

MARCIN ADAMCZAK

RASHOMON: KINEMATOGRAFIA OKRESU PRL

ABSTRACT. Adamczak Marcin, *Rashomon: kinematografia okresu PRL* [*Rashomon: Cinematography in the Polish People's Republic Period*] edited by M. Adamczak – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIV, Poznań 2012, pp. 177-195. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2518-8. ISSN 0239-3271.

This text deals with the reality of film production in Polish cinematography during the socialist period. The author presents arguments against the common perception of socialist (“evil communists”) and brave anti-socialist, oppositionist film-makers (“our heroes”) as contradictory. The actual field of cinematography was much more nuanced and fluid. What is more, nowadays it is perceived from several different, general perspectives, like in Kurosawa’s classic drama. Therefore, the real state of affairs in Polish cinematography during the previous decades still needs careful scholarly examination and solid archival research.

Marcin Adamczak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Kulturoznawstwa, Zakład Badań nad Kulturą Artystyczną, ul. Szamarzewskiego 89a, 60-568 Poznań, Poland.

Gdyby spojrzeć na polskie akademickie filmoznawstwo jako na rodzaj „produkcji”, okazałoby się, że wtedy gdy traktuje ono o kinie rodzimym, „produkcja” książek, artykułów i dysertacji, a jednocześnie literatura wspomnieniowa, dotyczą przede wszystkim okresu PRL. Nie jest to oczywiście żadna sensacja ani też fakt budzący zdumienie. Kino okresu II RP pozostawało znacznie trudniej dostępne, zarówno w aspekcie samych filmów, w wielu przypadkach zniszczonych lub zagubionych, jak i archiwalnych dokumentów, które spotykał podobny los. Z kolei kino III RP jako wciąż współczesne i aktualne, z natury rzeczy łatwiej poddawało się refleksji krytycznej niż naukowemu podejściu filmoznawczemu. Skutkiem tej sytuacji jest zapewne i przekonanie, że niemal wszystko o kinie PRL już wiemy, że jest ono doskonale rozpoznane, zbadane i opisane. Pole refleksji nad nim miałyby być już na tyle zagospodarowane, że badacze w swych zawodowych dociekaniach staraliby się znaleźć nieliczne jego skrawki zdolne jeszcze przynieść świeży plon: a to kino popularne lat 60., a to bieżącą polityką podszyte kino historyczne początku lat 70., a to kino lat 80. jako przygotowanie na przyjęcie etosu kapitalistycznego etc.

Nie ulega dyskusji, iż o kinie PRL powstało wiele wartościowych prac. Wydaje się jednak, że wciąż paradoksalnie sporo o nim nie wiemy, a sam PRL – amorficzny, trudno uchwytny, zadziwiająco długo „niezakrzepły” w obowiązującym dyskursie – naturalnie wyczerpującemu ujęciu nie sprzyja. Wydaje się, iż wątkiem zdolnym przynieść jeszcze obfity badawczy plon jest przyjrzenie się „kulturze produkcji” polskiej kinematografii okresu PRL. Szczególnie istotne wydaje się to w kontekście kluczowych dla tamtej kinematografii relacji z władzą. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż *explicite* bądź *implicite* wciąż jesteśmy niewolnikami pewnego uproszczonego obrazu sytuacji, w którym to w PRL władza (zła) posługiwała się cenzurą (złą), by ograniczać szeroko sprzeciwiających się jej filmowców (dobrych), którzy w przymierzu ze społeczeństwem (dobrym) władzy tej byli przeciwnikami, z wyjątkiem nielicznych reżyserów partyjnych (złych). Korci tutaj nieco mniej manichejskie spojrzenie, raczej z ducha filmu Kurosawy z 1950 roku. Akcentowałyby ono wielość perspektyw w pisaniu o osobliwej kinematografii, w przypadku której wnikliwa lektura traktujących o niej dokumentów przekonuje, iż niemal na każde zdanie czy przykład znaleźć możemy kontr-zdanie i kontr-przykład. Tekst ten jest skromną próbą zwrócenia uwagi na kilka takich niejednoznaczności.

