, Szapocznikow i Lebensteina, po Białoszewskiego, Bursę, Filipowicza, Leca, Mrożka, Hłaskę, Dygata, Szymborską czy Nowosielskiego.

Zmiana społeczna nie dokonuje się od razu. To nie pstryknięcie palcami, lecz proces, który wymaga czasu. Stalinizm w sztuce polskiej nie skończył się 5 marca 1953 roku i nie ustąpił ot, tak sobie, z dnia na dzień. Jeśli mówimy o przełomie, jakim było ostateczne odrzucenie go przez elitę naszych najwybitniejszych twórców – trzeba mieć na względzie nie nagłe zerwanie, lecz stopniowy i długotrwały, trwający kilka lat okres destalinizacji życia publicznego i samej sztuki, nie przypadkiem nazywany metaforycznie Odwilżą. Ważne, aby dostrzec przy tym, iż istota tej przemiany nie zawierała się w akcie nagłej konwersji.

Rozbrat artystów z socrealizmem nie wyrażał się jedynie poprzez gest odrzucenia obowiązujących dotąd schematów i ideologiczno-estetycznych matryc,

lecz oznaczał o wiele więcej: świadomy zwrot w stronę tego, co prywatne, osobiste i intymne. Właśnie owo zbiorowe odkrycie indywidualnej osobności, a wraz z nią – sfery prywatnej i intymnej człowieka (łącznie z perspektywą metafizyczną), przyniosło w efekcie metamorfozę i rozkwit sztuki polskiej przypadający na okres przed i po roku 1956.

To wtedy właśnie narodził się – występujący z podobną wyrazistością w różnych dziedzinach – polski Kammerspiel, fenomen rodzimej kultury i sztuki tamtego czasu. To wówczas twórcy skupili swą uwagę na odkrywaniu zaniedbanych dotąd i przemilczanych, intymnych pokładów ludzkiej osobowości. Miron Białoszewski w błysku genialnego poetyckiego skojarzenia potrzebował zaledwie dwu słów, aby rzecz określić, i nazwał ów wyróżnik i zarazem klucz do jego twórczości „wywodem jestem”. „Wywód jestem” okazał się jednak czymś więcej: *specialité de la maison* nie tylko samego poety, lecz również szerszego grona innych wybitnych reprezentantów sztuki polskiej Odwilży i Października.

### 3. Prywatność w czasach stalinizmu

Zadajmy sobie w tym miejscu przewrotne pytanie: czy egzorcyzmowana na różne sposoby prywatność istotnie stała się zjawiskiem odrzuconym i całkowicie nieobecnym w sztuce socrealistycznej? Otóż, nie stała się i nie sposób bronić słuszności takiego twierdzenia, jeśli zna się – choćby tylko w miarę nieźle – dokonania polskiego socrealizmu w rozmaitych dziedzinach twórczości. Owszem, prywatność (której pod żadnym pozorem nie wolno mylić z intymnością) pojawiała się od czasu do czasu w poezji socrealistycznej, w prozie, sztukach plastycznych, dramacie czy filmie. Była to jednak całkiem inna prywatność. Rzecz można, prywatność z obowiązkowym znakiem ujemnym: „obca” sfera ludzkiego życia traktowana z zasady podejrzliwie jako coś zbędnego, nagannego i – co najgorsze – systemowego.

Sztuka na usługach ideologii służyła złej sprawie, a społeczny koszt tego sprzeniewierzenia miał się okazać wysoki. Mozolne wykuwanie „człowieka na miarę nowych czasów” – będącego w istocie monstrualną kukłą i makietową abstrakcją wyobrażaną w brązie, marmurze, na kartach książek, w obrazach malarskich, na scenie i na ekranie – paradoksalnie, unieważniało głębszy sens ludzkiego życia, zamieniając je w coś zbędnego i nieistotnego. Prywatność tych sztucznych abstrakcyjnych istot należało wydrążyć; w przeciwnym razie stawała się ona przeszkodą na drodze do stworzenia człowieka idealnego.

Doktryna stalinowska na swoich transparentach manifestacyjnie wypisywała hasło „człowiek najwyższym celem”, ale jednostką (czytaj: pojedynczym człowiekiem) pogardzała jako najśłabszym ogniwem realizacji założeń nowego ustroju. Zwykłe życie, a zwłaszcza szara codzienna egzystencja milionów niewolników, było istnieniem nie na miarę ideału: ledwie tolerowanym, spychanym przez pro-

pagandę w niebyt i przemilczanym. Pamiętamy – „jednostka niczym”. Czego się obawiali ci, którzy na co dzień siali straszliwy terror? Każdego i w każdej chwili można było przecież aresztować, skazać, uwięzić, poniżyć, zamęczyć, pozbawić życia. Skąd więc brał się ten paradoksalny strach władzy przed pojedynczym człowiekiem?

Rzecz w tym, że prywatność w czasach stalinizmu to groźna siła. Groźna, bo pozostająca poza wszelkim wpływem i kontrolą władzy. Tajemnicza, ukryta w cieniu, podejrzana, wymykająca się ogółowi, milcząca prywatność nie do końca zniewolonego człowieka, który mimo wszystko usiłuje zachować osobistą niezależność i obronić dla siebie choćby najmniejszą nawet, ale jakże cenną przestrzeń własnej wolności. Z tego właśnie powodu dla nadzorców systemu i ludzi mu uległych prywatność była sferą w cieniu podejrzania.

Widmem każdego totalitaryzmu pozostaje człowiek spoza szeregu: nieodgadniony, nie do końca rozpoznany, niekoniecznie spiskujący, ale niepokodzony z szarą rzeczywistością *outsider*. Ktoś skryty, kto po cichu usiłuje się przeciwstawić – myśli i odczuwa inaczej, buntuje się i szuka dla siebie innej niż wyznaczona drogi.

W świecie totalnie zniewolonym, a przez to nieludzkim, taka prywatna przestrzeń nie ma prawa istnieć. A jednak istnieje – zepchnięta na margines, ukryta, zakonspirowana w wierszu nie do druku, dzienniku pisarza, w obrazie, który nie ujrzy światła na żadnej wystawie, rzeźbie schowanej na zapleczu pracowni, spektaklu wystawionym w prywatnym mieszkaniu, w nieprawomyślnym filmie, który nie trafi do kin, lecz na mocy decyzji cenzora zostanie odłożony na półkę. To przestrzeń dramatu tępionej jednostki: ocalona, wyrwana nieludzkemu światu, na przekór dyktatowi ideologii, cenzurze i sztuce oficjalnej.

W szczególnie wysokim stopniu dążenie do wyrażenia prywatności (*resp.* integralnego charakteru własnego ja) dotyczy grupy naszych znakomitych artystów okresu powojennego: od Borowskiego, Iwaszkiewicza, Miłosza, Lutosławskiego, Dąbrowskiej, Dygata, Słonimskiego, Kobro, Strzeмиńskiego, Jaremy, Kantora i Różewicza, poprzez Linkego, Nałkowską, Szymborską, Herberta, Munka, Hasa, Leca, Filipowicza, Bursę, Wróblewskiego, Białoszewskiego i Mikulskiego, na Kasińskim, Lebensteinie, Tyrmandzie, Brzozowskim, Szaniawskim, Konwickim, Mroźku, Nowosielskim, Komedzie i Szapocznikow poprzestając, ale bynajmniej nie kończąc. Zestawienie tych indywidualności pozwala dostrzec coś jeszcze. Przekonuje mianowicie, iż kurs na prywatność bynajmniej nie miał w tym przypadku związku z różnicami pokoleniowymi.

Trzeba też zauważyć, że prywatność jako temat i motyw artystyczny docho-  
dziła wielokrotnie do głosu już w sztuce polskiej lat 1945–1949. Jej istotny ślad zawierało w sobie wiele znakomitych wierszy (przykładowo zbiór poetycki *Niepokój* Różewicza, *Traktat moralny* i *Toast* Miłosza), utworów dramatycznych (*Dwa teatry* Szaniawskiego, *Teatryk „Zielona gęś”* Gałczyńskiego), opowiadań, obrazów malarskich, nawet filmów (by przywołać tylko pierwotną wersję *Robinsona warszaw-*

skiego Jerzego Zarzyckiego oraz debiutancką *Harmonię* i *Moje miasto* młodego Wojciecha Jerzego Hasa). Mimo frontalnej z nią rozprawy, prywatność występowała również – wprawdzie sporadycznie, ale jednak – w sztuce podporządkowanej doktrynie socrealistycznej. Co ciekawsze, nie zawsze potępiana i egzorcyzmowana, a zatem – w wersji niebezpiecznej dla obywateli kraju budującego socjalizm.

Odróżnijmy w tym miejscu autentyczną nieocenzurowaną prywatność, jaką na różne sposoby próbuje wyrazić wolny artysta tamtych czasów we własnym dziele, od jej udawanej pseudoartystycznej namiastki. Tę pierwszą jako przejaw osobistej wolności, niesubordynacji i buntu jednostki tępiła natychmiast czujna cenzura. Stąd pokątny charakter tego rodzaju twórczości, będącej w gruncie rzeczy zaciekle niszczoną przez ustrój „prywatną inicjatywą” – napiętnowaną stygmatem ideologicznej „nieprawomyślności”, „nieangażowania się” i „obcości”.

Poza nią funkcjonował jednak przecież inny akceptowany przez władze – jeśli nawet nie oficjalnie popierany, to w każdym razie mile widziany – wariant prywatności w postaci „człowieka pracy” po pracy, jak w opowiadaniu Iwaszkiewicza *Dziewczyzna i gołębie* albo komedii obyczajowej Fethkego *Irena do domu*. Niekoniecznie inżyniera dusz i wielkiego rewolucjonisty, raczej szeregowego budowniczego „nowego jutra”, dla którego w odgórnie zaprogramowanym totalnym porządku codziennej egzystencji obok pracy liczą się także: życie rodzinne, domowe zacisze, wycieczka za miasto, rozrywka w wesołym miasteczku, potańcówka, impreza sportowa, urlop w ośrodku wczasowym i oferowany przez państwo ludowe odpoczynek na świeżym powietrzu.

Tą właśnie drogą dokonywało się w sztuce i w życiu codziennym „zagospodarowanie” przemyślnie zsocjalizowanej prywatności jako sfery aprobowanej przez ustrój. Zamiast żyć dla siebie, bohater socrealistyczny uprawiał ogródek, chodził na spacer, oddychał, śnił i wypoczywał dla innych. Jak daleko sięgała ideologiczna czujność cenzora – owa sztucznie stworzona marionetka, wy-modelowana z plasteliny bądź *papier maché* atropa człowieczeństwa, topornie wbudowana w orwellowską rzeczywistość, nie miała prawa urzeczywistniać sobą niczego innego ponad cele wyznaczone przez najlepszy z ustrojów. Jej pożądaną inkarnację stanowił zarówno sekretarz partii, młodzieżowy aktywista, nauczycielka, zetempowiec, mistrz sportu czy funkcjonariusz aparatu bezpieczeństwa, jak i przodownik pracy.

#### 4. Nowy rodzaj wrażliwości

Szersze panoramiczne spojrzenie na sztukę i kulturę polską czasu Odwilży i Października pozwala dostrzec w nich pewną ogólniejszą prawidłowość. Im bardziej zauważalne stają się zmiany polegające na rezygnacji z odgórnie wytyczonego kursu i odrzuceniu powszechnie dotąd obowiązującej doktryny sztuki, tym bardziej wyrazisty okazuje się generalny zwrot ku kameralności i prywatności.

Sięgnijmy po konkretne przykłady. Leopold Tyrmand jako autor *Dziennika 1954* stawia konsekwentnie na „życie towarzyskie i uczuciowe”. Aleksander Jackiewicz, publikując w roku 1956 tom swoich felietonów i szkiców o filmie, nadał mu znamienne, rzecz można celowo udomowiony, tytuł *Latarnia czarnoksiężka*.

W kioskach tysiące czytelników kupują, często spod lady, popularne tygodniki „Świat” i „Przekrój”, czytane w domowym zaciszu, przy kawie bądź do poduszki. Zwłaszcza „Przekrój” umiejętnie unika oficjalnego tonu i wszelkiej koturnowości, traktując czytelnika w swoisty dla siebie sposób jako konesera i bywalca – kogoś zorientowanego w aktualnych trendach kultury i zainteresowanego, jeśli nie wręcz zafascynowanego, sztuką nowoczesną: Gershwinem, Dos Passosem, Beckettem, Picassem, Dalim, Cocteau, Camusem, Saganką, Dürrenmattem, Frischem, Witkacym, Schulzem, Gombrowiczem, Ellą Fitzgerald, Armstrongiem, Ellingtonem itp.

Co innego też nadaje ówczesnie ton polskiemu życiu kulturalnemu. Jego oficjalny główny nurt, z jednej strony, i twórczość, powiedzielibyśmy dzisiaj, offowa, z drugiej – zamieniają się miejscami. Zjawiska dotąd peryferyjne budzą coraz większe zainteresowanie, nie tylko wśród elit. Na spotkanie ze sztuką chodzi się nie do Sali Kongresowej, udekorowanej auli czy świetlicy, lecz do prywatnych mieszkań, pracowni, atelier na poddaszu, klubów studenckich i piwnic. Wyrafinowany formalnie modern jazz grają muzycy amatorzy w rodzaju Komedy, Miliana i Ptaszyna Wróblewskiego<sup>2</sup>. I to jak grają.

Pojawia się nowy typ adresata sztuki, nowy styl jej indywidualnego odbioru, a wraz z nim – nowy rodzaj wrażliwości. Już nie wiersz skandowany przez megafon, lecz intymna liryka osobistego zwierzenia spod znaku *Obrotów rzeczy* (poezja łyżki durszłakowej, kołdry, pieca i szafy trzydrzwiowej) albo nasycona ironią, finezyjna refleksja poetycka z tomu *Struna światła*. Nie monumentalny teatr, a teatrzyk. W modzie są: Piwnica pod Baranami, Od Nowa, Bim Bom, Eterek, Teatrzyk Piosenki i teatr poetycki w prywatnym mieszkaniu na Tarczyńskiej.

Złote lata w budowaniu wartościowego kontaktu ze słuchaczami przeżywa Polskie Radio. Nie Andrzej Bogucki z Chórem Czejanda i nie pieśń masowa w stylu *Nieodłączne siostry dwie, Na prawo most, na lewo most czy Budujemy nowy dom*, lecz piosenka liryczna. Zwłaszcza ta o zabarwieniu intymnym, której ulubionymi głosami stają się: Sława Przybylska, Kalina Jędrusik i Ludmiła Jakubczak, a hasłami wywoławczymi: „hotelik «Pod Różami»”, „staruszek portier”, „pokój numer osiem”, „szepciem do mnie mów, mów szepciem”, „dwie szklaneczki wina”, „piosenka o okularnikach” i przekorny szlagwort z początku lat sześćdziesiątych – „a ja mam swój intymny, mały świat” w wykonaniu Igi Cembrzyńskiej.

Sztuka polska lat Odwilży i Października specjalizuje się w kreowaniu jednostkowych mikroklimatów. Artyści różnych dziedzin okazują się mistrzami w tworzeniu niepowtarzalnej atmosfery i intymnych nastrojów w poezji, prozie,

---

<sup>2</sup> Szerzej na ten temat zob. Marek Hendrykowski: *Komeda*. Poznań 2009.

filmie, teatrze, muzyce, piosence. Intymny refleks przenika też polskie malarstwo. Tadeusz Mikulski u progu *Odwilży* maluje *Drewnianego ptaka*, a w 1957 – *Ptaka uwięzionego*, Jerzy Krawczyk – *Akty*, Andrzej Wróblewski – *Matki*, Kajetan Sosnowski – cykl obrazów *Pamiętnik liryczny*, Zbigniew Pronaszko – *Starego człowieka*, a Jan Lebenstein – *Stary Rembertów* i *Widok na Nowy Rembertów*<sup>3</sup>.

Każdy z wymienionych obrazów w niezmiernie kunsztowny sposób operuje sygnałami prywatności i intymności, umiejętnie dobranymi z palety malarskich środków wyrazu. Prace przywołanych tutaj artystów wyróżnia zarówno akcent położony na wyrażenie tego, co osobiste, jak i wspólny mianownik zainteresowania prywatnością. Aspekt osobisty łączy się w nich z indywidualnym przeżyciem i intymnym doświadczeniem. Jedno i drugie sprawia, że dzieła tych twórców – przy niewątpliwej odmienności indywidualnych stylów i uprawianych przez nich odmian malarstwa – wiele z sobą łączy.

Za rewelacyjny wariant opisywanej tu transformacji sztuki polskiej w czasach *Odwilży* i *Października* uważam, nie całkiem docenione przez historyków polskiego kina, trzy pierwsze filmy Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka z lat 1956–1958. W momencie ich powstania uważano je za nieszkodliwe dziwactwo, oceniane z reguły w kategoriach debiutanckich próbek i ekscentrycznego awangardowego eksperymentu. Ich głębszy, bynajmniej niebłahy, sens odsłania dopiero wpisanie w macierzysty kontekst dokonań artystycznych tamtego czasu. Stają się wtedy utworami tyleż na wskroś nowoczesnymi, co niezwykle nośnymi znaczeniowo jako emanacje indywidualnego „ja”, intymne w swym wyrazie wypowiedzi liryczno-dramatyczne kreowane w języku ruchomych obrazów.

*Był sobie raz...*, *Nagrodzone uczucie* i *Dom* okazują się dzisiaj kapitalnym filmowym aneksem między innymi do wierszy Mirona Białoszewskiego z tomów *Obroty rzeczy* i *Mylne wzruszenia*. W zestawieniu z tą poezją można je wręcz potraktować jako animowany załącznik do niej, który – podobnie jak ona – zawiera w sobie wszystkie najważniejsze wyróżniki nurtujące ówczesną twórczość, z jej kameralnym wydzwiękiem, liryzmem, poczuciem humoru, zadumą nad życiem, przekorną obroną ludzkiego „ja”, zainteresowaniem prywatnością i życiem intymnym człowieka. Pierwsze animacje duetu Lenica–Borowczyk do dzisiaj zaskakują oryginalnością formy i dojrzałością przesłania. Uważam te znakomite filmy za niezwykle charakterystyczne w swym wyrazie, modelowe wręcz dokonania sztuki polskiej lat 1956–1958, sytuując je nie na marginesie, lecz w rzędzie najwybitniejszych osiągnięć artystycznych tamtego okresu.

---

<sup>3</sup> Olejny obraz Jana Lebensteina *Widok na Nowy Rembertów* (1955) zasługuje na osobny komentarz. Artysta namalował na nim posępny zimowy krajobraz stołecznego przedmieścia z kościołem w tle. Zważywszy na niepodzielnie panujący w stalinizmie kult „nowego”, tytuł ma wymowę gorzko ironiczną. Malarz z premedytacją wykorzystał w nim dwuznaczność nazwy Nowy Rembertów (będącej częścią przedmiejskiej dzielnicy wschodniej Warszawy, gdzie zamieszkała po wojnie rodzina Lebensteinów), ukazując w swym obrazie widok tyleż ponury, co zastygły w czasie, „zamrożony” i niezmienny, jakby nietknięty ustrojową przemianą.

Wymowną cechą polskiej rzeźby z kolei (Szapocznikow, Ślesińska, Zbrożyna i in.) staje się całkowicie zrywający z monumentalizmem format figury ludzkiej, jej sylwetka, głowa, tors czy popiersie ukazane w skali 1:1. Nie olbrzymi monument ani górująca nad przechodniem potężna figura wtopiona w fasady gmachów MDM czy monstrualną bryłę Pałacu Kultury, lecz zwykłego formatu człowiek – ukształtowany na miarę krawca, nie Fidiasza. Jego naturalna cielesność – bywa, że ułomna i niedoskonała – zostaje wydobyta i wyeksponowana po to, by wrażenie pomnika ustąpiło wrażeniu rzeźby wykonanej z natury (natury nie poddanej retuszowi, takiej jaka ona jest). Oglądając ją, czujemy obecność żywego modelu, którego niepowtarzalne cechy znalazły się w centrum zainteresowania samego artysty i adresata jego dzieła.

Analogiczne zjawisko obserwujemy w polskim filmie tamtego czasu, gdzie wielki plan montażowy, wykonany niegdyś przez Sergieja Eisensteina<sup>4</sup> i radziecką awangardę filmową lat dwudziestych (ros. *krupnyj plan*), ustępuje miejsca kunsztownym zbliżeniom służącym (dosłownie) maksymalnemu przybliżeniu widza do bohatera. Widać to między innymi w: *Człowieku na torze*, *Kanale*, *Trzech kobietach*, *Pętli* i *Eroice*. Zasadnicza zmiana funkcji semantycznej wielkiego planu, o której tu mowa, apogeum swego nowego wyrazu osiągnęła w przepięknej scenie miłosnej w *Popiele i diamentach* Wajdy, w której Jerzy Wójcik sfilmował chwilę miłosnego zbliżenia Maćka i Krystyny w pokoju hotelowym. W filmach socrealistycznych – od *Pancernika Potiomkina* i *Czapajewa* do *Młodej gwardii*, *Młodości Chopina* i *Żołnierza zwycięstwa* – wielki plan służył heroizacji bohaterów. W filmach polskiej szkoły filmowej ten sam wielki plan, wprost przeciwnie, służy ich ucłowieczeniu<sup>5</sup>.

## 5. Sztuka wymagająca

Odrzucając krępujące wymogi narzucone przez doktrynę estetyki socrealizmu i uwalniając się od jej presji, artyści natrafili wkrótce na inny rodzaj ograniczeń. Rzecz w tym, iż znaczenia szczególnie cenne dla sztuki polskiej okresu Odwilży i Października nie mogły zostać odpowiednio zaakcentowane i wyrażone wprost. Dlatego wiele z nich należy czytać w sposób metaforyczno-symboliczny, pojawiają

---

<sup>4</sup> Sergiej Eisenstein: *Dickens, Griffith i my*. Przeł. Irena Piotrowska; oraz *W zbliżeniu*. Przeł. Mieczysław Kumorek. W teżej: *Wybór pism*. Warszawa 1959.