1. DIALEKTYKA WOLNOŚCI I ZNIEWOLENIA

Kluczową kwestią dla opisu „kultury produkcji” okresu PRL jest oczywiście aspekt wolności twórczej (lub jej braku). Rzecz jasna, w okresie tym twórczość filmowa, podobnie jak inne dziedziny twórczości artystycznej, podlegała cenzurze. Funkcjonowała ona przede wszystkim na dwóch etapach: preprodukcyjnym, w momencie oceny skryptu przez Komisję Ocen Scenariuszy i decyzji o jego skierowaniu do produkcji (bądź nieskierowaniu) oraz po zakończeniu postprodukcji, w momencie kolaudacji i decyzji o skierowaniu filmu do rozpowszechniania (bądź nieskierowaniu). Państwo nie ingerowało na dobrą sprawę w etap pośredni, mianowicie realizację scenariusza na planie, choć zdaniem znawców tego okresu zdarzało się umieszczać tam informatorów¹. Poza przypadkiem realizacji *Na srebrnym globie* Żuławskiego nie przerywano jednak zdjęć w trakcie realizacji, co dowodzi, że stopień penetracji i kontroli w czasie okresu zdjęciowego był raczej niewielki i umożliwiawał twórcom, jeśli mieli tego rodzaju zamysły,

¹ Wywiad z Edwardem Zajączkiem w posiadaniu autora artykułu.

drobne, mniejsze lub większe, odstępstwa od scenariusza w kierunku nie zawsze dobrze widzianym ze względów politycznych².

Wspomniana dwuetapowość cenzury owocowała m.in. jednym z kilku istotnych paradoksów „kultury produkcji” okresu PRL, mianowicie faktem, że stopień kontroli ze strony państwa trudno mierzyć w prosty sposób, śledząc liczbę „półkowników” niekierowanych do rozpowszechniania. Paradoksalnie, „półkowników” praktycznie nie było w okresie socrealistycznym i jednocześnie stalinowskim, po prostu dlatego, iż filmów budzących najmniejsze wątpliwości władzy nie kierowano do produkcji (o ile w ogóle zgłaszano jakiegokolwiek budzące wątpliwości propozycje). Okres wysypu „półkowników” w latach 70., a zwłaszcza na początku dekady następczej na dobrą sprawę można uznać za przejaw postępującej liberalizacji państwa, przejawiającej się w tym, że filmy w rodzaju *Przestuchania* w ogóle kierowano do produkcji.

To tylko jeden z paradoksów, z którymi przyjdzie nam się zmierzyć. Nim przejdziemy do kolejnych, zatrzymajmy się przy drugiej z kwestii kluczowych, mianowicie towarzyszącej zniewoleniu politycznemu wolności ekonomicznej i budżetowej, tak ważnej i tak rzadko jednocześnie spotykanej w kapitałochłonnym przedsięwzięciu, jakim jest realizacja filmu. Posłuchajmy wielogłosu filmowców związanych ze studiem „Tor”:

„Stanisław Różewicz: W tamtym czasie problem pieniądza właściwie nie istniał. Najważniejsze było przejście przez komisję scenariuszową. Po pozytywnej ocenie scenariusza, następnego dnia szło się do przedsiębiorstwa, tam wystukiwali skierowanie do produkcji i natychmiast uruchamiali pieniądze. Dzisiaj się to w głowie nie mieści.

Witold Zalewski: Trzeba było umieć lawirować, przekonać do scenariusza. Ale jak się to umiało zrobić, to dalej już nie było trudno. Państwowy mecenas dawał pieniądze.

Stanisław Różewicz: Pod tym względem pracowaliśmy w warunkach luksusowych, niespotykanych w ogóle w innych kinematografiach. Na świecie Renoir, Fellini nie mogli zapiąć budżetów produkcyjnych, Buñuel nie miał pieniędzy na ukończenie „Szymona Słupnika”.

Wojciech Marczewski: Luksusu produkcyjnego zazdrościli nam najwięksi zachodni artyści.

Tadeusz Drewno: 105 procent (całość budżetu plus pięć procent zysku) kosztów produkcji fundowało państwo. Dlatego z racji swoich koneksji

² Choć Zajiček podaje też przykład Passendorfera. Patrz E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, wydanie drugie uzupełnione i rozszerzone, Warszawa 2009, s. 211.

z władzami były zespoły preferowane, na przykład „Start” Wandy Jakubowskiej czy „Iluzjon” Czesława Petelskiego.

Stanisław Różewicz: Z jednej strony to ułatwiało życie, z drugiej demoralizowało. Bo jeden z drugim chałturnik przychodził i dostawał duże środki. Cała grupa reżyserów wyrzucała pieniądze niefrasobliwie. Ale były takie zespoły, jak „Tor”, „X” czy „Kadr”, które za państwowe fundusze starały się robić wartościowe filmy³.

Sytuacja ta pozostaje oczywiście w jaskrawym kontraście z rzeczywistością polskiego kina po roku 1989, co dobitnie konstatuje Iwona Ziułkowska, kierująca produkcją studia w późniejszych latach:

„Trudno uwierzyć, jak łatwo było wyprodukować film w poprzednim systemie. Użyłam celowo słowa »wyprodukować«, aby zdystansować się od kwestii wolności wypowiedzi i cenzury. Z chwilą uzyskania decyzji o skierowaniu filmu do produkcji sprawy finansowe i organizacyjne szły gładko, według utartych schematów, choć istniały plany, limity, komisje i choć oczywiście w różnych okresach istniały odrębne wzorce i zasady, które podlegały ewolucji. Ale magiczna decyzja o realizacji filmu automatycznie oznaczała, że są pieniądze. Nikt nie rozumiał pojęcia finansowania filmu jako procesu twórczego, pojęcia, które istnieje obecnie w brzydkich zapożyczeniach językowych: »skompletowanie finansów« lub ich »zamknięcie«”⁴.

Niespotykana we wcześniejszym kinie II RP i późniejszym III RP swoboda budżetowa warunkowana była przez prymat sfery ideologicznej nad rynkową i ekonomiczną w dziedzinie kultury, w sferze kinematografii skutkującej swego rodzaju „odwróconą ekonomią”. Prócz tego charakterystyczne cechy socjalistycznej gospodarki w rodzaju darmowego wykorzystywania pracy wojska i innych służb mundurowych były nader pomocne w przypadku największych superprodukcji⁵.

Głównym paradoksem jest jednak sytuacja, w której mówimy o opozycyjności filmowców i filmach z takiej wysoce krytycznej, opozycyjnej perspektywy kręconych w sytuacji, w której całkowity monopol na produkcję

³ B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół TOR*, Warszawa 2000, s. 61-62.

⁴ Tamże, s. 210-211.

⁵ Ewentualnie moglibyśmy nazwać ją pracą półdarmową, choćby w świetle wspomnianych refleksji Filipa Bajona: „Żeby skorzystać z pomocy wojska, wiozło się na poligon do generała skrzynkę wódki i nazajutrz miało się za darmo 300 statystów. I jeszcze paru oficerów, którzy im wpięprzali, żeby byli karni i stali na komendę czy słońce, czy śnieg”. Tamże, s. 87. O wódce jako specyficznej „walucie” w rozliczeniach ze służbami mundurowymi wspominają też w trakcie zajęć na PWSFTvT weterani produkcji filmowej okresu PRL.