<sup>5</sup> Podobna refleksja interpretacyjna obejmuje semiotyczny aspekt innego wynalazku operatorskiego, charakterystycznego dla poetyki polskiego kina lat pięćdziesiątych, jakim stało się często w nim stosowane ujęcie zza pleców bohatera. Opisany sposób ustawienia kamery i budowania narracji uruchamia w nim podwójną niejako perspektywę widzenia, umożliwiając widzowi bieżącą obserwację rzeczywistości z punktu widzenia postaci, podkreślmy: naocznie obecnej w kadrze. Chwył ten można by określić mianem narracji uczestniczącej, pozwala ona bowiem maksymalnie zbliżyć do siebie, połączyć i zestroić w jedno: osobę widza z osobą bohatera filmu.

się bowiem w postaci kunsztownie przetworzonej i przemyślnie zaszyfrowanej. Właściwa im ekspresja (malarska, liryczna, graficzna, taneczna, teatralna, filmowa etc.) opiera się na stosowaniu subtelnych i wieloznacznych niedomówień.

Język sztuki *Odwilży* i *Października*, paradoksalnie, na tej aluzyjności nie stracił, lecz zyskał w tym sensie, że środki artystycznego wyrazu osiągnęły w niej niezwykle wysoki stopień sublimacji i subtelnej złożoności. Nie było przecież tak, że cenzura w roku 1956 nagle zniknęła. Jej chwilowe zelżenie w tamtym okresie miało charakter przejściowy. Artyści nadal musieli się liczyć z różnego rodzaju cenzorskimi ingerencjami. Aby tego uniknąć, wykształcili na własne potrzeby niezwykle skuteczne, ale też bardzo wymagające formy komunikacji, która wysoko zawiesza poprzeczkę adresatowi.

Nie chodzi tu o samą grę w chowanie z cenzurą, lecz o coś więcej. W cenie są: finezja, rafinada, językowa wrażliwość, podtekst, ironia, przewrotność i bogactwo skojarzeń. Wirtualny adresat sztuki tamtego okresu jest kimś dobrze zorientowanym, obytym we własnej kulturze, niestroniącym od trudności i wieloznacznego sensu utworu. To ktoś, kto umie odczytać parodystyczny komizm i aluzyjny charakter językowych niuansów w opowiadaniach Mrożka z tomu *Słoń* (1957), uśmiechnie się ze zrozumieniem, słuchając piosenek Kabaretu Starszych Panów (początki 1958), nie nudzi się nawet przez chwilę podczas *Spacerku staromiejskiego* Munka (1958), zdolny jest wyłowić najbardziej złożone sensy *Ballady od rymu* Białośzewskiego (1959). Umie też znaleźć coś dla siebie w awangardowych przedstawieniach teatru Tadeusza Kantora *Cricot2* (m.in. *Młot* Witkacego, 1956), *Operze za trzy grosze* w inscenizacji Konrada Swinarskiego (1958) czy we wczesnych spektaklach Teatru 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego z lat 1958–1959.

Jeśli przyjrzeć się temu zjawisku z szerszej perspektywy, widać, że – w odróżnieniu od alegorycznego stylu odbioru socrealizmu – umiejętność niedosłownego odbioru dzieła sztuki stanowi pierwszorzędnie ważny wymóg kultury artystycznej tamtego okresu. Wymagające dzieła *Odwilży* i *Października* powołały do istnienia model samodzielnie myślącego adresata. Nieprzypadkowo, podziwu godny poziom funkcjonalności estetycznej osiągnęły wówczas: groteska, *pure nonsense*, absurd, liryzm, czarny humor i ironia.

Wymienione kategorie estetyczne należą do kluczowych w sztuce *Odwilży* i *Października*. Powszechność ich stosowania, a także dynamika ekspresji, połączona z motywem prywatności i intymności, sprawiły, iż wykształcił się wkrótce specyficzny, wyrafinowany – obecny w różnych dziedzinach sztuki – styl będący tyleż finezyjnym, co przewrotnym kodem porozumienia między artystą a publicznością. Styl ten perfekcyjnie opanował między innymi młody Roman Polański, czego rewelacyjnym artystycznie przykładem są *Dwaj ludzie z szafą* (1958).

Do najważniejszych dokonań polskiego filmu w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, ściśle związanych z kursem na intymność, zaliczam ponadto: *Człowieka na torze* Munka, *Zimowy zmierzch* Lenartowicza, *Pętlę* (1957) oraz *Pożegnania* (1958)

Hasa, *Popiół i diament* (1958) Wajdy i *Ostatni dzień lata* (1958) Konwickiego oraz *Nikt nie woła* (1960) Kutza. Z kolei w sztuce dokumentu na plan pierwszy wysuwają się: *Dom starych kobiet* (1957) Jana Łomnickiego, *Pamiętka z Kalwarii* (1958) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego oraz *Z Powiśla...* (1958) i *Muzykanci* (1960) Kazimierza Karasza – wszystkie ze zdjęciami Stanisława Niedbalskiego. Ale za utwór modelowy – arcydzieło rodzimego Kammerspielu końca lat pięćdziesiątych, będące swoistą kwintesencją dokonań artystycznych tego nurtu poza kinem – uważam bezapelacyjnie *Kartotekę* (1960) Tadeusza Różewicza.

Odkrywanie intymności i prywatności bohaterów przybierało w ówczesnej sztuce rozmaite formy. Raz okazywało się opisem obyczajów, kiedy indziej tzw. małą historią lub rejestracją strumienia osobistych przeżyć, a jeszcze innym razem – zaszyfrowaną biografią pokolenia (*Pożegnania* Hasa, 1958, *Niewinni czarodzieje* Wajdy, 1960, *Zaduszki* Konwickiego, 1961). Zawsze jednak wiązało się ono z osobistym doznaniem i jednostkowym doświadczeniem człowieka – angażując nie tylko „ja” artysty, lecz również domagając się w odbiorze empatii ze strony adresata jego twórczości.

## 6. Obrona bezbronnych

Cztery ściany domowego zacisza, bar, knajpa, kawiarnia, akademik, klub studencki, pensjonat wczasowy, hotelik na prowincji... Czas, który ucieka, choć zdaje się nie istnieć dla ludzi niezmiennie tkwiących na bocznym torze zastygłej w drodze donikąd rzeczywistości. Biedna, pełna goryczy, dokuczliwa codzienność, a w niej bohaterowie mimo wszystko próbujący żyć po swojemu. Twórczość artystyczna lat Odwilży i Października nie jest sztuką buntu. Nieraz zarzucano jej wycofanie, defensywny charakter i eskapizm. Nie była też (albowiem być wtedy nie mogła) działaniem otwarcie politycznym. I dobrze. Znamionuje ją bowiem co innego: filozofia trwania i przetrwania. Prywatność i intymność, jakim sztuka ta hołdowała, stanowiły dla niej swoisty azyl i *residuum* – miejsce, w którym można odnaleźć i wyrazić siebie. Uchwycony na różne sposoby strumień ludzkich przeżyć i komunikat artystyczny będący zapisem osobistego doświadczenia okazują się dla nas po latach najcenniejszą jej wartością.

Wprawdzie Arystoteles w dziele *Polityka* twierdził, że *homo politicus* pozostaje niezbywalną rolą człowieka jako istoty stworzonej do życia w państwie, jednak sztuka drugiej połowy lat pięćdziesiątych w Polsce nie była ani działaniem *stricte* politycznym, ani tym bardziej szansem buntowników. Jeśli już, to raczej z trudem wywalczoną i konsekwentnie chronioną strefą dla azylantów. Ludziom zamieszkującym tę strefę nikt niczego nie obiecywał, ale na co dzień zapewniała ona przynajmniej względny spokój egzystencji. No i, rzecz niezwykle ważna dla artysty – prawo do robienia czegoś, czego się chce. Jeśli relacje społeczne i działania tego typu uznać za formę działalności politycznej, to artysta tamtego okre-

su – tyleż bezbronny, co z uporem walczący o minimum własnej niezależności – *nolens volens*, istotnie stawał się człowiekiem politycznym.

Nie było zatem otwarcie demonstrowanego buntu, ale sztuka czasu Odwilży i Października '56 stała się w pewnej mierze formą niezgody i stawiania osobistego oporu panującemu systemowi. Charakterystycznym tego przejawem są ideowe konwersje (Adam Ważyk, Tadeusz Konwicki, Wiktor Woroszyński, Witold Wirpsza, Andrzej Wróblewski i in.). Nie sposób twierdzić, iż dzieła będące ich wyrazem (zwłaszcza *Poemat dla dorosłych* Ważyka) są tworzone przez dysydentów. Artyści tamtej doby czują się jako ludzie i obywatele bezbronni, mają też świadomość dalece ograniczonej roli uprawianej przez siebie sztuki.

Zwłaszcza na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w fazie rozprawy ideologicznej ze zdobyciami Października, widać wyraźnie, iż chodziło o przetrwanie. Poetów, prozaików, dramaturgów, scenarzystów, reżyserów, malarzy, rzeźbiarzy, grafików, aktorów, muzyków i kompozytorów tamtego okresu łączy wspólna im wszystkim postawa artystyczna. Nie istniała przy tym żadna, przyjęta *a priori*, grupowa deklaracja ani zbiorowy manifest oporu. Postawę tę można odczytać z ich prac, jeśli potraktować je domyślnie jako – wyposażony we wspólny mianownik – zbiorowy hipertekst.

Można oczywiście dyskutować, czy na przykład ludziom pióra (Tadeusz Różewicz, Andrzej Bursa, Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert, Sławomir Mrozek, Marek Hłasko, Kornel Filipowicz) bądź choreografom (Henryk Tomaszewski, Conrad Drzewiecki, Witold Gruca) wolno było wtedy nieco więcej niż filmowcom (w rodzaju Andrzeja Munka, Wojciecha Jerzego Hasa, Tadeusza Konwickiego i Andrzeja Wajdy) albo ludziom teatru (Tadeuszowi Kantorowi, Aleksandrowi Bardiniemu, Erwinowi Axerowi, Konradowi Swinarskiemu, Lidii Zamkow), czy też odwrotnie. Nie należy jednak rozdrabniać i kawałkować refleksji nad sztuką Odwilży i Października, dzieląc ją wedle granic poszczególnych dziedzin sztuki.

W niniejszym „studium przedmiotu”, operując spojrzeniem syntetyzującym, próbowałem pokazać, iż należące do niej dzieła stanowią łącznie multidyscyplinarny poliptyk: wielodziedzinową jedność. Jedność uchwytną w wielości. Sztuka polska tych lat nie jest całością monolityczną i jednogłosową, lecz formacją o charakterze polifonicznym, w granicach której współistnieją z sobą różne poetyki i rozmaite dążenia: nie tylko współbieżne i nawzajem komplementarne, lecz niekiedy także wewnętrznie sprzeczne.

W napisanym przed laty artykule *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*<sup>6</sup> – eksponując bogactwo i wewnętrzną złożoność nurtu „szkoły polskiej” – dążyłem do wykazania swoistości owego fenomenu jako szerszego ideowo-artystycznego uniwersum. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby kategorię „formacji

---

<sup>6</sup> Marek Hendrykowski: *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*. „Kwartalnik Filmowy” nr 17, 1997.

ideowo-artystycznej” zastosować jeszcze szerzej: również w odniesieniu do całej sztuki tamtego okresu. Wbrew obiegowym opiniom, nie była to twórczość eskapistyczna ani tym bardziej ulegle podporządkowana polityce. Kompromisy i ustępstwa, jakie z konieczności zawierała, należały do tyleż nieuchronnych, co gorzkich.

Intymność i sfera prywatna człowieka jako temat sztuki polskiej tamtego okresu nie stanowiły jej wąskiego marginesu ani ślepego zaułka. Wprost przeciwnie, okazały się drogą twórczo kontynuowaną w sztuce następnej dekady. Widać to wyraźnie między innymi w: *Nożu w wodzie* Polańskiego, *Świadectwie urodzenia* i *Głosie z tamtego świata* Stanisława Różewicza, *Tangu* Mrożka czy serii znakomitych dramatów Tadeusza Różewicza z lat sześćdziesiątych. Ten sam kierunek poszukiwań daje o sobie znać również w: *Rozstaniu*, *Jak być kochaną* i *Szyfrach* Hasa, *Rysopisie*, *Walkowerze* i *Barierze* Skolimowskiego, *Zaduszkach* i *Salcie* Konwickiego, *Kordianie*, *Księżciu Niezłomnym* i *Apocalypsis cum figuris* Grotowskiego, *Nie-Boskiej Komedii* w inscenizacji Swinarskiego, a także w znakomitych filmach telewizyjnych, jakie wyszły spod ręki Różewicza, Majewskiego, Zanussiego, Żebrowskiego i innych.

\* \* \*

Dokonań artystyczne zyskują historyczną ważność dzięki ich kontynuacjom. Specyficzne wartości wytworzone przez sztukę czasu Odwilży i Października zdołały mimo wszystko przetrwać. Dzisiaj widać, że postawa artystów tworzących w tamtym okresie znalazła swój ciąg dalszy także później w: Kabarecie Starszych Panów Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego, wierszach poetów nowej fali, obrazach malarskich grupy Wprost, grafikach Jacka Gaja, Józefa Gielniaka, Daniela Mroza i Leszka Rózgi, spektaklach teatrów studenckich dekady lat siedemdziesiątych, karykaturach prasowych Andrzeja Czeczota, Andrzeja Mleczki i Andrzeja Krauzego, filmach Krzysztofa Kieślowskiego, Wojciecha Marczewskiego, Agnieszki Holland i innych spod znaku kina moralnego niepokoju.

Rangę sztuki polskiej okresu Odwilży i Października wyznacza jej prekursor-ski względem sztuki europejskiej program artystyczny, ogarniający swym zasięgiem rozmaite pola twórczości: kino, literaturę, sztuki plastyczne, architekturę, teatr, kabaret, taniec, muzykę, piosenkę etc. Zwykło się przy tym mówić – dość jednostronnie i bardzo niesprawiedliwie – o bezkrytycznym zapatrzeniu w kulturę Zachodu, powszechnej nią fascynacji i przemożnym wpływie egzystencjalizmu na polskich artystów, zamiast widzieć w tym niezwykle cenną inspirację, która – twórczo zaadaptowana i przetworzona – zaowocowała serią zdumiewająco świeżych i odkrywczych dokonań twórczości tego okresu. Osiągnięć, które zapisały na swym koncie wszystkie dziedziny sztuki i do których warto powracać po latach.

# DRAMAT ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO

## 1. Wprowadzenie

Niełatwo to wszystko zrozumieć i wytłumaczyć, zwłaszcza po tylu latach. „Hańba domowa” jest jak stygmat. Ukrywanie go, podobnie jak wybielanie – prowadzi do nieprawdy, zakłamuje prawdę, zamiast odsłaniać i ocalać trudną pamięć o tamtych czasach. Nie tylko poeta pamięta, pamięta również badacz. On także próbuje dotrzeć do prawdy, odkrywając w indywidualnych przypadkach jej zaskakującą złożoność i komplikację. Nie oskarża, nie osądza, chce zrozumieć. Trzyma się faktów, ale nie feruje wyroków, nie gubi z oczu ludzi, nie stawia ich i nie oskarża przed trybunałem historii. Nie wolno udawać, że stalinizm dotyczył jedynie stalinistów. Dotyczył on wszystkich, którzy znaleźli się w polu jego rażenia.

Czy tamto rzeczywiście się wydarzyło? Było czy nie było? Oczywiście, że było, że miało niegdyś miejsce. Rzeczywistość historyczna zakłamywana bądź postrzegana w aberracyjnym rozdzieleniu rozmywa i rozmazuje obraz przeszłości. Jednym z objawów chorobowych schizofrenii świadomości historycznej jest obsesja czystych rąk. Wielu nadal nie potrafi pojąć, że przez stalinizm trudno było przejść nietkniętym i nieubrudzonym. Perfidia każdego systemu totalitarnego polega na tym, że brudzi i umazuje każdego. Brukali się nim również, mniej lub bardziej, najwięksi polscy artyści po wojnie. Wszyscy na swój sposób. Tak było w przypadku: Jerzego Andrzejewskiego, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jana Brzechwy, Xawerego Dunikowskiego, Andrzeja Munka, Wojciecha Jerzego Hasa, Andrzeja Wajdy, Marii Dąbrowskiej, Romana Palestra, Witolda Lutosławskiego, Tadeusza Bairda, Władysława Broniewskiego, Tadeusza Borowskiego, Tadeusza i Stanisława Różewiczów, Wisławy Szymborskiej, Tadeusza Konwickiego, Witolda Wirpisy, Sławomira Mrożka, Marka Hłaski, Aliny Szapocznikow, Ryszarda Kapuścińskiego, a także długiego szeregu innych wybitnych twórców.

Kiedy socrealistyczny cyrograf staje się anatamą, cała sprawa zatracza swoje racjonalne wyjaśnienie. Ten, kto się związał z socrealizmem, oddając swoje umiejętności i talent w służbę złej sprawie, nie musi być łatwo usprawiedliwiony. Nie tędy droga. Nie tak należy dzisiaj czytać i rekonstruować fakty dotyczące socre-

alizmu. Idzie o co innego, o to mianowicie, by z należytą empatią pojąć, co się w takiej sytuacji dzieje z człowiekiem i społeczeństwem, którego jest on częścią. Dlatego właśnie warto zająć się po latach socrealistycznym okresem biografii i twórczości Andrzeja Wróblewskiego.

Był i jest artystą rozwieszonym między niezwykle aktywną osobistą obecnością w życiu artystycznym za życia a czyścim wieloletniej marginalizacji w obiegu pamięci kultury polskiej po jego śmierci. W latach twórczej aktywności – niestrudzony poszukiwacz sensu sztuki, człowiek wielu kontekstów, trudny, zamknięty, przez wielu potępiany, odrzucany i źle wspomniany ze względu na swój ostentacyjny akces do socrealizmu i towarzyszącą mu ortodoksję. Po śmierci – przez dziesiątki lat odsunięty, usytuowany w dalszym planie, to znów odkrywany jako reprezentant „pokolenia tragicznych” – wybitny artysta, jeden z największych, jakich mieliśmy po wojnie.

Kim właściwie był Andrzej Wróblewski? I kim jest dla nas dzisiaj: z perspektywy ponad półwiecza, które upłynęło od dnia, kiedy odszedł na zawsze? Oto pytania, z którymi przyjdzie nam się zmierzyć w poniższych rozważaniach.

Na znakomicie zaprojektowanej i pietyzmem przygotowanej retrospektywnej wystawie twórczości Andrzeja Wróblewskiego w stołecznym Muzeum Sztuki Nowoczesnej (zima–wiosna 2015)<sup>1</sup> znalazł się reprezentatywny wybór dzieł artysty: od końca wojny aż do jego śmierci w Tatrach 23 marca 1957 roku. W artykule tym interesować nas będzie nie „cały” Wróblewski, lecz unikatowa twórczość i meandry jego drogi w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego. Być może, spośród wszystkich polskich artystów, którzy zgłosili swój akces do socrealizmu, przypadek Wróblewskiego jest jednym z najbardziej ostrych, powikłanych i dramatycznych. Dlatego właśnie poniższe studium otrzymało – tyleż wymowny, co w założeniu wieloznaczny – tytuł *Dramat Andrzeja Wróblewskiego*.

## 2. Szkic do portretu

Im dłużej go poznaję, krok po kroku odkrywając i studiując jego fascynujące obrazy (zaczęło się prawie pół wieku temu, jeszcze podczas moich studiów, od znakomitej wystawy retrospektywnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu, 1967) – tym bardziej cenię, uważając za jednego z najwybitniejszych polskich malarzy XX wieku. Odszedł przedwcześnie, nie mając nawet trzydziestu lat. Żył niezmiernie aktywnie. Umierając nocą w śniegu koło Morskiego Oka, zamykał swą twórczość niczym otwartą księgę. Wprost nie do uwierzenia, ile po sobie zostawił. Ponad dwieście obrazów, tysiące szkiców, rysunków, akwarel, tuszów i gwaszy. Do tego drukowane na łamach prasy artykuły krytycznoartystyczne. A wszystko to powstało w ciągu zaledwie dwunastu lat: pomiędzy rokiem 1945 i feralnym 23 marca 1957.

---

<sup>1</sup> Andrzej Wróblewski: *Recto/Verso. 1948–1949, 1956–1957*. Wystawa retrospektywna w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 12 lutego – 17 maja 2015.

Nieliczne wizerunki Andrzeja Wróblewskiego można zobaczyć na fotografiach (najbardziej znana z nich to podwójny autoportret z odbiciem w szybie, 1950), a także autoportretach, których kilka zdążył namalować i narysować. Jako sygnał i trop samoświadomości artysty są bardzo ważne. O paru z nich będzie jeszcze mowa w naszych dalszych rozważaniach. Na wszystkich tych podobiznach widzimy lekko przygarbionego bladego mężczyznę o pociągłej twarzy, z którego oblicza emanuje opanowanie, duchowa energia i wewnętrzne skupienie. Równie dobrze jak malarzem, mógłby być pianistą, dyrygentem, biologiem, fizykiem, matematykiem, inżynierem, konstruktorem, historykiem sztuki, wynalazcą. Klasyczny młody inteligent okresu powojennego. Szczupły, asteniczny okularnik jak ze słynnej piosenki Agnieszki Osieckiej *Okularnicy* (1954):

Taki dzieckiem się nie zajmie,  
Tylko myśli o Einsteinie  
Itp. itd.,  
Itp. itd.,  
Itd.

W przypadku artysty tak niezwykłego jak Andrzej Wróblewski pierwszorzędnie istotne są rodzinne korzenie. Dopowiedzmy zatem, że urodził się 15 czerwca 1927 roku w Wilnie (odnotowanym w jego dowodzie osobistym jako Wilno, ZSRR). Ojciec, Bronisław Wróblewski, profesor prawa, rektor Uniwersytetu Stefana Batorego (zmarł w roku 1941 na zawał serca podczas rewizji przeprowadzanej przez gestapo w jego mieszkaniu). Matką Andrzeja była Krystyna Wróblewska (*de domo* Hirschberg) – utalentowana graficzka, uczennica profesora Ludomira Ślendrańskiego z Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Wilnie.

Młody Wróblewski, podobnie jak jego rodzeństwo, wychowywał się i dorastał w wileńskim środowisku inteligenckim – naznaczony za młodu panującą w jego rodzinnym domu atmosferą żywego zainteresowania kulturą, sztuką i różnymi formami twórczości. To matka nauczyła go w dzieciństwie rysować i obudziła w nim pasję do sztuk plastycznych, otaczając na co dzień troskliwą opieką. Andrzej, inaczej niż jego starszy brat, nie brał udziału w konspiracji. Jako kilkunastoletni chłopiec był jednak świadkiem ciągu dramatycznych zdarzeń wojenno-okupacyjnych, które na zawsze wyryły traumę w jego wrażliwej pamięci.

Wróblewscy repatriowali się z Wilna do Krakowa w roku 1945. Zamieszkali na Salwatorze. Krystyna Wróblewska utrzymywała kilkusobową rodzinę, ucząc rysunku na Politechnice Krakowskiej. Maturę zdał Andrzej w Krakowie, w roku 1945, po czym zapisał się jednocześnie na Wydział Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i na historię sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego niepospolite zdolności, odczytanie, orientacja w bieżącej problematyce intelektualnej, przenikliwość, świetne oko i talent do pisania – zwracają uwagę wykładowców i profesorów. Wkrótce staje się ulubieńcem znawcy dziejów sztuki starożytnej, wczesnobizantyjskiej i wczesnochrześcijańskiej – Wojśława Hermana Molè. Echa

wykładów profesora na temat malarstwa, rzeźby i dziejów sztuki Bałkanów odezwą się dekadę później w – sporządzonych podczas studyjnego pobytu w Jugosławii w roku 1956 i opublikowanych na łamach „Przeglądu Artystycznego” – *Notatkach jugosłowiańskich* jego studenta<sup>2</sup>.

Powróćmy do lat tużpowojennych. W roku 1947 Andrzej Wróblewski wraz z grupą studentów na zaproszenie World Student Relief przebywa przez trzy miesiące w Holandii (Amsterdam, Haga, Haarlem, Rotterdam). Niezliczone wizyty w Rijksmuseum i Stedelijk Museum (zbiory sztuki nowoczesnej), studia nad obrazami dawnych i nowych mistrzów formują go jako malarza i w konsekwencji przesądza o wyborze dalszej własnej drogi po powrocie do Polski<sup>3</sup>. Oprócz genialnych Holendrów do kręgu jego fascynacji artystycznych będą odtąd należeć: tak zwana sztuka prymitywna (włącznie z twórczością amatorów), malarstwo nadrealizmu, a zwłaszcza twórczość Marca Chagalla<sup>4</sup>, abstrakcjonizm i konstruktywizm ze szczególnym podkreśleniem malarstwa Pieta Mondriana, grafika oraz malarstwo Meksyku, a w latach pięćdziesiątych również neorealizm. Nieoczywisty wspólny mianownik wymienionych tu różnorodnych zainteresowań i pasji wyznaczy on sam.

Malarz z biegiem czasu przyswoi sobie i nasyci osobistym doświadczeniem tę wieloraką tradycję, czyniąc ją dobrem własnym. O kolejnych swoich odkryciach z nią związanych będzie również wielokrotnie pisał. Dziwny to stop, którego poszczególne składniki zdają się z sobą nie łączyć, ba, nawet nawzajem wykluczać. A jednak – przefiltrowane przez artystyczną wrażliwość i stale poszerzaną świadomość własnej twórczości – wszystko to da o sobie znać w złożonym procesie inspiracji i kształtowania się języka jego malarstwa. Język ikoniczny Wróblewskiego – jedyny w swoim rodzaju i na pierwszy rzut oka rozpoznawalny w sposobie obrazowania – nie dał o sobie znać momentalnie. Wykryształował się stopniowo w latach 1948–1957, przesądzając ostatecznie o niezwykłej oryginalności prac młodego artysty.

### 3. Sztuka ponad wszystko

Nie ulega wątpliwości, że w życiu Andrzeja Wróblewskiego, odkąd stał się człowiekiem świadomym własnej drogi i celu, sztuka stanowiła rzecz najważniejszą. Wszystko, co czynił i czym intensywnie żył, było jej bez reszty podporządkowane. Talent plastyczny łączył się w jego przypadku z wybitnym intelektem i nieustrudzoną pracowitością. Nie oglądał się na innych, szukał na własną rękę, ma-

<sup>2</sup> Andrzej Wróblewski: *Notatki jugosłowiańskie*. „Przegląd Artystyczny” 1956 nr 4.

<sup>3</sup> Plonem tych studiów staje się m.in. praca magisterska zatytułowana „Początki krajobrazu w sztuce niderlandzkiej” obroniona na UJ w roku 1948.

<sup>4</sup> Andrzej Wróblewski: *Marc Chagall*. „Głos Plastyków” nr IX 1948.

jąc – zwłaszcza po roku 1948 – poczucie braku akceptacji i swoistego odtrącenia ze strony środowiska.

Pójście własną drogą miało swą wysoką cenę. Tworzył odtąd dla siebie, w poczuciu rosnącego wyobcowania i w podskórnym konflikcie z otoczeniem. Nie tylko jako malarz, ale w ogóle w szerszym gronie ówczesnych młodych polskich twórców (prozaików, poetów, dramaturgów, filmowców, kompozytorów, ludzi teatru, malarzy, rzeźbiarzy etc.), dysponował nieosiągalną dla wielu innych głęboką świadomością tego, co wnosi z sobą w życie artysty – a tym samym także społeczeństwa, w którym i dla którego on pracuje – twórczość, jeśli jest ona uprawiana w sposób odmienny, śmiały, nowatorski i poszukujący.

Sztuka ponad wszystko inne. Malować zaczął wkrótce po wojnie (1946), lecz wydaje się, że własne powołanie odkrył podczas wspomnianego pobytu w Holandii. Głęboko przeżyte spotkanie i osobiste zetknięcie z dziełami największych malarzy Niderlandów ukształtowało go jako twórcę. Przeszłość historyczna malarstwa i sztuki – nieustannie odkrywana i eksplorowana – stanowiła w jego świadomości jedność artystyczną. Czerpał z niej swobodnie, poszukując własnej drogi i dążąc do wypracowania wyraziście określonych indywidualnych środków ekspresji.

Spośród wszystkich – kursujących dzisiaj w społecznym obiegu – wyznaczników i stylów odbioru jego sztuki jeden wydaje mi się szczególnie nośny i ciągle otwarty na nowe odczytania. Andrzej Wróblewski – jako malarz dramatu egzystencjalnego. Temat ten przewija się przez wszystko, co stworzył, organizując i przenikając całą jego twórczość. Niejako programowo u tego malarza nie ma w niej estetycznych śladów patosu, jest natomiast stale obecna skupiona obserwacja prozaicznych szczegółów codziennej egzystencji.

Skojarzenie Wróblewski-egzystencjalista ma swoisty wydzźwięk i sens. Nie chodzi tu bynajmniej o powierzchowne związki z modnym wówczas prądem współczesnej filozofii europejskiej, lecz o stale obecny i czytelny we wszystkich jego dziełach refleks i artystyczny zapis ludzkiego doświadczenia. Klucz ten otwiera – nie tylko w przypadku pojedynczych prac, lecz w odniesieniu do całej jego twórczości – bodaj najciekawszą perspektywę interpretacji poszczególnych dzieł, włącznie z okresem socrealizmu.

Pisząc „włącznie”, mam na myśli integralny udział dramatycznego doświadczenia z czasów socrealizmu w jego artystycznym rozwoju. W przeciwieństwie do tych opisów i prezentacji, które traktują drogę twórczą Wróblewskiego jako ciągłość tylko pod warunkiem, że przemilczy się i wyeliminuje z pola widzenia lata 1949–1955 – uważam, że absolutnie nie powinno się i wręcz nie można tego fragmentu jego artystycznej biografii przemilczać, nie biorąc jej pod uwagę. Ów okres „błędów i wypaczeń” okazuje się bowiem w świetle uważniejszych studiów bardzo istotnym wyznacznikiem i cennym kluczem do całościowego obrazu jego twórczości.

## 4. Wróblewski a socrealizm

Zanim jeszcze proklamowano w Polsce na Zjeździe Plastyków w Nieborowie (12–13 lutego 1949) oficjalnie obowiązującą doktrynę realizmu socjalistycznego w sztukach plastycznych, Andrzej Wróblewski był już artystą walczącym: jednym z grupy młodych wyznawców radykalnego podejścia do perspektyw nowoczesnej sztuki polskiej. Świadczy o tym zarówno suma jego poglądów artystycznych głoszonych w publikacjach z lat 1948–1949, jak i wzięcie osobistego udziału w ostatniej przed ekspansją socrealizmu Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Przede wszystkim jednak przekonują co do tego prace powstałe w tamtym okresie, wśród nich zwłaszcza: *Abstrakcja*, *Ryby bez głów*, *Treść uczuciowa rewolucji* i *Zatopione miasto* (1948) oraz niedoceniony cykl kosmogonii (*Ziemia*, *Niebo nad górami*, *Niebo-Południe*, *Słońce i inne gwiazdy* i in.), który zaprezentował na wspomnianej wystawie.

Przystąpienie malarza do socrealizmu w jego przypadku nie było wyborem konformisty czy też gestem koniunkturalnym. Oznaczało zwrot ku nadziei na lepsze jutro sztuki, jaką od pewnego czasu uprawiał on i grupa jemu podobnych. Mówiąc to, zwracam uwagę na osobistą uczciwość zaangażowania artysty w sprawę. Andrzej Wróblewski wchodził w socrealizm z pełnym przekonaniem. Zarazem jednak zgłaszał do niego swój akces z bagażem tego wszystkiego, co go dotąd ukształtowało. Droga, którą obrał w tamtym czasie, oznaczała dramatyczną przemianę wewnętrzną i przebudowę własnego ja.

Nieprzypadkowo właśnie wtedy powstają dwa autoportrety (1949). Tym, co uderza w nich widza, jest ascetyczna prostota i czystość tonu. Oba (to jest gwasz w jasnej tonacji i obraz olejny w tonacji ciemniejszej) mają ten sam pomysł i zawierają to samo rozwiązanie figuralne. Na pierwszy rzut oka wydają się nieudolne, dość tuzinkowe, zwyczajne i pozbawione znaczenia. Kim może być ów młody mężczyzna, zdradza w charakterystyczny sposób wyłożony na marynarkę kołnierzyk koszuli *à la* Słowacki. Siedzący na wprost i wpatrzony w nas młody okularnik prawą rękę – ze złożoną (jakby do malowania) dłonią – położył nieruchomo przed sobą. Coś intrygującego dzieje się natomiast z jego lewą ręką. Mężczyzna trzyma ją dziwnie nienaturalnie w górze. Brutalnie obcięta ramą obrazu w łokciu, ręka modela sięga poza kadr: w niewidzialną przestrzeń po jego lewej stronie, która na równi z twarzą portretowanego tworzy niewiadomą. Odcięta lewa ręka z autoportretów artysty wówczas sporządzonych okazała się przecuciem i wizerunkiem zaiste proroczym w swej intuicji.

W roku 1949 Andrzej Wróblewski dokonał osobistego wyboru ideowego, podejmując – z pełnym przekonaniem, naiwną młodzieńczą nadzieją i wieloma złudzeniami – ryzykowną grę z doktryną realizmu socjalistycznego. Wyznając znacznie wcześniej wiarę w sztukę „społecznie użyteczną” (zdolną służyć społeczeństwu), sądził zapewne, że jego akces otwiera nowy rozdział w dalszych artystycznych poszukiwaniach. Jako artysta chciał jednakże w tym uczestniczyć nie na ogólnie przyjętych, lecz na własnych zasadach, co okazało się wkrótce mrzon-

ką i niebezpieczną iluzją, ściągając na Wróblewskiego środowiskową niechęć nie tylko osób przez niego krytykowanych, lecz także ze strony inaczej myślących.

„Muszę na wstępie powiedzieć, że nie należę do licznego grona entuzjastów tego malarza i uwagi moje są wyrazem sprzeciwu” – napisze w sprawozdaniu z wystawy pośmiertnej Wróblewskiego Zbigniew Herbert<sup>5</sup>. Zaraz jednak doda z szacunkiem:

Wróblewski był na pewno indywidualnością wybitną. Posiadał ogromny temperament malarski i zdawał się reprezentować „typ twórczości polegający nie tyle na tworzeniu pojedynczych arcydzieł, ile na pewnym następstwie dzieł, które w sumie tworzą odpowiednik arcydzieła”. Arcydzieła nie stworzył, ale zostawił po sobie, jak olbrzymi niedokończony fresk, dwa tysiące szkiców, grafik, obrazów<sup>6</sup>.

Krytyk taktownie przemilcza temat spustoszeń, jakie dokonały się w twórczości artysty w okresie socrealizmu. Z wyjątkiem kilku (*Traktor, Na zebraniu, Partyzant radziecki, Złot młodzieży w Berlinie, Montowanie wielkiego pieca, Fajrant w Nowej Hucie*) – prace Wróblewskiego powstałe w latach 1949–1954 nie należą do socrealizmu. Nie jest dziełem przypadku, że powstaje wtedy tyle studyjnych kompozycji portretowych, pejzaży i martwych natur. Wszystkie świadczą o głębokim rozczarowaniu i pęknięciu. W ich mrocznej wymowie daje znać osobisty dramat artysty, który – szukając w sztuce wolności – co rusz zderza się ze sztuką doktrynalnie zniewoloną i zuniformizowaną.

Obrazy Wróblewskiego krzyczą, a wedle socrealistycznej doktryny powinny skandować. Nieprzewycięzalny konflikt. Cała jego twórczość – włącznie z tym, co narysował i namalował w okresie ofensywy socrealizmu w Polsce – jest sztuką niemego krzyku. Bohaterem jego kolejnych obrazów staje się za każdym razem człowiek pogrążony w bólu istnienia – uwięziony w niemyim cierpieniu codzienności. W pewnym sensie malował za innych i w imieniu innych. Próby wyjścia poza ten podstawowy imperatyw tworzenia, jakie podejmował, za każdym razem kończyły się fiaskiem.

W roku 1950, jeszcze podczas studiów na krakowskiej ASP, Andrzej Wróblewski zostaje kandydatem do partii. Pierwsza z kilku charakterystyk zachowanych w jego aktach osobowych pochodzi z 22 maja 1952 roku. Czytamy w niej:

Kandydat PZPR. Pracujący nad sobą tak ideologicznie, jak i artystycznie. W myśleniu – wiele pozostałości inteligencko-klerykalnej [tak w oryginale] wyniesionych z domu (matka jego gorliwa katoliczka dotychczas ilustruje religijne teksty). Pedagogicznie przeciętny, zdolności wybitne w kierunku teoretycznego myślenia.

Następną sporządzono 16 września 1952 roku, gdy miał zostać asystentem w Katedrze Malarstwa krakowskiej ASP. Stanowi echo poprzedniej:

<sup>5</sup> Zbigniew Herbert: *Obsesja, widoczki, szukanie*. „Tygodnik Powszechny” 1958 nr 13.

<sup>6</sup> Tamże.

Jest kandydatem PZPR. Ideologicznie i politycznie rozwija się. Istnieją jednak jeszcze pozostałości inteligencko-klasowe wyniesione z domu. Matka jego dotąd jeszcze ilustruje religijne teksty, obecnie ze względu na stan zdrowia nie pracuje. Spr. kierownik referatu personalnego i I sekretarz POP PZPR.

Pół roku później, 4 lutego 1953 roku, pojawia się w dokumentach kolejna charakterystyka kandydata Wróblewskiego, będąca w całości niemal dosłownym powtórzeniem poprzedniej.

Najbardziej rozbudowaną charakterystykę artysty-kandydata przynosi opinia z dnia 7 grudnia 1953 roku:

Jest kandydatem partii od 20 grudnia 1950. W latach 1947–1948 był przedstawicielem burżuazyjnych, formalistycznych kierunków w sztuce. Potem przechodzi coraz głębiej na pozycje realizmu socjalistycznego. Był uczestnikiem i inspiratorem przełomów w dziedzinie plastyki. W tym okresie oddał Partii duże zasługi. Brał czynny udział w wystawach młodzieżowych i ogólnopolskich, wystawiając prace o wyraźnym obliczu ideowym. Ostatnio wyróżniony na Festiwalu w Bukareszcie. Z pracy pedagogicznej wywiązuje się przeciętnie. Pracuje i rozwija się pod poważnym naciskiem mieszczańskiego środowiska, z którego wyszedł. Politycznie i ideowo wysoko wyrobiony. Posiada dużą marksistowską wiedzę, zwłaszcza w dziedzinie estetyki – jednak na skutek nacisku środowiska, słabości charakteru i złego stanu zdrowia (często choruje) jego wiedza polityczna i duże uświadomienie ma dość nikły wpływ na pracę wewnątrzpartyjną jako kandydata. Stąd przedłużony staż kandydacki. Artystycznie wysoko uzdolniony i pracowity, reprezentujący wyraźne



ideowe stanowisko. Wymaga jeszcze dużo opieki politycznej, gdyż skłonny jest do zniechęcenia i wahań. Nałogów nie posiada. Jest sumienny i koleżeński. Postawa moralna i zachowanie dobre. W dalszym ciągu napotyka na trudności rodzinne. Wpływy obcej ideologii ze strony matki i żony hamują jego aktywny stosunek do pracy politycznej i społecznej na uczelni<sup>7</sup>.

Jak z tego wynika, Wróblewski-socrealista (podobnie jak jego imiennik Munk) nadal pozostawał dla partii kimś obcym. Bez porównania ważniejsze jest jednak jego zagubienie i poczucie wyobcowania w sferze twórczości. Po kilku latach usilnych zmagani i niepowodzeń, jesienią roku 1953, w liście do swego przyjaciela Andrzeja Wajdy Wróblewski dzieli się gorzkim zwątpieniem w sens własnej pracy:

Zbyt często – pisze – wydaje mi się, że ta cała robota na nic się nie zda [...] pracuję i przemyślam (wybacz niegramatyczność) nad renowacją swojej koncepcji artystycznej w kierunku wprowadzenia momentów surrealistycznych w ujęciu treści i w warsztacie. Kiedy jednak pomyślę o jury i o narodzie, dla którego maluję, oblatuje mnie strach i zacznę od początku<sup>8</sup>.

Tęskniący za ideą uprawiania nowoczesnego malarstwa Wróblewski-nadrealista i Wróblewski-abstrakcjonista nie umarł na progu socrealizmu. Próbował odnaleźć się we własnej sztuce na nowo, sądząc zapewne, iż uda mu się stworzyć dzieła w duchu „nowej wiary”, mocne i oryginalne w wyrazie (*Rozstrzelania I–VIII, Zabity mąż, Młoda para z bukietem* – wszystkie z roku 1949). Mimo kilku nagród i wyróżnień spotkało go głębokie rozczarowanie. Akwarele i tusze: *Demonstracja* (1949–1950), *3 razy tak* (1953), *Obieranie jarzyn* (1952–1953), *Powódź* (1952–1953), *Miasto* (1953) czy *Ryby* (1953–1954) – zapewne ze względu na ich toporną estetykę i brutalnie uproszczony kształt – nie miały żadnych szans, by zostać uznane za obrazy reprezentatywne dla kanonów realizmu socjalistycznego.

Na dwie prace z tamtego okresu warto zwrócić szczególną uwagę. Świadczą one bowiem o własnym głosie artysty w czasie „bezgłosnym” i skrajnie nieprzyjaznym dla prawdziwej sztuki. Pierwszą z nich jest kapitalny w swym do maksimum oszczędnym wyrazie tusz lawowany noszący tytuł *Dążenie do doskonałości* (1952). Przedstawia trzy postaci ludzkie wspinające się na niczym nie umocowane, niebotyczne drabiny (motyw ten za kilkanaście lat wykorzysta i przetworzy po swojemu Jacek Gaj w słynnej grafice *Drabiny*). Miał rację Herbert, pisząc, że klasy artystycznej zmarłego należy szukać w jego skromnych i niepozornych pracach powstających niejako „na marginesie” wielkoformatowych płócien. Co nie znaczy,

---

<sup>7</sup> Wszystkie cytowane charakterystyki Andrzeja Wróblewskiego pochodzą z Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

<sup>8</sup> Andrzej Wróblewski: list do Andrzeja Wajdy, datowany – Kraków 10 listopada 1953.







że nie odnajdziemy jej również w *Rozstrzeleniu VI*, *Szoferze niebieskim*, *Matce z zabitym synem*, cyklu *Ukrzesłowieni*, *Plaży* czy *Pustkowiu*.

Drugim znakomitym dziełem Wróblewskiego powstałym w okresie socrealizmu jest złożona z sześciu niewielkich obrazów kompozycja zatytułowana *Żałobna wieść* (tusz na papierze, 1953). Na pierwszy rzut oka – jeszcze jeden powstały pod presją okoliczności i na doraźne polityczne zamówienie, obrazek hołdowniczy. Wrażenie, o którym mowa, okazuje się jednak tyleż powierzchowne, co mylne. Autor osiągnął nieporównanie więcej – zdołał w najprostszej z możliwych formie rysunku zanotować dzień 5 marca 1953 roku w zniewolonym kraju.



Wykorzystany sztafaż jest ewidentnie socrealistyczny i dostosowany do okoliczności zgonu Stalina, ale wymowa całego cyklu już nie. Żałobne znieruchomienie ludzi i zbiorowisk – pod mistrzowskim piórkiem artysty – oddaje w porażająco prawdziwy sposób marazm i martwość peerelowskiej rzeczywistości. Przechodnie na ulicy zastygli w bezruchu, chłopci z traktorem na polu, robotnicy na budowie, wysoko nad dachami Krakowa, grupa ludzi na tle jakiegoś osiedla przy samochodzie z głośnikiem na dachu, obok której stoi pilnujący porządku milicjant na służbie (z paskiem pod brodą). Inna grupa przechodniów przy ulicznym megafonie. Nikt tu nie czci ani nie oplakuje zmarłego generalissimusa. Wszyscy sportretowani ludzie stoją nieruchomo wpatrzeni i wsłuchani w mglistą niepewność i niewiadomą jutra.