filmów na kompletnym, stuprocentowym⁶ poziomie finansowania miało państwo. Tu dotykamy niezmiernie istotnej, a rzadko poruszanej sprawy, już na pierwszy rzut oka zdumiewającej. Oto dlaczego państwo – monopolista w produkcji – miałyby wyklądać ogromne przecież środki w wymierzone przeciwko sobie, krytyczne, opozycyjne filmy? Jednocześnie, w skrajnych przypadkach, państwo jako producent kierowałoby sfinansowane przez siebie filmy na półkę lub też jako producent i inwestor kierowało do rozpowszechniania, ale np., jak zdarzało się w PRL-u, ograniczając liczbę kopii lub wręcz informując w prasie o nieprawdziwych godzinach seansów albo też zamawiając u zależnych krytyków nieprzychylnie recenzje produkowanych przez siebie filmów. W istocie wydaje się, że często w sposób dość uproszczony postrzegamy ówczesne realia produkcyjne, często mechanicznie przeciwstawiając sobie „złą” władzę posługującą się „złą” cenzurą oraz „dobrych” (władzy przeciwnych) filmowców pozostających w sojuszu z „dobrym” (władzy przeciwnym) społeczeństwem. Jeśli wizerunek ten miałby pewne cechy prawdziwości, to raczej tylko w odniesieniu do okresu 1976-1981.

Powstaje oczywiście pytanie dlaczego władze, czyli jedyny producent i dystrybutor fabularnej pełnometrażowej twórczości filmowej, w ogóle kierowały krytyczne filmy do produkcji. Trudno oczywiście o jednoznaczną odpowiedź, tkwi ona raczej w splocie rozmaitych czynników, motywacji i okoliczności. Częściowo był to zapewne prestiż popierania twórczości znaczącej artystycznie, wygrywającej międzynarodowe festiwale, przysparzającej więc kulturowego kapitału socjalistycznemu państwu, a przy tym pełniącej funkcję swoistego „listka figowego” na użytek zachodniej publiczności („spójrzcie, powstają u nas filmy wybitne i filmy krytyczne, jesteśmy całkowicie normalnym krajem”). W późniejszym okresie kilku przynajmniej reżyserów zyskało w ten sposób kapitał symboliczny i uznanie międzynarodowe, które czyniło ich niewygodnymi partnerami dla władzy. Być może rolę odgrywał też niekiedy autentyczny respekt dla wartości kulturowych i ich twórców, o ile nie jest to tutaj teza zbyt naiwna. Niektórzy z twórców nazywali ją zresztą dość bezwzględnie i złośliwie „kompleksem świniopasa”⁷. Ponadto istotne są oczywiście meandry zmiennej PRL-owskiej polityki, frakcyjne walki⁸, przemienne następujące okresy liberali-

⁶ Czy też, jak mówi Tadeusz Drewno, biorąc pod uwagę zakładaną zawsze w budżecie rezerwę, tzw. „poduszkę produkcyjną”, nawet na 105-procentowym poziomie.

⁷ W. Wertenstein, *Zespół filmowy „X”*, Warszawa 1991, s. 59-60.

⁸ Wojtczak cytuje w swej książce zapis z *Dziennika 1976-1977* Mariana Brandysa traktującego o premierze *Barw ochronnych*: „Przedemną siedział zdymisjonowany mąż opatrnościowych, generał Mieczysław Moczar, i bił brawo jak szalony. Zapaścił sobie artystyczną grzywę i jest teraz pewnie całym sercem po stronie kontestatorów”. M. Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa*, Warszawa 2004, s. 257. O kwestii AK-owskiej jako elemencie walk frakcyjnych

zacji i „przykręcania śruby”, różnice w osobowości ministrów kultury czy szefów kinematografii. Często generalizacjom wymyka się nawet poziom intelektualny urzędników nadzorujących kinematografię z ramienia władzy, obok dokumentów zaskakujących niekiedy przenikliwością⁹, znajdujemy również takie, w których autorzy mają problemy z ortografią nazwisk „Królikiewicz” oraz „Irzykowski”¹⁰.