W taki oto sposób publicystyczny temat podjęty przez setki innych twórców zyskuje u Wróblewskiego nieoczekiwaną głębię i metaforyczny sens – analogicznie jak ma to miejsce w przypadku *Szofera niebieskiego*. Owa magiczna zamiana konkretnego w umowny znak czyni tego artystę twórcą niezmiernie bliskim poetyce najlepszych filmów Andrzeja Wajdy. Nie jest dziełem przypadku, że obaj imiennicy ulegli we wczesnych latach pięćdziesiątych fascynacji neorealizmem, co w przypadku Wajdy zaowocowało *Pokoleniem* (1954–1955), a w przypadku Wróblewskiego – malarskimi reminiscencjami wokół *La strady* (cykl *Zampanó*, 1956).



## 5. Niema sztuka

Coraz mniej ufał słowom, coraz bardziej stawiał na język rysunku i malarstwa, na różne sposoby usiłując wyrazić to, co inaczej niewyraźalne. Wiele spośród prac Andrzeja Wróblewskiego nie ma tytułów nadanych im przez samego artystę. Te, które wymieniamy dzisiaj, są na swój sposób potrzebne, pomagają bowiem zidentyfikować dane dzieło. Nie należą jednak do pikturalnej diegesis; doszły spoza niej, nie stanowią przewidzianego z góry odautorskiego komentarza do tego, co widać. Mają często charakter wtórny, pochodząc od osób najbliższych artyście (zwłaszcza od matki, Krystyny, będącej kuratorką wystawy pośmiertnej, prezentowanej zimą 1958 roku w Krakowie i Warszawie).

Wróblewski-publicysta i Wróblewski-krytyk bynajmniej nie unikał słowa. Co innego w twórczości. Jako malarz dążył do pełnej autonomii środków wyrazu uprawianej przez siebie sztuki, stawiając nie na werbalny komentarz wpisany w tytuł, lecz wyłącznie na jej własne sposoby wyrażania. Twórczość plastyczna Andrzeja Wróblewskiego nawiązuje do rodowodu starego dobrego malarstwa dawnych mistrzów. W sposób niebywale sugestywny wypełnia ona wpisany w tradycję postulat i model malarstwa jako sztuki niemej. Przychodzą na myśl: Bruegel, Goya, Géricault, Courbet... Szok egzekucji, nagie okrucieństwo unicestwienia, krzyk ludzkiej samotności, szok rozdarcia (rozprucia i rozcięcia nie tylko postaci ludzkiej, ale także świata, który ją otacza), dramat granicznego doświadczenia, śmierć.

Obrazy Wróblewskiego niezmiernie często ukazują rozpad. Proces rozpadu człowieka i świata stanowi obsesyjny temat tego artysty. Odkrywany w malarstwie, rysunku i grafice, temat rozpadu pociąga za sobą formę i *vice versa* – forma określa i wydobywa temat. Właśnie w pełnym wewnętrznego napięcia sprzężeniu zwrotnym – łączącym w jedno temat i świadomie zdekonstruowaną, odartą z harmonii kształtów, ułomną formę – dochodzą do głosu odwaga i talent oryginalnego twórcy, jakim był.

Nie podzielam obiegowego poglądu, że przystępując do socrealizmu malarz „odrzucał” na jego użytek bagaż klasycznych środków malarskich i plastycznych, jakimi wcześniej dysponował. Moim zdaniem, jest całkiem przeciwnie. Barbarzyński brutalizm Wróblewskiego, za który był on w tamtym czasie niejednokrotnie atakowany – w świetle uważniejszej refleksji – okazuje się zjawiskiem zadziwiająco subtelnym. Poszukując własnej nowatorskiej formy, malarz nie zaczął z dnia na dzień malować „źle”. Rozwiązania formalne, do jakich dochodził i które znajdował dla każdego ze swych obrazów (figury, relacje i napięcia między nimi, gra spojrzeń, układy przestrzenne, kunsztowne kontraposty, głęboko przemyślana ekspresja barw, wymowa kostiumów itp.) – w gruncie rzeczy kryją w sobie odwieczną tradycję wielkiego malarstwa przy jednoczesnym eliminowaniu wszystkiego, co mogłoby nasuwać myśl o kopiowaniu cudzych wzorców.

Konsekwentnie unikał tego, co w obiegowym poczuciu uchodzi za malarstwo akceptowane i plastycznie ładne. Turpizm autora *Rozstrzelań*, *Ryb bez głów*,

*Rozdartych pleców, Wody w Polsce, Bólu zęba, Czaszki, Prania, Pustkowiec i Kikutów* nie jest bynajmniej prymitywny, wprost przeciwnie – okazuje się zaskakująco wyrafinowany i nośny znaczeniowo. Jako turpista Wróblewski okazał się w sztuce polskiej prekursorem, znacznie wyprzedzając nasz rodzimy turpizm poetycki spod znaku Stanisława Grochowiaka, Andrzeja Bursy i Mirona Białoszewskiego.

W jego płótnach, gwaszach, akwarelach, monotypiach – nieustannie daje o sobie znać stłumienie niewyraźnym.

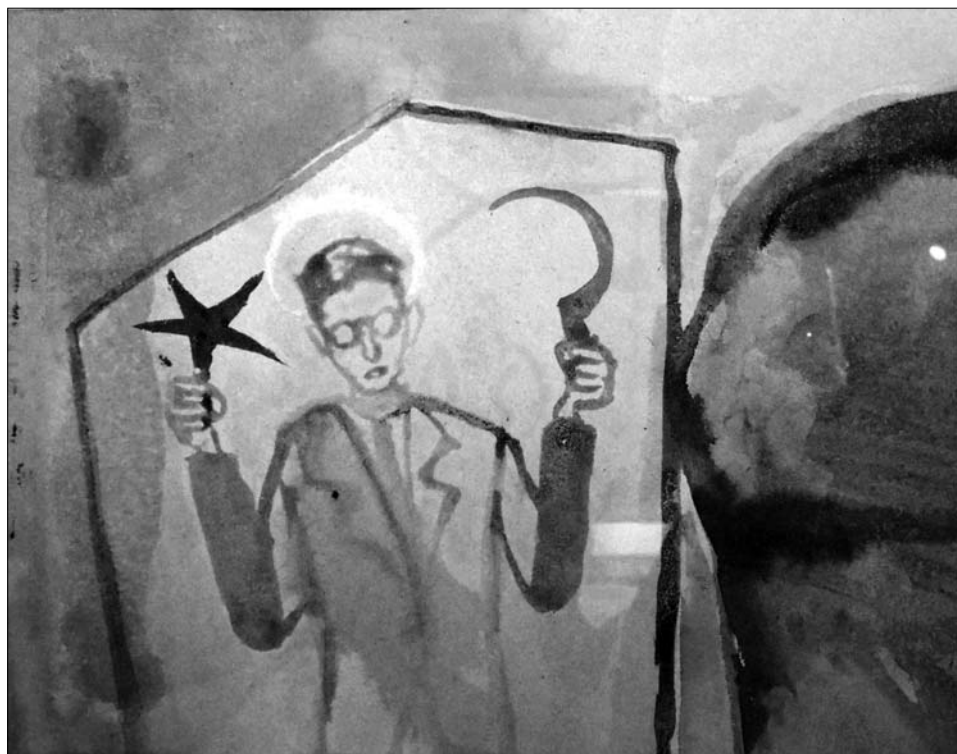
Przyglądając się tym dziełom, konfrontujemy się z ciągle ponawianymi próbami wyrażenia tego, czego sztuka porażona okrucieństwem totalitaryzmów i wojen wyrazić nie potrafi i nie umie, choć z uporem próbuje. Niemi są bohaterowie tych płócien z ich codzienną udręką i anonimowym męczeństwem, nieme są ukazane w nich dramaty nieludzko-ludzkiej egzystencji, nieme – przedstawione przez malarza sytuacje. Niemy także pozostaje widz. Niewidoczny i niewidzialny autor tych dzieł z zasady nie mówi (nie używa słów). Wypowiada się poprzez wstrząsający widzem, porażająco brutalny w swym wyrazie obraz. Obraz niekiedy monumentalny w obranym formacie (*Rozstrzelanie poznańskie, Dworzec na Ziemiach Odzyskanych*), kiedy indziej – ledwie zaznaczony, sprowadzony do niepozornych rozmiarów miniaturowego szkicu.

Wróblewski tworzył obrazy w cyklach, co jest o tyle znamienne, o ile wydaje się świadczyć o głęboko przeżywanej i z uporem uzewnętrznianej przez niego potrzebie ciągłości w ramach raz podjętych poszukiwań (*Abstrakcje, Rozstrzelania, Kolejki, Ukrzesłowania, Poczekalnie, Nagrobki* etc.). Szukał i znajdował, a znalezione tematy z pasją studiował i przenikał. Ogromną wagę przywiązywał do plastycznej ekspresji swoich prac. Krzyk, ale nie skandowanie. Niemota nasycona znaczeniem. Okrutne rozdarcie ludzkich sylwetek i rozprutych ciał. Świadomie wydobywany zgrzyt i dysonans formy. Jej bolesne dla oka rozbitcie. Wpisywany z rozdzielnika w socrealizm, przypisywany do niego przez wielu jako rzekomo bezkrytyczny wyznawca, nie chce leżeć spokojnie – i absolutnie nie daje się zmieścić – w jego ciasnej szufladzie.

Z punktu widzenia oceniających postawę artysty politruków i nadzorców ideologicznej prawomyślności, Andrzej Wróblewski nigdy nie był uważany za „swojego”. Mimo zgłoszonego w roku 1950 akcesu do partii, był więc nadal tylko „kandydatem” i kimś obcym. Za swoją ideową konwersję zapłacił słony rachunek. W momencie śmierci Stalina twórca *Szofera niebieskiego* miał zaledwie 26 lat. Co prawda wziął udział w postrzeganej jako przełomowa słynnej Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim „Arsenale” (maj–wrzesień 1955). Osobiście jednak zajął w tamtym gorącym czasie postawę zdystansowaną i sceptyczną, pozostając na uboczu i nie angażując się ani w Odwilż, ani w wydarzenia polityczne Października ‘56.

Istnieje wszelako pewna niedoceniana – a kapitalna w swym wyrazie – praca z tamtego okresu, w której Wróblewski demonstruje w ironicznej formie akt własnego rozstania z „jedynie słuszną” doktryną socrealizmu. Chodzi o – dopiero teraz po raz pierwszy zaprezentowany na warszawskiej retrospektywie twórczości – ka-

rykaturalny autoportret, gwasz na papierze z roku 1957, w którym autor pokazuje martwego siebie, leżącego w otwartej trumnie przy wykopanym grobie z sierpem w lewej dłoni i czerwoną pięcioramienną gwiazdą w prawej. Warto uświadomić sobie w tym miejscu zabieg niezmiernie wymownego posłużenia się przewrotnym autocytatem, polegającym na szyderczym nawiązaniu do opisanych przez nas wyżej autoportretów z roku 1949. Wejście do socrealizmu i wyjście z niego zostają spięte klamrą gorzkiej jak piołun autorefleksji.



Jako awangardowy artysta podchodzący w sposób radykalny do kwestii społecznych zadań sztuki Wróblewski przeszedł – opłaconą nad wyraz osobiście i z wielkim kosztem własnym – tę samą drogę, która stała się udziałem dziesiątków młodych artystów rosyjskich tworzących po wybuchu rewolucji październikowej. Mowa tu o elitarnym gronie najwybitniejszych spośród nich: Wsiewołodzie Meyerholdzie, Jewgieniju Wachtangowie, Siergieju Eisensteinie, Lwie Kuleszowie, Władimirze Majakowskim, Aleksandrze Rodczence, Michaiile Bułhakowie, Izaaku Bablu, Borisie Pilniaku, Siergieju Prokofiewie, Dymitrze Szostakowiczu i innych Droga ta wiodła od fascynacji nowym jutrem i oddania sprawie rewolucji – do głębokiego rozczarowania i osobistej tragedii wywołanej skutkami zawarcia paktu z Lucyferem.

## AUTOBUS LINKEGO JAKO PARODIA PRL. STUDIUM INTERTEKSTUALNE

Obraz Bronisława Wojciecha Linkego *Autobus* należy do najwybitniejszych, szczególnie doniosłych znaczeniowo dzieł sztuki polskiej okresu PRL. Tworzony etapami, powstał nie od razu. Malarz pracował nad nim przez sześć lat: rozpoczął malowanie w roku 1955, a więc w czasach politycznej Odwilży, wznowił prace w roku 1959 i ostatecznie ukończył go na krótko przed śmiercią. Znaczący ślad tego procesu dojrzewania artysta utrwalił i pozostawił w prawym dolnym rogu obrazu, gdzie oprócz sygnatury autora płótna widnieje dopisek: „1955”, a pod nim: „1959–1961”.

Nie całkiem zapomniane, lecz przecież prawie nieobecne – nie tylko w świadomości zbiorowej, ale nawet w pamięci współczesnych historyków sztuki. Niezwykłe dzieło Linkego jest czymś więcej niż jednym ze znakomitych dokonań sztuki polskiej, należącym do klasyki rodzimego malarstwa z wczesnego okresu PRL. Osobiście uważam je za osiągnięcie artystyczne najwyższej klasy, godne porównania z dwoma powstałymi dokładnie w tym samym czasie innymi arcydziełami tamtego okresu: *Zezowatym szczęściem* (1959–1960) Andrzeja Munka oraz *Kartoteką* (1960) Tadeusza Różewicza.

Na wskazaną wyżej nikłą obecność dzieła Linkego w zbiorowej świadomości i pamięci złożył się szereg przyczyn. Dziewięć lat po śmierci artysty, który zmarł w roku 1962, *Autobus* zakupiło Muzeum Narodowe w Warszawie. W zbiorach muzeum obraz figuruje pod numerem inwentaryzacyjnym MPW 1045. O ile mi wiadomo, w latach siedemdziesiątych przez dłuższy czas ze względów politycznych pozostawał on kłopotliwym prohibitem. Niewiele również – jak na tej klasy obraz – mówiło się o nim i pisało, nie był też nigdzie publicznie prezentowany. Dzisiaj odkryte na nowo arcydzieło Linkego wchodzi jak najśluszniej w skład stałej ekspozycji stołecznego Muzeum Narodowego, która nosi zobowiązujący tytuł *Sztuka polska XX i XXI wieku*.

Wspaniały obraz Bronisława Linkego to jednak nie tylko eksponat muzealny. Po dzień dzisiejszy dostarcza on twórczej inspiracji – wywoływany i przypominany przy różnych okazjach: na przykład w znanej piosence Jacka Kaczmarskiego



czy na okładce jednej z powieści Jerzego Pilcha *Marsz Polonia*<sup>1</sup>. Nieprzypadkowo też *Autobus* zajął eksponowane miejsce na słynnej wystawie *Polaków portret własny*, zaprezentowanej w roku 1981 w salach Muzeum Narodowego w Krakowie. Był jak znalazł – jako wymowne świadectwo kontrkulturowych aspiracji sztuki społecznie zaangażowanej, tworzonej przez wybitnych artystów w czasach Polski Ludowej.

Artystą zafascynowanym płótnem Linkego okazał się wspomniany przed momentem Jacek Kaczmarski, którego piosenka pt. *Czerwony autobus* stanowi sugestywną transpozycję tego obrazu – rodzaj śpiewanej interpretacji wyrosłej z głęboko osobistego przeżycia barda („Pędzimy przez polską dzicz. Wertepy, chaszczę, błota. Patrz w tył – tam nie ma nic. Żałoba i sromota”). Do piosenki Kaczmarskiego wypadnie nam jeszcze parokrotnie powrócić w dalszej części rozważań. Na razie postawmy pytanie o gatunek malarski, do którego odwołuje się i którym operuje obraz Linkego.

---

<sup>1</sup> Jerzy Pilch: *Marsz Polonia*. Warszawa 2008.





## 1. Panorama

Z gatunkowego punktu widzenia, *Autobus* można zaklasyfikować jako szczególnego rodzaju odmianę portretu grupowego we wnętrzu. O reprezentatywności ukazanej w nim grupy ludzi, egzemplarycznej pod wieloma względami, powiemy szerzej za chwilę. W tym miejscu spróbujmy umownie określić obraz Linkego jako panoramę (gr. *pan* – ‘wszech’, ‘wszystko’ + *hórama* – ‘widok’, ‘widowisko’), mając na uwadze trzy znamienne cechy obrazu: po pierwsze, złudzenie rozległości i głębi ukazanej przestrzeni, po drugie, ruch służący zorientowaniu obserwatora w otoczeniu, i po trzecie, przemyślną aranżację postaci, mikroscenariuszy i wszelkich realiów, podporządkowaną obserwacji poruszającego się obiektu.

Zadziwiające, że malarz zdołał pomieścić – i z niezrównaną precyzją każdego detalu ukazać – aż tyle postaci, rekwizytów i sytuacji w tak niewielkim formacie. W zestawieniu z płótnami Siemiradzkiego czy Matejki jego obraz wydaje się niemal malarską miniaturą, czymś w rodzaju mini-panoramy. Stosunkowo niewielkie rozmiary tego oleju na płótnie wynoszą bowiem zaledwie 134 cm x 178,5 cm, a skromny format dzieła pozostaje w jaskrawej dysproporcji względem jego nad wyraz misternej i pojemnej konstrukcji.

Rama przedstawienia została skadrowana bardzo ciasno, co zwiększa wrażenie iście klaustrofobicznej atmosfery całości. Choć wydaje się to niemal niewy-

konalne optycznie – niczym w podkrakowskiej chacie na weselu – dzięki niezwykłemu kunsztowi malarza nie tylko we wnętrzu autobusu, ale i w samym obrazie zakomponowanych zostało i słoczonych jedna przy drugiej ponad czterdzieści postaci. A skoro już o tym mowa, *Autobus* pod względem właściwego mu zamyśłu artystycznego przywodzi jeszcze na myśl dwa inne wielkie dzieła polskiego modernizmu, mianowicie *Melancholię* (1890–1894) i *Błędne koło* (1895–1897) Jacka Malczewskiego.

Kilka słów o indywidualnym autorskim stylu tego dzieła. Przyjęto uważać, iż styl Linkego jest czymś na kształt jego własnej wersji realizmu metaforycznego. Nie do końca zgadzam się z tym, nieco zbyt ogólnikowym, określeniem. Przedstawienia metaforyczne (mówimy tutaj zarówno o tak zwanej małej, jak i wielkiej metaforze) w sztukach wizualnych mają to do siebie, iż zazwyczaj odwołują się do prezentowanego wprost konkretnego. Konkretny ten nie ogranicza się jednak tylko do sumy realiów ukazanych: w obrazie malarskim, filmie, fotografii, komiksie, rysunkowej karykaturze (kapitałny *Kraków*, 2013, Andrzeja Mleczki) etc.

Narracja plastyczna *Autobusu* w mistrzowski sposób godzi w sobie zbliżenie i detal (stary bilet autobusowy, pudełko zapalek, paczka po papierosach, naklejka na flaszce spirytusu etc.) z planem ogólnym, zwanym w żargonie filmowym „total”. W zależności od kierunku interpretacji realia te można odczytywać na dwa odmienne sposoby: *ad abstractum* bądź *ad concretum*. Najbardziej nośna interpretacyjnie wydaje się jednak metoda pośrednia, kojarząca jedno z drugim i dostrzegająca głęboki związek oraz ambiwalentny charakter tego typu metaforycznych przedstawień<sup>2</sup>. Chodzi o to, iż każda ukazana rzecz (postać, scenaria, kostium, rekwizyt etc.) staje się w nich za sprawą przemyślnych zabiegów autorskich znakiem czegoś więcej. Dostrzeżona i zainscenizowana na obrazie w umiejętny sposób, okazuje się ona rzeczą-znakiem – nie dowolną jednak, jak w przypadku emblematu czy alegorii, lecz wyposażoną w szczególnego rodzaju atrybuty i kulturowe podteksty.

Właśnie tutaj i w ten sposób daje o sobie znać wizja malarska Linkego, z ogromną sugestywnością przemieniająca rzeczy w znaki. Sens każdego z takich wizualnych obiektów, które w ramach tego obrazu niosą z sobą jakiegokolwiek znaczenie, zależy od sposobu ich malarskiego zaprezentowania. Idąc dalej tym tropem, odkrywamy, iż rdzeniem estetycznym zaprezentowanej w *Autobusie* wizji świata, jaki otacza samego artystę i nas, jest – konsekwentnie wydobyty przez malarza – t u r p i z m jego przedstawienia.

Wywołany przez to efekt obcości prowadzi jednak do paradoksalnego w swej wymowie spostrzeżenia. Otóż szokujący tu i ówdzie turpizm *Autobusu* okazuje się dotyczyć czegoś bardzo bliskiego widzowi, a mianowicie zanurzonej w znajomym *hic et nunc* Warszawy końca lat pięćdziesiątych rzeczywistości,

---

<sup>2</sup> W podobnej konwencji metafory wizualnej utrzymany jest również inny znany obraz Linkego z tamtego okresu, mianowicie *Cyrk* (1958). W roku 1963 obraz ten stał się tematem filmu o sztuce zatytułowanego *Cyrk*, nakręconego przez Konstantego Gordona.



w której *nolens volens* żyją zarówno artysta, jak i adresaci przekazu. Chodziło zatem o to, by pokazać swoje jako obce. Dla obu stron przekazu ów znajomy świat – wraz z upiorną galerią zaludniających go figur – stanowi jedyne możliwe, ich własne otoczenie. Jest on właśnie taki. Innego nie mają, choć zapewne wielu o nim marzy.

## 2. Kartoteka postaci

Zgodnie z własnym przywiązaniem do realizmu w każdym szczególe, Linke namalował warszawski autobus w dwu – już wtedy standardowych dla pojazdów stołecznej komunikacji – kolorach: żółtym i czerwonym. Przydał im jednak turystyczny walor: na górze jadowita żółć, na dole równie przykra dla oka agresywna czerwień. Rzeczywistość, którą obserwujemy, znajduje się w stadium całkowitego rozkładu. Rozkład ten dotyczy zarówno ludzi, jak i rzeczywistości, w jakiej żyją (stąd obecność motywu błota, zgnilizny, gangreny i ślady pantofelków na podłodze i we wnętrzu pojazdu).

Wypełniający centrum obrazu pojazd pędzi po drodze nieco inaczej niż w rzeczywistości: z odjętym dachem i burtą. Widoczne są tylko rozpostarte na całej długości wehikułu ozebrowania konstrukcji dachowej. Przywilejem artysty i swoistym handicapem widza staje się w związku z tym przemyślnie zaprojektowany punkt widzenia, przynoszący percepcyjny efekt superpozycji. Dzięki temu umownemu zabiegowi możemy zajrzeć do wnętrza autobusu, przyglądając się dokładnie każdemu rekwizytowi i każdemu z jadących nim pasażerów.

Od swoich znakomitych poprzedników (Boscha, Bruegelów, Malczewskiego i in.) malarz przejął zasadę „wielkiego wzoru”, na podobieństwo fresku umożliwiającą artyście ukazanie dowolnie licznej grupy ludzi. W jego malowidle nie ma jednego głównego bohatera. Mamy tu do czynienia z dziesiątkami słoczonych w autobusowym ścisku postaci i jednocześnie z wieloznacznym wizerunkiem zatomizowanej – przygodnie połączonej wspólnie pokonywaną drogą – zbiorowości, na którą pada przenikliwe spojrzenie autora obrazu. Wszzechwidzące oko artysty wydaje się dostrzegać najdrobniejszy nawet detal i rys charakteru każdej z portretowanych osób, domagając się podobnie wyczulonej na szczegół spostrzegawczości u widza.

*Autobus* nie daje się ogarnąć jednym, nawet najbardziej uważnym i wnikliwym spojrzeniem. Należy on do tych dzieł malarskich, które projektują skupiony, kontemplacyjny styl odbioru, organizując trajektorię spojrzenia – niczym kamera filmowa prowadzona od postaci do postaci i od szczegółu do szczegółu – na zasadzie zabiegu narracyjnego określanego w terminologii filmowej fachowym terminem *repollero*. Badacz studiujący ten niezmiernie pojemny znaczeniowo obraz musi w trakcie jego zgłębiania odpowiedzieć równie zaangażowaną i skupioną obserwacją.

Spróbujmy przyjrzeć się przez chwilę każdej z ukazanych figur. Na froncie dachu nad szoferką widać dwa żółte popiersia ciał ludzi – niczym ofiar w ruinach współczesnych Pompejów, organicznie wtopionych w żółtą karoserię. Za kierownicą autobusu siedzi manekin: antropomorficzna drewniana kukła bez głowy, trzymająca kierownicę martwymi dłońmi w stanie zaawansowanego rozkładu. Przed manekinem na pulpicie sterowniczym – termos i kanapki zawinięte w papier. To on prowadzi ten pojazd-widmo. W szoferce obok kierowcy – trzech mali pasażerowie o starych obliczach, wszyscy z zamkniętymi powiekami.

Za kierowcą i za taflą przegrody szoferki – mężczyzna bez twarzy, w modnych wąskich spodniach i czerwonych skarpetach, trzymający się oburącz metalowego drążka. Za nim dwoje dzieci (jedno z nich trzyma za ogon zwłoki dręczonego kotka z głową w dół) oraz dwie postaci kobiece. U góry, nad nim w drugim szeregu cztery dalsze postaci: kolejna głowa zasłonięta płaszczyzną dachu, obok niej maska diabła z czerwonymi rogami, młody „ibłowski” inteligent z okolic Pałacu Staszica z numerem francuskiego pisma artystycznego „Les nouvelles litteraires”, odświętnie ubrany, z czarną aksamitką zamiast krawata. Nieco dalej – młody człowiek w zielonym mundurze, trzymający w dłoniach przestrzelony hełm, oraz ekscentryczna postać z głową w kształcie cytryny, medalem na szyi i świecą komunikacyjną w ręku.

Tuż obok sylwetka w hełmie kosmonauty, wewnątrz bezcielesna i wydrążona, w miejscu głowy nosząca maskę przeciwgazową, nad nią wojskowy namiot pałatka do ochrony przed promieniowaniem, a poniżej – kolejna niepozorna postać ściśnięta w tłoku. Za to całkiem wygodnie, na zniszczonym skórzanym siedzeniu autobusu rozsiada się prolet z rumianą zadowoloną gębą, w kombinezonie roboczym, robociarskiej czapce i zabłoconych, upapranych wapnem gumiakach. Wielkimi dłońmi wykonuje gest „tu się zgina dziób pingwina” (w wersji dosadnej: „takiego wała jak Polska cała”), nazwany wiele lat później gestem Kozakiewicza.

W dół od zajmującej centrum figury proletariusza rozciąga się niczym strumień zastygłej lawy – przyklejona do nadgarstka jego prawej dłoni – wizyjna kompozycja złożona z fragmentów obalonego muru i zatopionych w nim (*vide*: wspomniany wcześniej motyw Pompejów): oka, ucha, krzyczących ust, gołych pośladków i ud oraz wypiętego krowiego zadu z uniesionym ogonem i czerwonym odbytem. Uzupełnia ją figura kopulującego psa. Poniżej, tuż przy dolnej krawędzi ramy obrazu, widać skierowany ku ziemi metalowy kadłub wielkiej bomby, ze stożkowatymi sterownikami, częściowo zasłoniętym napisem BOM... i ostro zakończoną głowicą. U nasady sterowników kadłub bomby wlecze za sobą ruiny domów.

Konsekwentnie utrzymany, wizyjno-halucynacyjny wyraz obrazu *Autobus* ogarnia również swoim zasięgiem wszelkie inne sportretowane w nim postaci. Mamy tutaj dwoje trzymających się za ręce młodych egzystencjalistów: modnie ostrzyżoną „na Simone” szczupłą brunetkę w czerwonych balowych rękawiczkach oraz brodatego hamletycznego rudzielca w czerwonym golfie i wąskich dżinsach,

z fryzurą „na Oliviera”. W drugim planie płótna widać ujętą *en face* postać z wąsikami, ubraną w sutannę, z monetami zamiast oczu, oraz mężczyznę w żółtym swetrze, czytającego gazetę. Ponad jego prawym ramieniem wyrasta wyprowadzona prosto z łamów gazety zagadkowa figura z rękami wzniesionymi ku niebu, przebita na wskroś drążkiem pasażerskiego uchwyty i wrywająca się w górę na zewnątrz pojazdu.

Bliżej widza, w pierwszym planie: wyraziście wyeksponowana ramą okna autobusu, za szybą, siedzi pogrążona we śnie naga kobieta z nagim dzieckiem na kolanach (powrócimy jeszcze do nich w dalszych rozważaniach). Między wspomnianą parą młodych egzystencjalistów a nagą matką z dzieckiem – ogromna mucha łażąca po szybie. W prawo od tych dwojga – bezgłowy mężczyzna, elegancko ubrany (postać pusta w środku i bez butów), niczym cenzor siedzący na kilku ryzach papieru. Dalej młodzianka naga dziewczyna z woskową twarzą lalki, nagim biustem i drewnianymi nogami manekina, którą lubieżnie obłapia siwy staruch. Przy nich rozpycha się monstrualny insekt, wielki karaluch z komunistycznym orderem na odwołku i parą długich czułków zwróconych w stronę kursu autobusu.

Wyżej, w dalszym planie, widać okazałą sylwetę krakusa w sukmanie, czapce z pawim piórem i z kosą osadzoną na sztorc. Zamiast spodziewanego wizerunku realnej osoby, w środku wydrążonej figury krakusa – litrowa butelka spirytusu rektyfikowanego z dokładnie widoczną etykietką i napisem „do użytku wewnętrznego”. W prawo, poniżej karalucha, odrażająca postać z osmalonymi i poszarpanymi skrzydłami, upadły anioł, niczym eksponat wyjęty z atlasu chorób wenerycznych – ma zaropiałą twarz i dwa ogromne wrzody widoczne na goleni oraz bosej stopie drugiej nogi.

Lekko w prawo i wyżej od karalucha stoi nędzarka z chustą na głowie i czerwonym nosem, obejmująca oburącz wielki okrągły bochen spleśniałego chleba i dźwigająca dwa inne worki, pełne równie spleśniałego pieczywa. Nad babiną, po prawej ręce krakusa – śpiący mężczyzna z baczkami. Nad dziewczyną i staruchem – konduktorka z odmrożonymi dłońmi w kolorze fioletowym, z ostro wymalowanymi ustami i paznokciami, w charakterystycznej czapce konduktorskiej z tamtego okresu i ze służbową torbą zawieszoną na szyi.

Najdalej na prawo zamyka kompozycję czujna figura Stalina z przymkniętymi oczami, w mundurze generalissimusa, z nosem tuż przy spleśniałym chlebie nędzarki, z kratą więzienną w piersi i z zamurowanym (dosłownie!) sercem w miejscu orderów. Z kolei na szybie przegrody za kierowcą widać rozplaszczoną na niej maskę (śpiącego lub martwego) Hitlera. Nieprzypadkowo złowrogie historyczne postaci obu katów dwudziestowiecznej Polski umieszczone zostały przez artystę po dwóch stronach obrazu. Hitler i Stalin tworzą w tym obrazie upiorny kontrpunkt, namalowany w formie znajdującego się nie na zewnątrz, lecz w środku autobusu, jadącego razem ze swymi ofiarami, straszliwego tandemu dyktatorów ciemności.

### 3. Autobus jako karykatura

Portret wyjątkowo mocny w osiągniętym przez malarza wyrazie. Mimo iż był mistrzem rysunku prasowego i karykatury (pamiętny plakat *Aniołek podstuchiwacz*, 1953), Bronisław Wojciech Linke unika jednak w swoim dziele łatwych efektów wynikających z przerysowania cech portretowanych postaci. Inaczej niż w późniejszym malarstwie Jerzego Dudy-Gracza, charakterystycznym dla kontrkulturowej ekspresji występującej w dekadzie Gierka, nie ma w tym zbiorowym portrecie Polaków lat pięćdziesiątych szyderczego, drwiącego spojrzenia na człowieka i społeczeństwo. Autor *Autobusu* nie uprawia łatwej w wymowie karykatury o charakterze publicystycznym. Jego dzieło, choć osadzone głęboko w realiach swego czasu, nie jest też satyrą na rodaków.

Sportretowana przez Linkego w tym wstrząsającym wizerunku rodzima zbiorowość okazuje się organizmem pogrążonym w zbiorowej malignie i upiornym letargu, chorym, znękanym, strudzonym mordęgą życia codziennego w nieludzkich warunkach, jakie zafundował im po wojnie najlepszy z ustrojów. W świetle wizji zaprezentowanej przez artystę stanowi ona społeczeństwo ludzi udręczonych i zniewolonych, o czym była już wcześniej mowa.

Zawarte w autobusowej panoramie krytyczne spojrzenie na to, co jest i jak jest, czytają: jacy naprawdę jesteśmy i jak wygląda nasza rzeczywistość – uruchamia w dziele niecodzienny rodzaj psychospołecznej empatii. Łączy się ono i koresponduje emocjonalnie z wyrozumiałym, współczującym traktowaniem własnego (to znaczy wspólnego nam wszystkim i samemu artyście) świata. *Autobus* nie szydzi i nie drwi z pasażerów. Okazuje się on smutną i pełną goryczy parodią PRL jako topornego uniwersum – parodią beznadziejnej, ułudnej, pełnej udręki codziennej egzystencji oraz nieludzkiego i utopijnego ustroju „sprawiedliwości społecznej”, na który zostały skazane miliony ludzi.

Linke zaczął malować *Autobus* w roku 1955. 22 lipca tego samego roku uroczyste oddany został do użytku dar narodów ZSRR – Pałac Kultury i Nauki w Warszawie. Istnieje widoczna zbieżność i pewna analogia pozwalająca łączyć jego obraz nie tylko z tamtym monumentalnym założeniem architektonicznym, ale też z poetyką i ikonografią socrealizmu. Grupa kilkudziesięciu postaci sportretowanych na tym płótnie funkcjonuje na kształt szyderczej parodii malarskiej tamtego stylu ikonograficznego. Parodii, która okazuje się wizualną reminiscencją innej grupy: tworzącej sztucznie upozowany pierwszomajowy „żywy obraz”, przesuwany się na platformie podczas parady przed trybuną. Z tym, że w tamtym pochodzie obserwujemy odświętną atrapę społeczeństwa totalitarnego, a tutaj mamy żywych ludzi i ich powszedni znojnny dzień jak co dzień.

Daje o sobie znać jeszcze jedna zbieżność łącząca dzieło Linkego ze sztandarami i budowlami realnego socjalizmu w stolicy. Dotyczy ona serii monumentalnych rzeźb wkomponowanych w architekturę Pałacu Kultury, MDM i placu Konstytucji, ukazujących emblematyczne postaci reprezentantów mas pracują-



cych: cieśli, murarzy, robotników, górników, hutników, chłopów, matek z dziećmi itp. Analogicznie jak w *Autobusie*, czasem są to pojedyncze kamienne figury, czasem niewielkie paroosobowe ansamble.

Parodia, jakiej dokonał malarz, sięga wprost do poetyki tych rzeźb. Została ona ufundowana na demystyfikacji ich hieratycznego patosu. Artysta obramowuje wykreowane przez siebie ansamble, wyodrębnia poszczególnych ludzi i ich grupy nie po to, by „zmarmurzyć” swoich bohaterów w ideologicznej abstrakcji, lecz – przeciwnie – aby zaprezentować ich ciężki los. Tak odczytany, *Autobus* okazuje się przewrotną i niezmiernie nośną w swym wyrazie parodią i zarazem przenikliwą krytyką PRL, stylistycznie wyprowadzoną wprost z karykatury poetyki socrealizmu.

#### 4. Chausson

Chausson nie jest zwykłym autobusem, jakich wiele<sup>3</sup>. Z kilku powodów należy mu się po latach coś więcej niż sucha wzmianka. To legenda komunikacji warszawskiej – wehikuł z tekstem, i to jakim! Studiowana po latach historia Chaussona w Polsce stanowi niezmiernie ciekawy dokument swego czasu. W dziejach powojennej Warszawy autobusowi miejskiemu tej właśnie marki przypada miejsce tak znaczące i eksponowane, że śmiało może uchodzić za „tekst kultury”. Spróbujmy zatem przyjrzeć mu się bardziej uważnie, mając przede wszystkim w pamięci fakt, że autor interesującego nas obrazu nie tylko wyeksponował sam pojazd, ale także odmalował jego wizerunek z istic detailiczną dokładnością każdego szczegółu (liście na wietrze, tytuł czasopisma, porzucony bilet autobusowy na podłodze, rozjechany bidon, odpadki, ślady bieźnika odcisnięte w bloku na drodze itp.). Malarz, urodzony werysta, nie omieszkał też wyraźnie wykaligrafować znanej na całym świecie od XIX wieku marki najwyższej jakości opon: Dunlop.

Malując *Autobus*, Linke odwoływał się empatycznie do zbiorowego doświadczenia bardzo wielu ludzi. Dojeżdżanie w zrujnowanym mieście i kraju wiązało się z codzienną mordęgą milionów obywateli. Zanim chaussony pojawiły się na ulicach Warszawy, transport odbywał się w stolicy czym popadnie. Autobusów i trolejbusów było jak na lekarstwo. Radzono sobie rozmaicie, głównie służyły do tego zdezelowane, pofrontowe ciężarówki, lory, riksze, platformy i furmanki. Luksusem i obiektem pożądania tysięcy mieszkańców, niczym w filmie *De Siki*, był zwykły rower. Nic dziwnego, że posiadanie własnego (a tym bardziej nowoczesnego) taboru komunikacyjnego stanowiło marzenie nie tylko stolicy, ale także bardzo wielu innych zniszczonych przez wojnę miast.

Produkowany przez renomowany francuski koncern o nazwie Société Anonyme des Usines Chausson z fabrykami w Asnières-sur-Seine i Gennevilliers

---

<sup>3</sup> Zob. Julian Dąbrowski, Daniel Nalazek, Marcin Stiasny: *Warszawskie autobusy i trolejbusy*. Rybnik 2005.

pod Paryżem, autobus oznaczony symbolem APH 47 uchodził wtedy za najlepszy na świecie. Do opinii tej przyczyniał się długi szereg technicznych rozwiązań: metalowe nadwozie samonośne, ekonomiczny silnik, niskie zużycie paliwa, przestronne wnętrze, składane drzwi z teleskopowymi drążkami, rewelacyjnie wytrzymałe osie, masywne zderzaki wykonane z szerokich płaskowników, niezawodne hamulce i doskonała chłodnica. Przede wszystkim jednak pojazdy te cechowała doskonała jakość wykonania, dzięki której wytrzymywały one nieprawdopodobne wręcz przeciążenia i najbardziej forsowną codzienną eksploatację.

Wbrew obiegu opinii, francuskie autobusy marki Chausson nie były Polsce podarowane, lecz zostały zakupione. Wspominam o tym, bo historia owego zakupu warta jest po dziesiątkach lat przypomnienia. W tamtym okresie zawarcie kontraktu handlowego na tak strategiczne dobro, jak paręset autobusów miejskich dla stolicy, pozostawało każdorazowo decyzją polityczną. Chausson był autobusem najwyższej klasy. Miał tylko jedną, ale niestety, zasadniczą wadę: produkowano go w kapitalistycznej Francji. Nic dziwnego, że pierwszych osiem chaussonów zaraz po przewiezieniu ich znaną Sekwaną wyjechało na ulice Warszawy wśród propagandowych fanfar i w pełni zrozumiałych zachwytych w dniu 22 lipca!

To, iż w latach 1947–1949 zakupiono dla Warszawy dwieście sztuk chaussonów, stało się możliwe nie z tego powodu, że wraz z nimi kupione zostały także trolejbusy Vetra, lecz dlatego, że równocześnie z Francji sprowadzono dla władz bezpieczeństwa transport samochodów osobowych typu Citroën BL 11. Samochody te wkrótce zyskały złą sławę jako zapowiadająca nieszczęście szara i czarna „cytryna”. Tak przymyślnie „ubezpieczona”, transakcja zakupu pojazdów z imperialistycznego Zachodu miała więc ideologicznie charakter wiązany, skutecznie otwierając chaussonom drogę na warszawskie ulice.

W realiach powojennej stolicy autobus (zwany przez mieszkańców „hałsonem”) bardzo szybko stał się doskonale rozpoznawalnym dla wszystkich rekwizytem – budzącym pozytywne skojarzenia znakiem odbudowującego się miasta. Po przejściu przez propagandową rekwizytornię nowego ustroju, wkrótce zyskał też stały epitet „czerwony”, niczym Eos różanopalca i szybkonogi Achilles. Nie tyle zimny, obcy i obojętny pojazd mechaniczny, ile żywy organizm, używany do masowego transportu i bezlitośnie eksploatowany każdego dnia. Oczekiwany na przystankach przez tłumy pasażerów. Zatloczony, oblegany, wiecznie przeciążony...

Chausson pojawia się już w *Skarbie* (1949) Buczkowskiego, a potem w licznych filmach z lat pięćdziesiątych. Występuje też w dramatycznej scenie na kartach *Złego Tyrmanda*. Andrzej Łapicki w socrealistycznym dokumencie Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego *Czy jesteś wśród nich?* (1954), bolejąc nad zniszczeniami, jakich dokonują w warszawskich autobusach wandy, wypowiada zza kadru niezapomnianą retoryczną kwestię: „Pocziwe czerwone autobusy dopiero na cmentarzu porządnie odpoczywają”. Warto przy tym zwrócić uwagę na pełen sympatii i zarazem empatyczny przymiotnik „pocziwy”.

Kilkanaście miesięcy później, wiosną 1955 roku, czerwony autobus (ciągle na chodzie, choć nadal starszego typu, jeszcze z serii APH 49) stanie się kluczowym rekwizytem dokumentalnej impresji Andrzeja Munka pt. *Niedzielny poranek*. W chwili kiedy opuszcza rankiem stołeczną zajezdnię, kierując się w naszą stronę, narrator filmu głosem Kazimierza Rudzkiego wygłasza zza kadru pod jego adresem pełną wymownej adoracji kwestię: „Marzenie wszystkich warszawiaków. Mieć taki własny autobus, co?”

W obrazie Linkego, inaczej niż u Munka, Chausson APH 49 zostaje zastąpiony nowszą wersją. W ciągu kolejnych kilku lat, w okresie 1950–1953, kupowanie czegokolwiek od Francuzów stało się absolutnie niemożliwe. Dopiero w roku 1954, na samym początku politycznej Odwilży, dotarł do Warszawy kolejny transport zmodernizowanych chaussonów. Malarz uwiecznił w swym dziele właśnie jeden z nich: pamiętny model APH 520. Do jego charakterystycznych cech należała bardziej aerodynamiczna sylwetka, szeroko rozpostarte bocianie skrzydła na masce z napisem „Chausson” i nadający wnętrzu pojazdu światowy posmak (odwrócony, a więc czytelny dla pasażerów w środku pojazdu) napis wytrawiony fabrycznie na szybie: „Issue de secours” (wyjście ratunkowe).

## 5. Piosenka Szpilmana-Winklera

Gorzki jak piotun obraz Linkego można potraktować jako szyderczą glossę malarzką do pewnej niezwykle przed laty popularnej piosenki. Nie jest dziełem przypadku, że wiele osób wypowiadających się na temat *Autobusu* (z Jackiem Kaczmarskim włącznie) posługuje się mimowiednie tytułem *Czerwony autobus*. Jeśli spojrzeć szerzej i odwołać się do intertekstualnych kontekstów płótna Linkego, pojawiają się nie tylko *Wesele* Wyspiańskiego, wspomniane płótna Malczewskiego czy *Poemat dla dorosłych* Ważyka. Oprócz tego nasuwa się jeszcze skojarzenie nie tylko o wiele bardziej bezpośrednie, ale i powszechnie znane dzięki swej obecności w kulturze popularnej PRL lat pięćdziesiątych.

Chodzi o jeden z największych socrealistycznych szlagierów tamtych lat: piosenkę *Czerwony autobus* z muzyką Władysława Szpilmana i słowami Kazimierza Winklera. W najbardziej popularnym, klasycznym z wykonanń, śpiewał ją z niekazitelnie wyrazistą dykcją spiker radiowy, piosenkarz i aktor Andrzej Bogucki z towarzyszeniem Chóru Czejanda. I tak też ta dziarska, optymistyczna pieśń dla mas pracujących została zapamiętana przez miliony ówczesnych Polaków. W latach pięćdziesiątych nie było chyba między Odrą a Bugiem nikogo, kto nie znałby słów:

Autobus czerwony przez ulice mego miasta mknie,  
Mija nowe, jasne domy i ogrodów złoty cień.