Wydaje się jednak, że w istocie ówczesne realia produkcyjne i zakres swobody twórczej pozostawały wysoce płynnymi, zmiennymi w czasie, zależnymi od koniunktur i przypadków, od kapitału symbolicznego poszczególńych twórców i ich pozycji względem władzy, a nade wszystko od

w łonie PZPR w odniesieniu do kinematografii pisze Ireneusz Siwiński w tekście „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Katowice 1994, s. 127-145. Włodarze kinematografii PRL w zasadzie nieustannie „negocjowali” z kwestią AK-owską, nie mogąc tej tradycji otwarcie i w pełni zdeprecjonować, a jednocześnie nie mogąc całkowicie jej zrehabilitować. Paradoksalnie była ona, przynajmniej przez pierwsze dwie i pół dekady PRL-u, wciąż gorącą, współczesną kwestią polityczną. W sprawie PRL-owskich kinematograficznych taktyk i niejednoznaczności (oraz kwestii AK-owskiej) warto też przyjrzeć się przytaczanym i opisywanym przez Krzysztofa Kornackiego głosom Wiktora Woroszyńskiego, a zwłaszcza Zygmunta Kałużyńskiego (w kulturalnym dodatku do „Trybuny Ludu”!). Por. K. Kornacki, „*Popiół i diament*” *Andrzeja Wajdy*, Gdańsk 2011, s. 353-356.

⁹ *Zespół filmowy „X”...*, s. 13; A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany: cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 303. Por. M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...i nie tylko*, Warszawa 2009, s. 41. Wojtczak podkreśla tam, iż Biuro Polityczne KC nie zablokowało *Człowieka z żelaza*. Minister zapomina, iż w świetle pomieszczonego w innym tomie jego obszernych memuarów dokumentu Wydziału Kultury KC, w którym film *Wajdy* poddano drobiazgowej analizie, trudno oprzeć się przekonaniu, że powód mógł być inny niż sugerowane przez Wojtczaka odwaga, liberalizm i dobroć Biura Politycznego. W analizie film uznano za „artystycznie słaby”, z tego powodu oraz jednocześnie „banalnej wymowy politycznej” określono jako nieszkodliwy na Zachodzie, a prócz tego podkreślano, iż „Po premierze film ma być szeroko rozpowszechniany, aby nie podbijać zainteresowania społecznego jego małą dostępnością”. Patrz: M. Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa...*, s. 373-376.

¹⁰ Patrz *Zespół filmowy „X”...*, s. 119 oraz *Czarna księga cenzury*, Warszawa 1981, s. 67. Por. anegdotę Janusza Majewskiego o tym, jak odpowiedzialny za kinematografię minister Antoni Juniewicz wezwał go w sprawie *Lekcji martwego języka* zagajając rozmowę słowami: „Niech pan sobie wyobrazi, że pana film oglądają na Ukrainie. Przecież oni powiedzą: »Co mi tu, towarzyszu, robicie filmy o moich terenach?«”. Dalsza część rozmowy jest równie interesująca. Patrz: B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół TOR...*, s. 93. Z kolei Janusz Zaorski wspomina: „Jedna z moich ulubionych opowieści z tych czasów dotyczy niejakiego towarzysza Kasaka z Wydziału Kultury KC. [...] Towarzysz Kasak wszedł na zebranie SFP w siedzibie na Trębackiej i powiedział: »No wiecie, ja nie mam czasu, bo tutaj mam w Białym Domu naradę, ale tak: w muzyce jesteśmy najlepsi na świecie, Pąderecki, Lutoszański, Bajdr i Sierocki. I o to chodzi, żebyśmy i w filmie byli najlepsi na świecie. To cześć«. I wyszedł. To brzmi jak tekst z kabaretu, ale tak było, sam byłem świadkiem tej sceny”. *Filmowcy: polskie kino według jego twórców*, koncepcja, układ i wybór tekstów A. Romanowska, redakcja B. Janicka, Warszawa 2006, s. 140.

ciągłych negocjacji marginesu swobody wypowiedzi, testowania granicy tego, co powiedzieć można, a czego już nie, nieustannego rozpoznawania w praktyce, gdzie obecnie znajdują się linie, do których można się posunąć. Szczegółowy przykład takich negocjacji stanowić może chociażby trzystro- nicowy dokument Wydziału Kultury KC dotyczący *Człowieka z żelaza* i cy- towany we wspomnieniach Mieczysława Wojtczaka, obrazujący proces przede wszystkim „ucierania” stanowisk, negocjowania poprawek, naci- skania na reżysera, a ponadto także gry z filmem przy wykorzystaniu stra- tegii dystrybucyjnej, szacowania kontekstu międzynarodowego jego ukaza- nia się etc¹¹. Proces gier z cenzurą przybliży też wspomnieniowa narracja Filipa Bajona:

„Cenzurowali na zasadzie prewencyjnej, żeby Szczepański, gdy dosta- nie film, nie wpadł w szal i nie wyrzucił z roboty. Cenzurowali więc na wyrost, na wszelki wypadek. Były na to dwie metody: robiło się bardzo ostrą scenę, z góry przeznaczoną na stratę. Jak ją cenzorzy usunęli, była szansa, że taki wycinek już ich uspokoi. Albo: autor filmu zgadzał się na poprawki, wycinał i pokazywał im jeszcze raz. Wiadomo było na 100 pro- cent, że na tym się nie skończy, bo po pierwszych poprawkach jeszcze coś nie będzie się podobało. Wtedy autor zgadzał się ponownie na następne poprawki i... z powrotem wsadzał do filmu pierwsze ujęcia, a uwzględniał tylko część drugich. I zabawa trwała, bywało, że z rezultatem korzystnym dla ostatecznego kształtu filmu”¹².

Podobne wątpliwości budzi kwestia owego zarysowanego wyżej uproszczonego przeciwstawienia, ponieważ przed rokiem 1976 trudno mówić o jakiejś zdecydowanej opozycyjności środowiska filmowego, to bardziej władza grała samymi filmami (casus tzw. „trzeciego kina”), a fil- mowcy do tej pory najzwyczajniej w świecie najczęściej nie czuli się rozcza- rowani rzeczywistością PRL. Nie pozostawia co do tego złudzeń nawet w stosunku do nieco późniejszego okresu Filip Bajon, twierdząc: „Ani Ró- żewicz, ani Zalewski nie lubili dosłowności. Obaj zresztą byli lewicujący i inaczej od nas, młodszych, postrzegali błędy ustroju. Dlatego bezpośrednio „dowalanie” władzy ich nie interesowało”¹³.

Zresztą również dziś postrzeganie tego okresu nie jest jednoznaczne, przywołując często na myśl klasyczny film Kurosawy, zależne jest od su- biektywnych ocen, politycznych i światopoglądowych autoidentyfikacji, zależnie od których PRL przybiera odmienny kształt. Jego waloryzowanie rozciąga się od całkowitej negacji, przekreślającej w zasadzie cały ten okres,

¹¹ M. Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa...*, s. 373-376.

¹² B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół TOR...*, s. 96.

¹³ Tamże, s. 71. Por. M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...i nie tylko*, Warszawa 2009, s. 41.

wraz z jego kulturą jako absolutnie zniewolonymi, jak w pracach Jana Prokopa¹⁴, do akceptacji tego okresu, a zwłaszcza jego kultury, jako domeny osobistej, prywatnej, zwłaszcza wolności, jak choćby w eseistyce Tadeusza Sobolewskiego¹⁵. Co znamienne, owa „nieuchwytność” PRL pojawiała się bardzo szybko po epoce, której podziały były jasne, zasady proste, a świat łatwo wytłumaczalny. Już w 1996 roku ukazuje się będąca efektem prasowej debaty książka *Spór o PRL*¹⁶, która grupuje głosy jedynie przedstawicieli niedawnej opozycji, ale rozpiętość ocen i opinii nawet pośród nich jest tak wielka, że mamy do czynienia praktycznie z „różnymi PRL-ami”¹⁷. Jedyną cechą wspólną zdecydowanej większości relacji, już nie tylko zawartych w tej książce, ale również w szerszym gronie interlokutorów jest to, że jeżeli w ogóle czegoś w PRL-u się nie neguje i cokolwiek waloryzuje pozytywnie, to sferę kultury właśnie¹⁸.

Iście „Rashomonowskich” niejednoznaczności jest jednak w tym okresie wyjątkowo dużo.