*Czerwony autobus* to mydełko Fa na antenie realnego socjalizmu. Bohater tej piosenki jest wzorcowym obywatelem PRL: skromny, bez wymagań, zadowolony z tego, co ma. Do życia potrzeba mu bardzo niewiele. Zachwyca się jazdą autobusem, rano przed pracą wystarcza mu do szczęścia uśmiech nieznannej dziewczyny. Sądząc po głosie, nie wydaje się wprawdzie równie euforycznie szczęśliwy jak śpiewający pastuch z uwertury do filmu Aleksandra Świat się śmieje, który wręcz zanosi się śpiewem, a jeszcze do tego porywa pieśnią cały otaczający świat. Także nasz przeciętnie muzyczny obywatel Kowalski śpiewa o sobie w czerwonym autobusie, zanosząc się do upojenia urokami codziennego życia.

Aksamitny „przedwojenny” głos Andrzeja Boguckiego niesie z sobą oficjalnie obowiązujący, chciałoby się powiedzieć: urzędowy optymizm, aplikowany masom budującym nowy ustrój. Lukrowany soc („w tej tonacji radości, w której serce moje gra”) tworzy poranną (akcja piosenki dzieje się rankiem, kiedy ludzie jadą do pracy) idyllę. Podczas gdy w obrazie Linkego na odwrót: utrudzeni, zmęczeni ludzie wracają wieczorem do domów. Sielanka piosenki *Czerwony autobus* zostaje w nim zastąpiona upiorną drastycznością każdego szczegółu malarskiej wizji.

Warto jeszcze przytoczyć końcowe słowa piosenki Szpilmana i Winklera, bowiem w kontekście obrazu Linkego nabierają one wielce przewrotnej wymowy:

Autobus czerwony, a w nim ludzie, choćby każdy z was.  
Wszyscy patrzą, jakby pierwszy raz zobaczyli miasto swe.

## 6. Kompozycja

Obraz *Autobus* oparty został na zasadach kompozycji wertykalnej. Całość składa się z trzech planów. Plan środkowy wypełnia masywna sylweta miejskiego autobusu. O szczegółach jego przedstawienia była już mowa. W górnej części panoramy tworzącej jego tło widać szary, późnojesienny polski pejzaż: prozaiczną (czytaj: całkiem niepoetyczną) szarugę z gołym pnem i konarami pojedynczego drzewa, z którego spadają niesione wiatrem ostatnie liście. Wspomnianą szarość wypełnia siny тумan z mgieł i pajęczyn. Akcentem dominującym w tym fragmencie pracy jest zamierzona przez malarza i konsekwentnie wyprowadzona nieokreśloność przedstawień, skontrastowana znaczeniowo z wyrazistym weryzmem pozostałych dwu części. To droga w niewiadomym kierunku, znikąd donikąd i na dodatek jazda „pod prąd”: z prawa na lewo, czyli w kierunku przeciwnym do tego, w którym „normalnie” podąża świat.

W części dolnej – na prawach panoramy bezpośrednio usytuowanej tuż przy obserwatorze – widać drogę, po której toczy się autobus. Nie jest to, jak można by się spodziewać, gładka nawierzchnia asfaltowej ulicy. Wprost przeciwnie, jej nawierzchnia jest fatalna: błotnista, pełna kolein i wertepów, zasłana różnymi

odpadkami. To droga, po której – najkrócej mówiąc – bardzo źle się jedzie. A je-  
chać, chcąc nie chcąc, trzeba, bowiem w granicach ukazanego świata innej drogi  
po prostu nie ma.

Autor *Autobusu* klaustrofobicznie zamyka perspektywę swego obrazu, nie  
dając jego bohaterom i postronnemu obserwatorowi żadnej alternatywy („Tam  
chce być każdy z nas. Kto nie chce chcieć – ten musi” – głoszą słowa przywołanej  
wcześniej piosenki Jacka Kaczmarskiego pod tytułem *Czerwony autobus*, 1981<sup>4</sup>).  
Podobną do *Autobusu* kompozycję portretu zbiorowego zawiera słynny obraz  
Andrzeja Wróblewskiego pt. *Kolejka trwa* (1956), w którym obserwujemy z boku  
proces przesuwania się grupy anonimowych ludzi, oczekujących na przyjęcie  
w jakiejś poczekalni.

*Autobus* Linkego nie jest galerią pewnej liczby statycznie ukazanych upiorów.  
Niezwyczajny kunszt formalny tego dzieła wyraża się mistrzowskim wyważeniem  
przez malarza proporcji pomiędzy portretem licznej zbiorowości a kapitalną in-  
dywidualizacją poszczególnych postaci. Mamy tu i wymowną całość, i tworzące  
ją fragmenty. Gdyby potraktować tę panoramę w kategoriach wielkiego spektaklu  
(*ergo* „wielkiego wzoru”), dostrzeżemy i odczytamy w jego kompozycji zarówno  
wyższe piętro uogólnienia (los wspólny), jak i uplasowane na niższym pięttrze  
paruosobowe ansamble, w ramach których dochodzą do głosu poszczególne  
mikrosytuacje, a wraz z nimi kapitalnie uchwycone charakterystyki pojedyn-  
czych figur (los osobny). Spostrzeżenie to obejmuje swym zasięgiem bez wyjąt-  
ku wszystkie sportretowane postaci, choć niekoniecznie dotyczy każdej z nich  
w równym stopniu.

Obraz Linkego nie ma wprawdzie głównego bohatera, ale kluczem do kom-  
pozycji malarskiej *Autobusu* okazuje się jedna – zdawać by się mogło całkiem  
niepozorna – postać. Nie jest nią ani kierowca-manekin, ani, wbrew swemu wy-  
eksponowanemu usytuowaniu, opisany wyżej prolet z jego wulgarnym gestem  
odmowy. Aby zorientować się lepiej w zamyśle kompozycyjnym autora, trzeba  
najpierw postawić sobie pytanie: w jaką stronę skierowane są spojrzenia postaci  
w autobusie? Odpowiedź okazuje się zaskakująca. W żadną, bowiem wszystkie  
jadą nim z zamkniętymi oczami. Wszystkie, z wyjątkiem jednej.

Chodzi o szeroko otwarte oczy nagiego dziecka na kolanach matki. Właśnie  
ono zostało umieszczone w centralnym miejscu kompozycji całości i jemu przy-  
pada rola postaci nadającej jej główny akcent i ton. Nie jest dziełem przypadku, że  
dziecko i matka otrzymały z woli autora osobną ramę wewnętrzną w formie okna  
autobusu i że właśnie przy nich, obok głowy dziecka widnieje odwrócony napis-  
komunikat: *Issue de secours*. Trudno byłoby wskazać drugie dzieło portretowe,  
w którym malarz świadomie rezygnuje z namalowania wyrazu oczu uchwytnego  
w spojrzeniach portretowanych postaci. Nie ulega jednak wątpliwości, że wszyscy

---

<sup>4</sup> Twórczość malarska Bronisława Wojciecha Linkego stała się dla Jacka Kaczmarskiego źródłem  
inspiracji także w innym wierszu, zatytułowanym *Kanapka z człowiekiem* (1981).

pozostali stłoczeni w autobusie pasażerowie mają oczy zamknięte i nie widzą (nie chcą widzieć? nie umieją zobaczyć?) rzeczywistości, która tak szczelnie wypełnia ich codzienną egzystencję. Na obrazie Linkego sprawa przedstawia się dokładnie odwrotnie i na opak jak w piosence Szpilmana: „Wszyscy patrzą, jakby pierwszy raz zobaczyli miasto swe”.

Linke namalował zbiorowość umęczoną i pogrążoną w letargu. Z fotograficzną pamięcią każdego, najdrobniejszego nawet, szczegółu ukazał jej niewymownie prozaiczną codzienność i los. Tylko szeroko otwarte oczy dziecka zdają się widzieć otaczający świat „nagim spojrzeniem” peerelowskiego Kandyda i tylko jemu przypada z woli artysty ów wyraz porażającego zdumienia.

## 7. Szkic do portretu

Kim był Bronisław Wojciech Linke? Życiorys Linkego nie jest biogramem powszechnie znanym, warto go więc w skrócie przypomnieć. Artysta urodził się w roku 1906 w Dorpacie (estońska nazwa: Tartu). Jego ojciec, z zawodu notariusz, był szeroko znanym społecznikiem, nieformalnym liderem tamtejszej Polonii. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Linkowie powrócili z Estonii do kraju i zamieszkali w Kaliszu. Przyszły twórca *Autobusu* rozpoczął studia plastyczne najpierw w Szkole Rzemiosł Artystycznych w Bydgoszczy, potem na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1927–1931 studiował grafikę i malarstwo w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni profesora Tadeusza Pruszkowskiego.

Podczas studiów młody Linke został członkiem sławnej Łoży Wolnomularskiej. Z okresu przedwojennego pochodzą trzy cykle jego prac: *Wojna*, *Miasto* i *Śląsk* (seria znakomitych gwaszy). Warto je tu przywołać z okazji studiów nad realizmem *Autobusu*, dostrzegając przy okazji pewną konsekwentnie biegnącą trajektorię rozwoju tej twórczości. Na artystyczną wyprawę na Śląsk malarz wybrał się wspólnie ze swoim bliskim przyjacielem, Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. Przedwojenne prace Linkego po większej części przepadły (kilka z nich znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie), zachowały się jedynie ich reprodukcje fotograficzne.

Po wybuchu wojny jako artysta, którego nazwisko figuruje na listach proskrypcyjnych wrogów III Rzeszy (wielokrotnie publikował znakomite karykatury Hitlera), we wrześniu 1939 roku ucieka przed hitlerowcami do Lwowa. Z tamtego okresu pochodzi porażający w swym osobistym wyrazie niewielkich rozmiarów obraz pt. *Autoportret w grudniowym Lwowie* (1939, dzieło eksponowane obecnie na wystawie stałej Muzeum Narodowego w Warszawie). Deportowany w głąb terytorium ZSRR, spędził siedem ciężkich lat na zesłaniu w Orsku na Uralu. Dzięki usilnym staraniom dopiero w roku 1946 wyciągnęła go stamtąd Maria Dąbrowska.

Po powrocie do kraju Linke stworzył długi szereg prac, z których na szczególną uwagę zasługuje cykl *Kamienie krzyczą* (1946–1956), ukazujący tragedię Zagłady,

a w okresie późniejszym szereg doskonałych obrazów, między innymi *Cyrk* (1958) oraz *Autobus* (1955–1961). Z doktryną socrealizmu artysta miał na pieńku od samego początku jej zaprowadzania w Polsce. Po obejrzeniu obrazu noszącego tytuł *Ural* komisja kwalifikacyjna I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki (listopad 1949) odrzuciła pracę artysty w pierwszej eliminacji, umieszczając w protokole obrad kąśliwą uwagę „malarstwo bardzo niedołążne”, skądinąd świadczącą o jej nader wyostrzonej czujności ideologicznej<sup>5</sup>.

Jako twórca Linke nie potrafił kłamać. Uderzającą cechą jego prac jest wiarygodność artystycznej relacji, która łączy je z ukazywanym światem – wyrażająca się w przywiązaniu do konkretności. Nie chodzi tu bynajmniej o wierność zewnętrzną, rozumianą w kategoriach realistycznego odwzorowania wyglądków, lecz o wiarygodność wewnętrzną tych dzieł wynikającą z poetyki doświadczenia, której artysta pozostał konsekwentnie wierny do końca. Nic dziwnego, że w okresie socrealizmu wybitny grafik i malarz popadł w niełaszkę, przechodząc na pozycję twórcy pracującego bez rozgłosu i niemal nie wychodzącego poza krąg najbliższych przyjaciół.

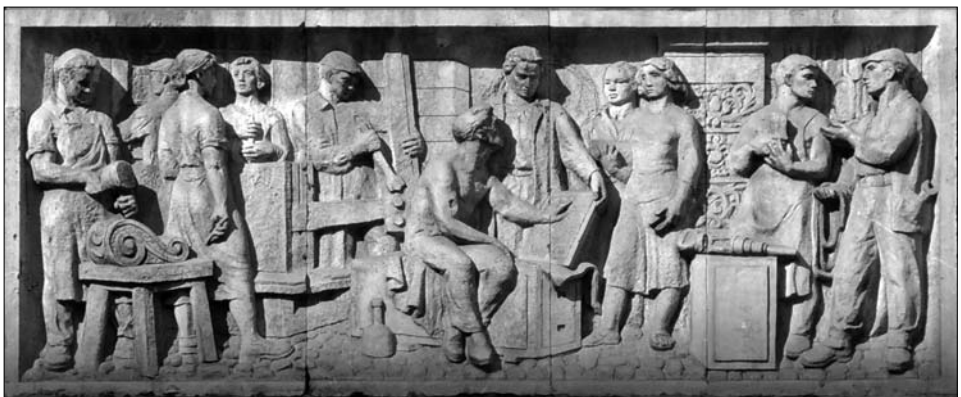
Przez następne lata Linke niemal nie wystawiał i nie pokazywał swych prac, ograniczając własną aktywność twórczą do wnętrza pracowni. Jego „bardzo niedołążne” malarstwo stanowi dzisiaj jeden z koronnych dowodów na to, iż sztuka polska za czasów PRL zdołała mimo wszystko zachować rozległy margines wolności i wyrazić za pośrednictwem niezmiernie nośnej parodii malarzkiej należny dystans i krytyczny stosunek do świata, w którym na co dzień żyli – dzieląc swój los ze zwykłymi ludźmi – wybitni artyści.

Pozostaje nam jeszcze odpowiedź na intrygujące pytanie, a mianowicie: którą drogą prowadziła u artystów droga do uwolnienia się od doktryny socrealizmu? Nawet jeśli nie będzie to odpowiedź uniwersalna ani recepta na lekarstwo w każdym przypadku skuteczne – Broniewski, Linke, Wróblewski, Munk, Kapuściński, Strykowski, Lenica, Szymborska, Wirpsza, Andrzejewski, Konwicki, Brandys, Hłasko, Kawalerowicz, Swinarski, Grotowski i inni ocalili swą sztukę dzięki osobistemu przywiązaniu do widzenia otaczającej ich rzeczywistości taką, jaka jest.

Wygląda więc na to, iż najskuteczniejsze remedium na infekcję socrealizmu stanowi – przynoszący artyście osobistą *katharsis* – realizm. W przypadku wymienionych artystów to właśnie on okazał się zdolny połączyć dzieło i jego twórcę ze światem prawdy ludzkiego doświadczenia. I on przyniósł im i ich sztuce niezbędną wolność tworzenia.

---

<sup>5</sup> *Opinie Komisji Kwalifikacyjnej I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki o pracach przejrzanych w pierwszej eliminacji. W: Nowocześni i socrealizm. Tom pierwszy, styczeń–luty 2000. Praca pod red. Marka Świcy i Józefa Chrobaka. Kraków 2000, cyt. s. 365.*



## POSŁOWIE

Z faktami trudno dyskutować, warto je natomiast z uwagą rozpoznawać i interpretować. Jeśliby wskazać bardziej ogólny sposób, w jaki autor tej książki podchodzi do zjawiska socrealizmu, badając jego pojawienie się, swoistość polskiego wariantu oraz historyczną obecność w poszczególnych dziedzinach rodzimej kultury i sztuki okresu powojennego – nasuwa się metaforycznie pojęta analogia z przebiegiem procesu chorobowego. Choroba, o której mowa, została wywołana rozległym zakażeniem zjadliwą niebezpieczną bakterią ideologicznego dogmatu. Wielu uległo w tamtym czasie owej podstępnej doktrynie. Podjęcie walki z nią oznaczało konieczność stawienia oporu, to znaczy skutecznego zareagowania enzymami obronnymi.

Socrealizm przypomina pod wieloma względami chorobę zakaźną, która toczy osłabiony organizm powojennej kultury. Jej błyskawiczne rozprzestrzenianie się przybiera rozmiarami postać epidemii. Doktryna socrealizmu w swej ostrej ofensywnej postaci stanowiła na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych rodzaj nierozpoznanej infekcji. Infekcji niosącej z sobą znaczne niebezpieczeństwo i zagrożenie dla rozwoju kultury i sztuki. W konfrontacji z socrealizmem należało przetrwać, czyli przezwyciężyć wywołane przezeń skutki. Mogli tego dokonać jedynie świadomi skali jego niszczącego wpływu na ówczesne społeczeństwo artystów i ludzie kultury.

Stalinizm, w Polsce przypadający na lata 1948–1956, nie był okresem historycznym jak inne. Był *sui generis* stanem wyjątkowym życia społecznego: czasem groźnym, posępnym, złowieszczym, pełnym ludzkich dramatów i cierpień – niczym morowe powietrze, testem odporności, dobą trudnej próby charakterów. W okresie tym swój triumf święciła inwazja złej wiary i wszechogarniające propagandowe kłamstwo. Stalinizm łudził serca i umysły, niszczył, przeinaczał i degradował wszelkie wartości wyższe, narzucał cudzy język i kod komunikacji z drugim człowiekiem poprzez sztukę i system kultury.

Był ortodoksją z rządu totalnych: wyposażoną w dogmat nieomyślności i jedynie słuszną rację, nieznającą się na żartach i absolutnie pozbawioną poczucia humoru. Wciskał się wszędzie. Zatruchił i zawłaszczał myślenie. Żyjąc tutaj, nie sposób było się z nim nie zetknąć. Drażył świadomość, mamił perspektywą świetlanej przyszłości i lepszego jutra. Oferował nowe możliwości, wykluczając jednocześnie samodzielność jednostki, wolność jej poszukiwań i osobistych wybo-

rów, dążąc do całkowitego zawładnięcia masową wyobraźnią i życiem milionów ludzi. Od swoich wyznawców wymagał poświęceń i ofiar. Dzielił i poniżał ludzi, twierdząc, że ich łączy, jednoczy i czyni doskonalszymi.

W studiach zamieszczonych w tym tomie (film, literatura, malarstwo, piosenka, architektura, moda, sport etc.) interesowała mnie z oczywistych powodów analiza różnorodnych symptomów samej choroby. Bardziej jednak zajmowało mnie poznanie mechanizmu obronnego, który się wkrótce pojawił i spowodował wytworzenie antygenów, a w konsekwencji – umożliwił przewyciężenie groźnych społeczno-kulturowych skutków zbiorowego zakażenia socrealizmem. Aby przetrwać, należało próbować nie ulec: podjąć wyzwanie, zaprojektować skuteczną strategię obrony i walki z doktryną.

Destalinizacja kultury nie dokonana się w wyniku nagłego zwrotu, trwała długo. Przewyciężenie epidemii socrealizmu w Polsce wymagało sporo czasu. Stało się ono możliwe dzięki poszczególnym twórcom, którzy działając w pojedynkę i w odosobnieniu, zapłacili za swój wewnętrzny sprzeciw i opór niejednokrotnie wysoką cenę. Wiązało się to w wielu przypadkach z osobistymi dramataми, o których mowa na kartach tej książki. Paradoks i swoisty fenomen opisywanego zjawiska polega na tym, iż wielu spośród nich – będąc nie tylko nosicielami tej trywialnej infekcji, ale co więcej także ośrodkiem jej transmisji – wytworzyło w starciu z nią niezbędne ideologiczne przeciwciała, które – zarówno w indywidualnej, jak i zbiorowej skali – spowodowały w końcu jej pokonanie zarówno w trakcie, jak i w okresie Odwilży i Października.