2. POZA CZERŃ I BIEL

Zacznijmy od najbardziej zdawałoby się jednoznacznych kwestii związanych z cenzurą. Trudno utrzymać, iż istnienie cenzury jest zjawiskiem pozytywnym, przeciwnie, to dziedzina niezależnie od okoliczności budząca odruchowy sprzeciw i nie pozostawiająca wątpliwości co do swego jednoznacznie destruktywnego wpływu na twórczość artystyczną. Niezależnie od cytowanej narracji Bajona, odbierającej jej część demoniczności i sugeru-

¹⁴ J. Prokop, *Lata niby-Polski: literatura, stalinizm, mity polityczne*, Kraków 1998; J. Prokop, *Wyobrażenie pod nadzorem: z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994.

¹⁵ T. Sobolewski, *Dziecko Peerelu. Esej-dziennik*, Warszawa 2000.

¹⁶ *Spór o PRL*, wstęp P. Wandycz, Kraków 1996.

¹⁷ Wystarczy skonfrontować pomieszczone w tym tomie eseje Jana Nowaka-Jeziorańskiego czy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z tym autorstwa Leszka Kołakowskiego, czy też teksty Piotra Wojciechowskiego czy Jerzego Turowicza z artykułami Marcina Kuli i Krystyny Kersten.

¹⁸ Patrz choćby bardzo reprezentatywny dla tego podejścia fragment tekstu Macieja Nowaka: „Przy całej nieefektywności gospodarki i patologicznych relacjach społecznych naszego *ancien regime’u* nigdy wcześniej ani teatr, ani film, ani sztuki wizualne, ani literatura z Polski nie cieszyły się równie wysokim prestiżem międzynarodowym. Również w relacjach z własną publicznością sztuka i kultura były wartościami cenionymi i uważanymi za pożądane dla zapewnienia lepszej jakości życia. PRL borykający się w latach 80. z – jak się wkrótce miało okazać – zabójczymi dla siebie problemami gospodarczymi i politycznymi zdołał stworzyć nowoczesny system finansowania kultury przez parabudżetowe fundusze, wprowadził do ustawodawstwa pojęcie instytucji artystycznej oraz przeznaczał na ich utrzymanie około 2 proc. budżetu państwa”. M. Nowak, *Kultura w kryzysie*, [w:] *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 332-333.

jącej wspomniane negocjowanie znaczeń, ukryta pozostaje zazwyczaj najbardziej niszcząca jej postać, mianowicie autocenzura, w sytuacji gdy poczucie niemożności poruszania pewnych tematów z pewnością towarzyszyć musiało twórcom. Jednakże w ciekawej pracy Joanny Hobot¹⁹, traktującej o poezji, czy klasycznym już esaju Marty Fik, dostrzec możemy dalekie od konwencjonalności traktowanie cenzora jako... współautora utworu²⁰, prócz weryfikacji treści ideologicznych (i wikłania się w stosowne interpretacje) biorącego na swe barki również kwestie poprawek, korekt i sugestii ściśle artystycznych. Hobot pisze o innej sferze artystycznych wysiłków, mianowicie poezji, w momencie w którym przybliży jednak rozterki cenzorów, trudno nie przyjąć, iż podobnie rzecz miała się w kinematografii²¹. Dotyczy to zwłaszcza pierwszego z kinowych momentów cenzorskich, czyli oceny scenariusza. Podobne spostrzeżenie czyni zresztą Krzysztof Kornacki przy okazji swej pracy poświęconej filmowi Wajdy z 1958 roku²². Komisja Oceny Scenariuszy, będąca organem ewidentnie cenzorskim, miała niejako ubocznie również ten skutek, iż dyskutowano często warsztatowe, rzemieślnicze czy artystyczne kwestie związane ze scenariuszem, podnosząc niekiedy jego walory. Ponadto przyczyną odrzucenia scenariusza (a później także kierowania filmu na półkę) nie musiały być tylko kwestie ideologiczne, lecz także artystyczne i warsztatowe. Ciepłe niż potoczne, zabarwione nieco nostalgią, a nieco ironią spojrzenia na cenzurę okresu PRL-u w kinie przynosi zresztą dokument Krzysztofa Magowskiego *Tren na śmierć cenzora*, w dużej mierze również odzierając jej wizerunek z diaboliczności na rzecz urzędniczych zmagania i negocjacji, typowych dla procesów produkcyjnych w różnych realiach ustrojowych.