# Bibliografia

(w układzie chronologicznym)

- Włodzimierz Sokorski: *Przeciw formalizmowi i naturalizmowi w filmie (na marginesie Zjazdu Filmowego w Wiśle)*. „Kuznica” 1949 nr 49
- Jakub Berman: *Pokażcie wielkość naszych czasów*. „Nowa Kultura” 1951 nr 45
- Irena Merz: *Temat i człowiek*. „Nowa Kultura” 1952 nr 15
- Zygmunt Kałużyński: *Ohydny młynarz i promienny działacz*. „Nowa Kultura” 1952 nr 22
- A.M. Burow: *O specyfice treści i formy w sztuce*. „Zeszyty Filozoficzne Nowych Dróg” 1954 nr 1
- Marek Hłasko: *Podróż w krainę nieporozumień*. „Po prostu” 1954 nr 30
- Mieczysław Porębski: *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955*. Warszawa 1956
- Geoffrey S. Kirk: *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Cambridge 1970
- Stanisław Barańczak: *Słowo – perswazja – kultura masowa*. „Twórczość” 1975 nr 7
- Władimir Propp: *Problemy komizmu i śmiecha*. Moskwa 1976
- Aleksander Wat: *Semantyka języka stalinowskiego*. „Aneks” 1979 nr 21
- Wojciech Włodarczyk: *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Paryż 1986
- Leszek Kołakowski: *Główne nurty marksizmu: powstanie – rozwój – rozpad*. Londyn 1988
- Michał Heller: *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*. Paryż 1988
- Alina Madej: *Zjazd Filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*. „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997
- Tadeusz Szczepański: *Stalin i filmowcy*. W tomie zbiorowym: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*. Poznań 1991
- Tadeusz Lubelski: *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*. Kraków 1992
- Michał Głowiński: *Rytuał i demagogia. Trzydzieścik szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992
- Régine Robin: *Socialist Realism. An Impossible Aesthetic*. Transl. Catherine Porter. Stanford 1992
- Robert Kupiecki: *„Natchnienie milionów”*. *Kult Józefa Stalina w Polsce w latach 1944–1956*. Warszawa 1993
- Wojciech Tomasiak: *Słowo o socrealizmie*. Bydgoszcz 1993
- Socrealizm na ekranie: Przegląd filmów fabularnych i dokumentalnych 24–30 listopada 1995*. Red. Zbigniew Batko, Grzegorz Pieńkowski, Bronisława Stolarska. Łódź 1995
- Jacek Łukasiewicz: *Mitologie socrealizmu*. „Odra” 1995 nr 11
- Grażyna Stachówna: *Równanie szeregów. Bohaterowie filmów socrealistycznych (1949–1955)*. W tomie zbiorowym: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*. Pod red. Marioli Jankun-Dopartowej i Mirosława Przyłipiaka. Kraków 1996
- Etap: Nowa Huta. Katalog Festiwalu Filmowego 7–11 grudnia 1999*. Kraków 1999
- Zbigniew Jarosiński: *Nadwiślański socrealizm*. Warszawa 1999
- Jacek Maria Bocheński: *Marksizm-leninizm. Nauka czy wiara?* Komorów 1999
- Wojciech Tomasiak: *Inżynieria dusz*. Wrocław 1999
- Dariusz Jarosz: *Polacy a stalinizm 1948–1956*. Warszawa 2000

- Piotr Zwierzchowski: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*. Warszawa 2000
- Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*. Praca zbiorowa pod red. Stefana Zabierowskiego, przy współpracy Małgorzaty Krakowiak. Katowice 2001
- PRL z pamięci*. Praca zbiorowa pod red. Czesława Robotyckiego. Kraków 2001
- Krzysztof Kornacki: *Religijne aspekty polskiego kina socrealistycznego*. W tomie zbiorowym: *Ukryta religijność kina*. Pod red. ks. Marka Lisa. Opole 2002
- Alina Madej: *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1948*. Bielsko-Biała 2002
- Marcin Zaremba: *Komunizm, legitymizacja, racjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*. Warszawa 2002
- Paweł Nowak: *SWOI i OBCY w językowym obrazie świata. Język publicystyki polskiej z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych*. Lublin 2002
- Jolanta Lemann-Zajciček: *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*. Łódź 2003
- Anna Misiak: *Cenzura filmowa po zjeździe w Wiśle*. „Kwartalnik Filmowy” nr 43, 2003
- Jan Olszewski: *Marzenie. Jakie jest kino polskie? Jakie powinno być?* „Kino” 2003 nr 9
- Słownik realizmu socjalistycznego*. Pod red. Zdzisława Łapińskiego i Wojciecha Tomasika. Kraków 2004
- Anita Skwara: *Film socrealistyczny. Ciało ekranowe jako inskrypcja ideologii*. W tomie zbiorowym: *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*. Red. Krzysztof Stępnik i Magdalena Piechota. Lublin 2006
- Iwona Sowińska: *Brzmienie socrealizmu. Muzyka w polskich filmach fabularnych*. W tomie zbiorowym: *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*. Red. Krzysztof Stępnik i Magdalena Piechota. Lublin 2006
- Piotr Zwierzchowski: *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*. Bydgoszcz 2006
- Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*. Tom zbiorowy pod red. Krzysztofa Stępnika i Magdaleny Piechoty. Lublin 2006
- Ewa Tomiak: *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*. Kraków 2008
- Krzysztof Mordyński: *Potęga socalegorii*. „Stolica. Magazyn Ilustrowany” 2011 nr 1
- Daria Mazur: *Realizm socpaxowski*. Bydgoszcz 2013
- Agnieszka Janas: *Elegantki. Moda ulicy lat 50. i 60. XX wieku*. Olszanica 2014
- Jolanta Studzińska: *Socrealizm w malarstwie polskim*. Warszawa 2014
- Krystyna Duniec, Joanna Krakowska: *Soc, sex i historia*. Warszawa 2014
- Agnieszka Piotrowska: *Psychoanalysis and ethics in documentary film*. London 2014
- Magdalena Flig: *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*. Kraków 2014
- Hannah Arendt: *Ludzie w mrocznych czasach*. Przeł. Mieczysław Godyń, Andrzej Kopacki, Henryk Krzeczkowski, Agnieszka Pokojska, Ewa Rzana, Anna Wołkowicz. Gdańsk 2014
- Andrzej Szpulak: *Pamięć nieulotna – pamięć niedojrzała. Funkcjonowanie obrazów stalinizmu w polskiej produkcji filmowej po 1989 roku*. W tomie zbiorowym: *Znakowe wartości kultury*. Red. Zbigniew Kloch, Łukasz Grützmaier i Marek Kaźmierczak. Warszawa 2015
- Zaraz po wojnie*. Tom zbiorowy pod red. Joanny Kordjak i Agnieszki Szewczyk. Warszawa 2015
- Aleksandra Boćkowska: *„To nie są moje wielbłądy”. O modzie w PRL*. Czarne 2015
- Natalia Jarska: *Kobiety z marmuru. Robotnice w Polsce 1945–1960*. Warszawa 2015
- Padraic Kenney: *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*. Przeł. Anna Dzierzowska. Warszawa 2015

## Nota edytorska

Zamieszczone w tej książce studia i szkice na temat socrealizmu powstawały sukcesywnie na przestrzeni kilkunastu lat: między rokiem 2000 a 2015. Większość z nich była uprzednio publikowana w czasopismach naukowych na łamach: „Images”, „Kwartalnika Filmowego”, „Przestrzeni Teorii”, „Bloku” i „Kultury Popularnej”. W obecnej swej wersji niektóre z tekstów zostały jednak przez autora gruntownie przepracowane i rozwinięte, ulegając niekiedy znacznym zmianom w porównaniu z wersją pierwotną.



## Indeks nazwisk

### A

Abramow Jarosław 105  
Adamski Franciszek 25  
Adamski Jerzy 132  
Albrecht Jerzy 22, 25  
Albrecht Stanisław 15, 22, 25  
Aleksandrow Grigorij Wasiliewicz (właśc. Mormonienko) 29, 44–71, 95, 97, 200  
Anders Władysław 123  
Anderson John Murray 56  
Andrzejewski Jerzy 13, 22, 169, 203  
Andrycz Nina 19  
Antkiewicz Aleksy 125  
Archangielskij Aleksandr 48  
Armstrong Louis 162  
Arystoteles 166  
Astaire Fred 119  
Axer Erwin 167

### B

Babel Izaak 185  
Baczyński Krzysztof Kamil 107  
Baird Tadeusz 169  
Bajon Filip 108  
Bakuła Bogusław 27  
Balcerzan Edward 27  
Bandrowska-Turska Ewa 87  
Barannikow Wilikton Innokientjewicz 132  
Barańczak Stanisław 27  
Bardini Aleksander 167  
Bart Andrzej 90  
Bazin André 67, 68  
de Beaumarchais Pierre-Augustine Caron 66  
Beaumont Harry 56  
Beckett Samuel 135, 162  
Bendig Brunon 132  
Berestowski Wadim 18  
Berman Jakub 114  
Bernes Mark Naumowicz 98, 102

Bernstein Edward zob. Żebrowski Edward  
Beydo-Rzewuski Leon zob. Leski Leon  
Białostocki Zygmunt 98  
Białoszewski Miron 107, 158–160, 163, 165, 167, 184  
Bielicka Hanka 19  
Bielska Regina 100  
Bierut Bolesław 86, 90, 114  
Bogna (Krystyna S.) 119, 120  
Bogostowski Nikita Władimirowicz 98  
Bogucki Andrzej 19, 100, 162, 199, 200  
Bohdziewicz Antoni 13, 30, 35, 40  
Bojanowska Agnieszka 133  
Borkowicz Leonard 16  
Borowczyk Walerian 25, 28, 163  
Borowski Tadeusz 160, 169  
Bosch Hieronim 192  
Bossak Jerzy 23, 35, 41, 92, 127  
Brandys Kazimierz 203  
Brodzisz Adam 19  
Brok Bronisław 18  
Broniewski Władysław 101, 169, 203  
Bruegel Pieter 183, 192  
Brzechwa Jan (właśc. Jan Wiktor Lesman) 73, 89, 101, 169  
Brzozowska Natalia 13, 35  
Brzozowski Andrzej 133–137, 139–141, 160  
Brzozowski Jarosław 13, 35, 92  
Buczkowski Leonard 18, 19, 22, 71, 78, 97, 198  
Budai Pál 128  
Bugajski Ryszard 108, 109  
Bułakow Anatolij Nikołajewicz 125  
Bułhakow Michaił Afanasjewicz 185  
Buñuel Luis 57, 59, 60, 149  
Bursa Andrzej 158, 160, 167, 184

### C

Camus Albert 162  
Cembrzyńska Iga 107, 162

- Cękalski Eugeniusz 18, 19, 29  
 Chagall Marc 172  
 Chaplin Charlie 55, 62  
 Charrell Erich 57, 62  
 Chevalier Maurice 58  
 Chęciński Sylwester 133  
 Chmielewski Henryk 129  
 Chmielewski Tadeusz 106  
 Chmielewski Zbigniew 133  
 Chmielewski Zygmunt 19  
 Chrobak Józef 203  
 Chychła Zygmunt 123, 125, 126  
 Ciecierski Jan 13  
 Ciepiewska Anna 151  
 Cieślík Gerard 131  
 Cieśliński Marek 33  
 Clair René 57, 149  
 Clay Cassius (Muhammad Ali) 132  
 Cocteau Jean 162  
 Courbet Gustave 183  
 Crook Edward 132  
 Crosland Alan 56  
 Cyrankiewicz Józef 86, 114, 122  
 Cywjan Jurij 64  
 Czachórski Władysław 120  
 Czapajew Wasilij Iwanowicz 66, 70  
 Czeczot Andrzej 90, 168  
 Czekański Andrzej 106  
 Czeszko Bohdan 135, 136  
 Cziaureli Micheil 18, 71  
 Czortek Antoni 129  
 Czyżewska Elżbieta 106
- D**
- Dali Salvador 162  
 Danek Jan 101  
 Dąbrowska Maria 40, 160, 169  
 Dąbrowski Julian 197  
 De Sica Vittorio 142, 197  
 Demarczyk Ewa 107  
 Dębowski Stanisław 141  
 Dietrich Marlene (właśc. Marie Magdalene Dietrich) 58  
 Disney Walt 57  
 Domaradzki Jerzy 108  
 Donskoj Mark Siemionowicz 18, 71  
 Dorsey Jimmy 70  
 Dos Passos John 162  
 Dowżenko Ołeksandr Petrowycz? 18
- Dreyer Regina 22, 25  
 Drogosz Leszek 125, 126, 128, 132  
 Drzewiecki Conrad 167  
 Duda-Gracz Jerzy 195  
 Dudziński Andrzej 90  
 Dunajewski Izaak Osipowicz 46, 56, 97, 98  
 Dunikowski Xawery 25, 169  
 Dürrenmatt Friedrich 162  
 Dygat Stanisław 158, 160  
 Dymsha Adolf 19, 129, 131  
 Dyszkiewicz, krawiec warszawski 119  
 Dziedzina Julian 132, 133  
 Dziewoński Edward 151  
 Dżanerjan Karlos 128  
 Dżugaszwili Josif Wissarionowicz zob. Stalin Józef
- E**
- Eibisch Eugeniusz 25  
 Eichlerówna Irena 19  
 Eisenstein Siergiej Michajłowicz 46–48, 56, 58, 71, 149, 164, 185  
 Ellington Duke 162  
 Erdman Nikołaj Robiertowicz 46, 48  
 Ermler Fridrich Markowicz 14, 18, 53, 71
- F**
- Fairbanks Douglas 62  
 Fajnzilberg Jechiel-Lejb zob. Ilf Ilja Arnoldowicz  
 Fangor Wojciech 114, 116  
 Fethke Jan 18, 19, 71, 129, 131, 161  
 Feuchtwanger Lion 62  
 Fidiasz 164  
 Fijewski Tadeusz 19  
 Filipowicz Kornel 158, 160, 167  
 Fiszer Edward 101  
 Fitzgerald Ella 162  
 Fleischer, bracia 57  
 Forbert Władysław 76  
 Forbertowie, bracia 35  
 Ford Aleksander 14, 18, 21, 28  
 Frisch Max 162  
 Frolow Jewgienij Wasiliewicz 132  
 Fuchs Franciszek 86
- G**
- Gabryelski Jerzy 28  
 Gaj Jacek 168, 177

Gałczyński Konstanty Ildefons 101, 160, 169  
Gantkowski Romuald 28  
Gardan Juliusz 101  
Garlicki Andrzej 27  
Gąsienica Stanisław z Lasu 148  
Gąsienica-Byrcyn Stanisław 148  
Géricault Théodore 183  
Gershwin George 162  
Gert Jerzy 101  
Gębicka Ewa 33  
Gielniak Józef 168  
Gierasimow Siergiej Apolinariowicz 18  
Gierek Edward 195  
Głowiński Michał 27, 37  
Gniatkowski Janusz 101  
Goebbels Joseph 69  
Goffman Erving 116  
Gold Artur 98  
Gold Henryk 98  
Goldzamt Edmund 82  
Gombrowicz Witold 162  
Gomułka Władysław 92  
Goodman Benny 46, 70  
Gordon Konstanty 33, 190  
Goya Francisco 183  
Gozdawa Zdzisław 101  
Grabowska Jadwiga, „Grabolka” 113, 114  
Gradstein Alfred 101  
Greco Juliette 120  
Grochowiak Stanisław 184  
Gromb Dora 15  
Gronau Andrzej 133, 139, 140  
Gronowski Tadeusz 25  
Grot Janusz 67  
Grotowski Jerzy 165, 168, 203  
Gruca Witold 167  
Grudzień Józef 132  
Grzelak Tadeusz 125  
Grzelecki Stanisław 30  
Grzesiak Józef 132

**H**  
Hadyńska Stanisław 100, 101  
Halberda Marek 14, 27, 32  
Hamera Bogdan 13  
Harald Jerzy 101  
Has Wojciech Jerzy 28, 34, 41, 106, 138, 154,  
158, 160, 161, 166–169  
Hemar Marian 98

Hendrykowska Małgorzata 92  
Hendrykowski Marek 33, 98, 116, 162, 167  
Herbert Zbigniew 30, 158, 160, 167, 175, 177  
Hitchcock Alfred 149  
Hitler Adolf 194, 202  
Hłasko Marek 158, 167, 169, 203  
Hoffman Jerzy 166, 198  
Holland Agnieszka 168  
Hollender Wilhelm 150  
Holoubek Gustaw 148  
Horno-Popławski Stanisław 84  
Horton Juanita zob. Love Bessie  
Huxley Aldous 61

## I

Ilf Ilja Arnoldowicz (właśc. Jechiel-Lejb  
Fajnzilberg) 21  
Ingres Jean-Auguste-Dominique 120  
Irzykowski Karol 149  
Ivens Joris 21  
Iwaszkiewicz Jarosław 160, 161

## J

Jabłoński Witold 125  
Jackiewicz Aleksander 30, 152, 162  
Jacoby Jan 90  
Jakubczak Ludmiła 162  
Jakubowska Wanda 22, 135  
Jakubowski Leonard 101  
Jan Paweł II, papież (Karol Wojtyła) 93  
Janczarski Jacek 109  
Janczewski Henryk 84  
Janda Krystyna 109  
Janicki Stanisław 147  
Janik Wiktor 125  
Jarema Maria 160  
Jarosiński Zbigniew 27  
Jaryczewski Eugeniusz 35  
Jasieński Bruno 53  
Jastrzębiec-Rudnicki Walery 101  
Jazdon Mikołaj 92  
Jengibarjan Władimir 126, 128  
Jędrusik Kalina 107, 162  
Jolson Al 58, 67  
Jurandot Jerzy 98, 101, 102  
Juszkiewicz Piotr 27, 157

## K

Kaczmarek Jacek 186, 187, 199, 201

- Kafka Franz 135  
 Kałużyński Zygmunt 25, 30  
 Kantor Tadeusz 158, 160, 165, 167  
 Kański Tadeusz 19  
 Kapuściński Ryszard 169, 203  
 Karabas Kazimierz 21, 35, 133, 166  
 Karasiński Zygmunt 98  
 Karawajew Georgij Arkadijewicz 87  
 Karpowicz Zbigniew 133  
 Kasprzyk Marian 132  
 Kaszycki Lucjan 106  
 Katajew Jewgienij Pietrowicz zob. Pietrow  
     Jewgienij Pietrowicz  
 Katarzyna II Wielka, cesarzowa Rosji 65  
 Kawalerowicz Jerzy 14, 18, 133, 203  
 Kazanecki Waldemar 102  
 Kaźmierczak Waclaw 35  
 Keaton Buster 55  
 Kern Jerome 57  
 Kern Ludwik Jerzy 101  
 Kieślowski Krzysztof 108, 168  
 Kisielewski Stefan (Kisiel) 40, 73, 120, 121  
 Kisielow Aleksiej Iwanowicz 132  
 Klimczakówna Celina 139  
 Kobiela Bogumił 151  
 Kobro Katarzyna 160  
 Kolczyński Antoni „Kolka” 129, 131  
 Kołaczkowska Helena 101  
 Komeda Krzysztof (właśc. Krzysztof  
     Trzcziński) 160, 162  
 Kondrat Józef 19  
 Kondrat Tadeusz 19  
 Kononow Nikołaj 76  
 Konwicki Tadeusz 28, 73, 90, 138, 160,  
     166–169, 203  
 Kornilow Ławr Georgijewicz 47  
 Kosiński Bohdan 133  
 Kosiński Jerzy 70  
 Koterbska Maria 100, 105  
 Kovács László 11  
 Kowalski Zbigniew 129  
 Krasieński Edward 160  
 Krauze Andrzej 168  
 Krawczyk Jerzy 163  
 Kruczonych Aleksiej Jelisiejewicz 64  
 Kruża Henryk 125  
 Krzemiński Witold 101  
 Krzeptowski Józef 148  
 Kubiak Tadeusz 101  
 Kukier Henryk 125  
 Kulej Jerzy 132  
 Kuleszow Lew Władimirowicz 185  
 Kulisiewicz Tadeusz 25  
 Kurek Jalu 26  
 Kurosawa Akira 154  
 Kurnakowicz Jan 19  
 Kutz Kazimierz 28, 166  
  
**L**  
 Lambach Bogusław 133  
 Lankosz Borys 90  
 Lebenstein, rodzina 163  
 Lebenstein Jan 158, 160, 163  
 Lebediew Wasilij Iwanowicz, ps. Kumacz  
     46, 98  
 Lec Stanisław Jerzy 158, 160  
 Léger Fernand 19  
 Lejtes Józef 28  
 Lemann-Zajček Jolanta 32  
 Lemańska Helena 35, 41  
 Lenartowicz Stanisław 28, 165  
 Lenica Alfred 25  
 Lenica Jan 25, 28, 163, 203  
 Lenin Włodzimierz (właśc. Władimir Iljicz  
     Uljanow) 14  
 Lesiewicz Witold 21, 148  
 Leski Leon (właśc. Leon Beydo-Rzewuski) 101  
 Lesz Mieczysław 113  
 Leszczyńska Agnieszka 101  
 Leszczyński Jerzy 19  
 Linke Bronisław Wojciech 25, 160, 186, 187,  
     189, 190, 192, 195, 197, 199–203  
 Lipman Jerzy 133  
 Lloyd Harold 55  
 Love Bessie (właśc. Juanita Horton) 58  
 Lubelski Tadeusz 10, 27, 28  
 Lubitsch Ernst 56  
 Lumet Sidney 154  
 Lutosławski Witold 160, 169  
  
**Ł**  
 Łagutin Boris Nikołajewicz 132  
 Łapicki Andrzej 78, 89, 124, 128, 198  
 Łapiński Zdzisław 10, 27  
 Łęczyca Jan zob. Pitera Zbigniew  
 Łomnicki Jan 151, 166  
 Łukasiewicz Jacek 10  
 Łukow Leonid 97

## M

Madej Alina 10, 14, 27, 32  
Maeterlinck Maurice 135  
Majakowski Władimirowicz Władimir 64, 185  
Majdloch František 125  
Majewski Janusz 168  
Makarczyński Tadeusz 35, 100  
Malczewski Jacek 190, 192, 199  
Malraux André 62, 67  
Marczewski Wojciech 108, 168  
Markiewicz Adam 101  
Marszałek Rafał 147  
Marusarz Stanisław 148  
Marx, bracia 56  
Mass Władimir 46, 48  
Matejko Jan 189  
Matyjaszkiewicz Stefan 133  
McCarey Leo 56  
Merz Irena 25, 26, 30  
Meyerhold Wsiewołod Emiljewicz 185  
Michalek Bolesław 30  
Michnikowski Wiesław 103  
Mickiewiczówna Halina 100  
Miednow Wiktor Iwanowicz 125  
Międzyrzecki Artur 101  
Mikulski Stanisław 103  
Mikulski Tadeusz 160, 163  
Milian Jerzy 162  
Milligan Terence 125  
Miłosz Czesław 22, 40, 160  
Minc Hilary 114  
Mirska Marta 100, 105  
Misiak Anna 14  
Mleczo Andrzej 168, 190  
Modrzewski Henryk (właśc. Henryk Zasacki)  
143  
Molè Wojsław Herman 171  
Mołotow Wiaczesław Michajłowicz 73, 84  
Mondrian Piet 172  
Morawski Stefan 30  
Morgenstern Janusz 141–143  
Mościcki Ignacy 75  
Mrozek Sławomir 158, 160, 165, 167–169  
Mróz Daniel 158, 168  
Muchina Wiera Ignatjewna 58  
Munk Andrzej 21, 28, 34, 35, 133, 142, 144–156,  
158, 160, 165, 167, 169, 177, 186, 199, 203  
Munk Ludwik 149  
Musil Robert 135

Mycielski Zygmunt 136

## N

Nagórski Juliusz 75  
Nalazek Daniel 197  
Nałęcki Konrad 18  
Nałkowska Zofia 160  
Niedbalski Stanisław 166  
Niewinowski Bogdan 103  
Nilsen Władimir 46  
Nitschke Ulrich 125  
Nitschowa Ludwika 84  
Nowosielski Jerzy 158, 160

## O

Olearczyk Edward 101  
Olech Artur 132  
Olszewska Helena 100  
Opaliński Kazimierz 19, 151  
Orłowa Lubow Pietrowna 46, 58, 62, 69, 95,  
98  
Osiecka Agnieszka 105, 106, 113, 171  
Osóbka-Morawski Edward 114  
Osterwa Juliusz 139

## P

Palester Roman 169  
Papp Laszlo 127  
Paździor Tadeusz 132  
Perski Ludwik 35  
Perzanowska Stanisława 19  
Petelski Czesław 18, 106  
Petersburski Jerzy 98, 101  
Picasso Pablo 162  
Philippe Gérard 80  
Picabia Francis 57, 149  
Pichelski Jerzy 19  
Pickford Mary 62  
Pietrow Jewgienij Pietrowicz (właśc. Jewgienij  
Pietrowicz Katajew) 21  
Pietrzykowski Zbigniew 126, 128, 132  
Pilch Jerzy 187  
Pilniak Boris Andriejewicz 185  
Piotrowski Piotr 157  
Piórkowski Jerzy 25  
Piórkowski Zbigniew 125  
Pisarski Józef 129  
Pisarski Roman 84  
Pitera Zbigniew (ps. Jan Łęczycza) 22, 25

- Pluciński Ryszard 106  
 Płażewski Jerzy 25, 102  
 Polański Roman 96, 116, 151, 158, 165, 168  
 Polus Aleksander 129  
 Pomieszczikow Jewgienij 56  
 Pommer Erich 57  
 Ponomarienko Pantelejmon Kondratowicz 89  
 Popienczenko Walerij Władimirowicz 132  
 Potiomkin Grigorij Aleksandrowicz 65  
 Potocka Małgorzata 90  
 Prokofiew Siergiej Siergiejewicz 185  
 Prolińska Jadwiga 100  
 Pronaszko Zbigniew 25, 163  
 Proust Marcel 135  
 Pruszkowski Tadeusz 202  
 Przybora Jeremi 106, 107, 168  
 Przybylska Sława 162  
 Ptaszyn Wróblewski Jan zob. Wróblewski Jan  
 Ptaszko Aleksandr Łukicz 18  
 Pudowkin Wsiewołod Iłharionowicz 47  
 Putrament Jerzy 26  
 Pyriew Iwan Aleksandrowicz 52, 56, 97
- R**
- Rajzauer Kazimierz 133, 137  
 Rajzman Julij Jakowlewicz 18  
 Rakowski Mieczysław 94  
 Reczek Włodzimierz 114, 122–124  
 Riesman David 155  
 Rilke Rainer Maria 135  
 Rodczenko Aleksandr 185  
 Rodowicz Stanisław 35  
 Rokossowski Konstanty Ksawerowicz 90  
 Romm Michaił Iljicz 14, 18  
 Rosenthal, paryski jubiler 48  
 Rostworowski Henryk 101  
 Rota Nino 46  
 Różga Leszek 168  
 Różewicz Stanisław 168, 169  
 Różewicz Tadeusz 158, 160, 166–169, 186  
 Rubach Ludomir 99  
 Rudniew Lew Władimirowicz 25, 82, 84, 86,  
 87  
 Rudzki Kazimierz 150, 151, 199  
 Rybkowski Jan 13, 18, 19, 21, 23, 129, 131
- S**
- Sagan Françoise 162  
 Samucewicz Olgierd 75  
 Santor Irena 100  
 Satanowski Jerzy 109  
 Sawczenko Igor Andriejewicz 55  
 Schiller Leon 25  
 Schlechter Emanuel 98  
 Schulz Bruno 162  
 Seaton Mary 48  
 Sempoliński Ludwik 19  
 Shaw George Bernard 61  
 Siemiradzki Henryk 189  
 Sigalin Józef 79, 84  
 Simmel Georg 118  
 Skarżanka Hanna 108  
 Skolimowski Jerzy 113, 168  
 Skotarczak Dorota 105  
 Skórzewski Edward 166, 198  
 Słonimski Antoni 80, 160, 169  
 Sobkowiak Edmund 129  
 Sobolew Arkadij Aleksandrowicz 86  
 Šocikas Algirdas 125, 127  
 Sokorski Włodzimierz 22, 25  
 Sołowiow-Siedoj Wasilij Pawłowicz 98  
 Sorokin Stanisław 132  
 Sosnowski Kajetan 163  
 Sowińska Iwona 104, 105  
 Sprudin Sergiusz 124, 148  
 Sprudinowie, bracia 35  
 Stalin Józef (właśc. Josif Wissarionowicz  
 Dżugaszwili) 12, 44, 51, 54, 60, 64, 68–70,  
 73, 75, 78, 79, 82, 89, 92, 93, 126, 182, 184, 194  
 Stamm Feliks 123, 126–129, 131, 132  
 Starski Ludwik 18, 71, 98, 101  
 Staśkiewicz Antoni 128  
 Stawiński Jerzy Stefan 142, 151–153  
 Stefaniuk Zenon 127  
 Sternfeld Silik 18  
 Stępień Waclaw 101  
 Stiasny Marcin 197  
 Stiepanow Boris Andriejewicz 125, 128  
 Strindberg August 135  
 Strykowski Julian 203  
 Strzemiński Władysław 160  
 Studzińska Jolanta 27  
 Suszka Jerzy 132  
 Swinarski Konrad 165, 167, 168, 203  
 Sygietyński Tadeusz 100, 101  
 Szaniawski Jerzy 160  
 Szapocznikow Alina 25, 158, 160, 164, 169  
 Szczeciński Karol 75, 76, 90, 124, 125

Szczepański Jan Józef 30  
Szczerbakow Siergiej 123, 125, 126  
Szostakowicz Dymitr 185  
Szpilman Henryk „Herold” 101  
Szpilman Władysław 101, 199, 200, 202  
Sztatler Julian 101  
Szumiacki Boris Zacharowicz 48, 51–54  
Szymborska Wisława 158, 160, 169, 203  
Szymura Franciszek 129  
Szyndler Zygmunt 35

## Ś

Ścibor-Rylski Aleksander 9, 108  
Ślendrański Ludomir 171  
Ślesicki Władysław 133  
Ślesińska Alina 164  
Śluzar Zdzisław 76  
Światło Józef 127  
Świca Marek 203  
Świderski Jan 19  
Świdwiński Aleksander 35  
Świeżyński Waclaw 32

## T

Tamulis Ričardas 132  
Tarkowski Michał 108  
Themersonowie 26, 149  
Tisse Eduard 47, 48  
Toeplitz Jerzy 22, 25, 27, 32, 45, 50  
Toeplitz Krzysztof Teodor 30  
Toland Gregg 151  
Tom Konrad 98  
Tomasik Wojciech 10, 27  
Tomaszewski Bohdan 125, 132  
Tomaszewski Boris W. 56  
Tomaszewski Henryk 25, 135, 167  
Toniak Ewa 27  
Trepkowski Tadeusz 25  
Trocki Lew Dawidowicz 64  
Trzciński Krzysztof zob. Komeda Krzysztof  
Tulli Magdalena 90  
Turin Wiktor Aleksandrowicz 146  
Tuwim Julian 98, 107, 169  
Tym Stanisław 90  
Tyrmann Leopold 15, 16, 40, 79, 80, 118–121,  
160, 162, 198

## U

Urbanowicz Stanisław 35

Umecka Jolanta 116  
Utiosow Leonid Osipowicz 46, 58, 62, 69,  
95, 98

## V

Vergano Aldo 19  
Vidor King 57

## W

Wachtangow Jewgienij Bagrationowicz 185  
Wajda Andrzej 9, 14, 28, 30, 108, 133, 158, 164,  
166, 167, 169, 177, 182  
Walasek Tadeusz 132  
Walter Władysław 19  
Wars Henryk (właśc. Henryk Warszawski)  
98, 101  
Wasiliew, bracia 45, 52  
Wasowski Jerzy 107, 168  
Watt Harry 146  
Wawrytko Jakub 148  
Wawrytko Józef 148  
Wawrytko Stanisław 148  
Wawrzyniak Antoni 35  
Ważyk Adam 167  
Weiss Wojciech 25  
Welles Orson 154  
Węgrzyniak Bogdan 125, 127  
Whiteman Paul 70  
Wiehler Zygmunt 98, 99, 101  
Wiertow Dżiga 146, 149  
Wiesiołek Mieczysław 125, 128  
Wieżan Tadeusz 141, 143  
Wilkoń Teresa 27  
Winiewicz Krzysztof 133  
Winkler Kazimierz 101, 199, 200  
Wirpsza Witold 167, 169, 203  
Wiszniewski Wojciech 108  
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 162,  
165, 202  
Włast Andrzej 98  
Włodarczyk Wojciech 10  
Wnukowska Eugenia (Krystyna) 101  
Wohl Stanisław 18, 35  
Wojtyła Karol zob. Jan Paweł II  
Woroszyński Wiktor 167  
Woźnik Władysław 139  
Wójcik Jerzy 11, 133, 151, 164  
Wójcik Wojciech 90  
Wright Basil 146

Wróblewska Krystyna, *de domo* Hirschberg  
171, 183  
Wróblewski Andrzej 160, 163, 167, 170–177,  
181–185, 201, 203  
Wróblewski Bronisław 171  
Wróblewski Jan „Ptaszyn” 162  
Wysocka Lidia 19  
Wysocki Adam 100  
Wyspiański Stanisław 199

## Z

Zajiček Edward 32  
Zamkow Lidia 167  
Zanussi Krzysztof 113, 168  
Zaorski Janusz 90  
Zarzycki Jerzy 22, 161  
Zasacki Henryk zob. Modrzewski Henryk

Zasuchin Aleksandr 125  
Zawadzki Aleksander 90  
Zawistowski Jerzy Kajetan 30  
Zbrożyna Barbara 164  
Zelwerowicz Aleksander 19  
Ziarnik Jerzy 106  
Zimińska-Sygietyńska Mira 100  
Ziomek Jerzy 28  
Zwierzchowski Piotr 10, 17, 27, 33  
Zylska Natasza 100, 102, 105, 106

## Ż

Żdanow Andriej Aleksandrowicz 12, 51, 54  
Żebrowski Edward (właśc. Edward Bernstein)  
168  
Żywulska Krystyna 40

*Sporządziła Anna Rąbalska*

## Spis ilustracji

Płaskorzeźba <i>Winobranie</i> (1952) autorstwa Maksymiliana Potrawiaka, elewacja budynku na rogu ulic Wilczej i Marszałkowskiej w Warszawie (fragment) .....	8
Plakat I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w Warszawie, marzec–kwiecień 1950 .....	12
<i>Pierwsze dni</i> (1952), reż. Jan Rybkowski .....	15
<i>Pierwsze dni</i> (1952), reż. Jan Rybkowski .....	17
Kazimierz Opaliński w filmie Jana Rybkowskiego <i>Pierwsze dni</i> (1952) .....	19
Jan Ciecierski w filmie <i>Pierwsze dni</i> (1952) .....	21
<i>Skarb</i> (1949), reż. Leonard Buczkowski .....	22
Fragment płaskorzeźby Franciszka Habdasa <i>Otwarcie MDM</i> (plac Konstytucji w Warszawie, 1952) .....	39
Posąg Adama Mickiewicza przed wejściem głównym do Pałacu Kultury w Warszawie, autorstwa Stanisława Horno-Popławskiego .....	42
Sceny z filmu Grigorija Aleksandrowa <i>Świat się śmieje</i> (1934) .....	52–53
Danuta Szaflarska i Jerzy Duszyński w komedii Leonarda Buczkowskiego <i>Skarb</i> (1949) .....	77
Pałac Kultury i Nauki w Warszawie, widokówka z lat sześćdziesiątych. Fot. L. Święcki	81
Rzeźby przed Pałacem Kultury w Warszawie. Od góry: Młodzieniec z tomem klasyków, Sowiecki młodzieniec, Kołchoźnica trzymająca snop zboża i Personifikacja Muzyki .....	83
Rzeźby przed Pałacem Kultury. Od góry: Personifikacja Poezji, Personifikacja Teatru Lalka, Personifikacja Filozofii, Mikołaj Kopernik (posąg przed wejściem głównym do PKiN, autorstwa Ludwiki Nitschowej) .....	85
Rzeźby przed Pałacem Kultury. Od góry: Personifikacja Literatury, Personifikacja Tańca, Personifikacja Poezji Miłosnej, Personifikacja Rzeźby .....	88
Personifikacja Przemysłu – rzeźba przed Pałacem Kultury .....	91
Młodzieniec z tomem klasyków – rzeźba przed Pałacem Kultury .....	93
Uwieczniona w formie płaskorzeźby data ukończenia budowy Pałacu Kultury i Nauki	94
Fotos z filmu <i>Pod gwiazdą frygijską</i> (1954), reż. Jerzy Kawalerowicz .....	96
Fotos z filmu <i>Sprawa do załatwienia</i> (1953), reż. Jan Rybkowski, Jan Fethke .....	99
Lidia Korsakówna w filmie <i>Przygoda na Mariensztacie</i> (1954), reż. Leonard Buczkowski .....	104
Bohdan Niewinowski i Adolf Dymśza w <i>Sprawie do załatwienia</i> .....	106
Hanka Bielicka i Jan Ciecierski w filmie <i>Pierwsze dni</i> (1952), reż. Jan Rybkowski .....	110
<i>Przygoda na Mariensztacie</i> .....	111
<i>Skarb</i> .....	111
Sceny z filmu <i>Przygoda na Mariensztacie</i> .....	112
Adolf Dymśza jako bikiniarz w <i>Sprawie do załatwienia</i> .....	115
Fotos z filmu <i>Sprawa do załatwienia</i> .....	117

Adolf Dymśa, Feliks Stamm i bokser Antoni Kolczyński w komedii <i>Sprawa do załatwienia</i> .....	130
Andrzej Wróblewski, <i>Poczekalnia I (Kolejka, 1956)</i> .....	176
Andrzej Wróblewski, <i>Rozstrzelanie VI (Rozstrzelanie z gestapowcem, 1949)</i> .....	178
Obraz Andrzeja Wróblewskiego <i>Matka z zabitym dzieckiem (Matka z zabitym synem, 1949)</i> .....	179
<i>Syn i zabita matka</i> (1949) Andrzeja Wróblewskiego .....	180
Andrzej Wróblewski, <i>Żałobna wieść</i> (tusz na papierze, 1953) .....	181
Obraz Andrzeja Wróblewskiego <i>Szofer niebieski</i> (1948) .....	182
Andrzej Wróblewski, <i>Pogrzeb</i> (gwasz na papierze, 1957) .....	185
Bronisław Linke, <i>Autobus</i> (1955–1961) .....	187–189
Bronisław Linke, <i>Autobus</i> (1955–1961) .....	191
Plaskorzeźba Franciszka Habdasa <i>Otwarcie MDM</i> (1952) .....	196
Plaskorzeźby na fasadzie budynku MDM przy ulicy Pięknej w Warszawie. Od góry: Praca na rysunkami projektowymi, Dyskusje nad makietą, Narada kamieniarzy ...	204

Fotosy filmowe – ze zbiorów Katedry Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM

Fotografie posągów przed Pałacem Kultury i Nauki oraz plaskorzeźb na budynkach

MDM – Małgorzata Hendrykowska

# Socialist Realism in Poland: Studies and Essays

## Summary

Socialist realism in Poland is usually described as resulting from a kind of ideological transfer, which was enforced by Big Brother during the Cold War (not only in Poland, but also in the other countries of so-called people's democracy) and which was part of a much more general "package" of political changes taking place in post-war culture. The studies and essays that are presented in this book analyze the art of this period.

It should be noted that not one, but two types of poetics are at play here, and it is worthwhile to clearly distinguish between them when studying the cinema and art of this era. Let us refer to the first type of poetics as dictated (predefined) poetics. Decrees concerning particular fields of art were issued at artists' meetings in 1949–1950 by the authorities. The practical implementation of the above-mentioned poetics constitutes the other type of poetics, i.e. implemented poetics.

On the one hand, the pressure of various dogmas made itself felt at every step of the way, while on the other hand, there was a need to meet the demand. Party officials formulated their demands and expectations in the form of vague ideological concepts, which were as much orthodox as they were hazily articulated; artists, in turn, concentrated all their attention on aesthetics, which showed the greatest resistance.

These two issues were not separate from one another, not only because of the extremely lethal practice of accusing rebellious and overly independent artists of formalism, which was widely used in the Soviet Union starting in the 1930s at the latest. The ideological postulates that were formulated and the demands that were made on artists at that time were of an ad hoc character and many of them were relatively easy to satisfy. And thus, these requirements were met (and also evaded or avoided) by choosing the "right" theme, the "right" aesthetics, the "right" protagonist, the "right" message, the "right" ending, etc.

The consequences of these choices were not hard to predict. The "right" hero of Polish socialist realist works, i.e. *Homo novus*, turned out to be a dummy – a character without a natural expression. This hero was a ghostly phantasm of a human being devoid of any characteristics, i.e. a new citizen, whose illusory image was created by filmmakers, as conjured up by ideologues. The humanoid phantom and socialist realist golem, with all its monstrosity, was in line with what the authorities had in mind because they could shape and mold it as they wished as well as control its thoughts and deeds.

Socialist realism in Poland was not a homogeneous phenomenon. Its immanent (implemented) poetics was, in reality, a bunch of different types of poetics. This was a top-down pursuit of a monoculture rather than its actual presence in artistic practice, which was constantly torn by two contradictory trends: an inward trend (related to a progressive ideological offensive, which was becoming weaker over time) and an outward trend (manifested in departing from the established pattern in various ways).

The former was imposed by the doctrine of socialist realism, which forced artists to respect this trend, while the latter was reflected in various trade-offs, departures and “deviations”, which made up the phenomenon of Polish socialist realism (*pol-soc*). This is why cinematic socialist realism in Poland can be thought of as a collective implementation of an a priori imposed doctrinal intertext and also – which is particularly interesting – as an expression of different kinds of “inconsistencies”, “errors and distortions” and even overt “betrayals”.

This should not be understood as implying that the above-mentioned inward trend only influenced the sphere of predefined poetics (here, it would be more apt to talk about dictated, imposed or even enforced poetics), while the outward trend was visible in the sphere of creativity itself. What was regarded as illegal and harmful in light of the doctrinal assumptions of socialist realism, however, appeared quite commonly in actual realizations, thus co-creating the changing poetics of these works. One can easily notice a conflict between the two contradictory directions when analyzing the heterogeneous poetics of particular works and also when studying series of these works.

The monoculture that the authorities tried to introduce in Poland in 1948–1956 required using traditional “raising” methods. However, socialist realist theory went one way and practice went the other. Stalinist cultural patterns, which were considered “the only right” models of culture, were more of a remote frame of reference than usable instructions for an artist.

When understood as a research object, socialist realism in Poland was usually quite rigidly and statically perceived, i.e. in terms of a certain number of works that were of a uniform and completely homogeneous nature. However, it is worthwhile to propose a perspective that would be totally different than the previous one and adopt a different point of view when studying socialist realism in Poland in order to primarily highlight what was processual, changeable and evolvable.

And years later, socialist realism seems to be the most interesting and worthy of careful attention when analyzed, from multiple angles, as a part of a process and also as a manifestation of substitute, makeshift art that treated the rhetorical ideological ornament as a reflection and expression of artistry and strove in vain to transcend and overcome its own limitations. The history of Polish socialist realism in the years 1948–1956 does not come down to a closed-ended list of a certain number of works, but to a dynamic synchrony that characterized a major dispute and intriguing process of changes going on surreptitiously. Therefore, the participation of, for example, both our older and newer domestic traditions in this process needs to be interpreted anew.

Polish socialist realism, as it prevailed along the Vistula River, was the result of a compromise. A work (painting, sculpture, poem, film, poster, musical composition, song, etc.) that was treated as a vehicle for and an illustration of a predefined thesis, ideology or doctrine still did not cease to be an artistic work. It is not only true of socialist realism that moralizing over so-called big issues subordinates art to short-term ideological goals, thus making it derivative and subsidiary to these goals. When put into practice, the thesis that art should serve certain purposes turns artistic activity into something secondary to ideology. It also depersonalizes artists themselves by divesting them of human characteristics and turns them, like a mass audience, into “new human beings”. Essentially, the predefined poetics of socialist realism was not a set of artistic canons or principles, but an eclectic collection of clichés. Since these were vague, socialist realism as a “theory” was immune to any criticism.

The highest authorities’ attempts to govern culture by administrative means and to introduce an arbitrarily controlled monoculture did not produce the expected results, not only because socialist realist art in Poland did not eventually become a monoculture as it derived energy from outside socialist realism from the very beginning – as much as possible and in

many different ways. The reasons for this failure were, so to speak, systemic in nature. The more the idea of socialist realism, which was based on a monolithic vision of art and culture, was enforced as “progressive” and “the only right” one, the stronger was the tendency to resist and ward off this pressure.

The degenerative process that had been initiated by socialist realism provoked a defensive response. These “antigens” did not appear in the Polish post-war cultural organism as late as during the Khrushchev Thaw, i.e. in the years 1954–1956, but they were there practically from the very beginning (the works of Strzemiński, Linke, Wróblewski, Has, Różewicz, etc.). Paradoxically, the socialist realist episode, with all its “errors”, “distortions” and negative consequences, first brought about and then consolidated positive changes in Polish art, and as a rejected frame of reference, played a significant role in its development. The growing resistance to socialist realism was an important collective experience as regards Polish culture, which gave rise to the Polish film school (Munk, Wajda, Has, Kawalerowicz, Konwicki, and Kutz). This unnerving experience was not worked through in a day – this process had to take some time. Starting from Wajda’s groundbreaking film *Pokolenie* [*A Generation*] (1954; the premiere date: January 1955), which was still definitely influenced by the limitations of socialist realist aesthetics, the wall built by socialist realism began to crack and crumble. After a year or two, some outstanding works, bringing a breath of genuine artistic freedom, would come to the screen.

As for the art of the socialist realist period, there was not one, isolated discrepancy, but a whole range of paradoxes, with both intratextual and contextual vectors intersecting and clashing. When carefully analyzed and interpreted, works that were created during the socialist realist period turn out to be what they could not be. While studying these works, one constantly gets the impression that the form breaks down and the meaning disintegrates. This is because what is expressed (implemented poetics) and the possible added value, i.e. artistic truth, is in contradiction to the normative poetics, as imposed by the doctrine, and they are irreconcilable. And it is the very breakdown of form, which is visible not so much on the surface as in a work’s deep structure, that is the most intriguing today from a researcher’s point of view.

*Translated by Anna Mojska*



ISBN 978-83-232-2941-4  
ISSN 1642-8595



9 788323 229414