Nie jest tu bynajmniej moją intencją przekonywanie o zbawienności faktu istnienia cenzury, lecz jedynie zarysowanie nieco większej niejednoznaczności związanej z jej funkcjonowaniem niż ta, do której przywykliśmy. Cenzura jest przy tym pewnym fenomenem społecznym, funkcjonującym w różnych realiach politycznych²³. W systemach autorytarnych jest szczególnie widoczna, działając zupełnie jawnie i przyjmując postać mocno zinstytucjonalizowaną, niemniej jednak jawi się ona jako pewien uniwersalny fenomen społeczny, nie zawsze oficjalny i instytucjonalny, lecz zawsze określający granice dyskursu w danej wspólnocie, tego o czym się mówi, tego o czym mówi się niewiele i tego o czym zazwyczaj się milczy.

¹⁹ J. Hobot, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali: 1968-1976*, Kraków 2000.

²⁰ W innym wszakże, dalej idącym znaczeniu niż w znanym esaju Marty Fik. Por. M. Fik, *Cenzor jako współautor*, [w:] *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Warszawa 1996, s. 131-147.

²¹ J. Hobot, dz. cyt., s. 155 i 228-229.

²² K. Kornacki, „Popiół i diament”..., s. 34-40 i 222.

²³ Patrz A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany...*, Kraków 2006.

Warto przypomnieć przy tym, że przed rolą cenzora nie cofał się w czasach PRL również Kościół, co niekiedy zresztą otwierało przed twórcami dodatkowe ciekawe pole gry z władzą²⁴.

Kolejną kwestią nie budzącą raczej wątpliwości jest fakt istnienia twórców należących do PZPR, usłużnych wobec władzy oraz okoliczności, kłaniających się, czerpiących z tego materialne i prestiżowe korzyści, a z drugiej strony niezłomnych opozycjonistów, płacących za swą postawę cenę wykluczenia, marginalizacji, niemożności tworzenia czy zmagania się z przyziemnymi, lecz dokuczliwymi trudnościami. W gronie tych pierwszych przywykło się wymieniać najczęściej Bohdana Porębę, Jerzego Passendorfera oraz Ewę i Czesława Petelskich. Najczęściej nie dyskwalifikował przy tym sam fakt przynależności do PZPR (jej długoletnimi członkami byli wszak powszchnie szanowani Jerzy Kawalerowicz czy Stanisław Różewicz), lecz sympatyzowanie z jej nacjonalistyczną, „moczarowską” frakcją. Jednakże lektura dokumentów pokazuje, że spolegliwość wobec władzy bynajmniej nie chroniła z zasady i nieodwołałnie przed cenzorskimi czy produkcyjnymi kłopotami, analogicznymi do tych, które spotykały twórców niepokornych. Kłopoty z odrzucaniem scenariuszy, odbieraniem realizacji, a w skrajnym przypadku nawet z zatrzymywaniem i opóźnianiem produkcji w czasie zdjęć czasami miewali także reżyserzy „partyjni”²⁵. W pamiętnikach ministra Tejchmy znajdujemy wzmiankę: „Już po rozmowie z Wajdą – wolę wspólnie z Wajdą przegrać niż wspólnie z Filipskim wygrać”²⁶. Czy możemy stawiać Porębę lub Passendorfera na równi z twórcami sprzeciwiającymi się władzy i skazywanymi na emigrację (jak Skolimowski) czy pozbawianymi środków do życia (jak Saniewski)? Rzecz jasna nie, wędrujemy tutaj jedynie poza czerń i biel. Przy całej świadomości, że

²⁴ Niekiedy było to zresztą sprytnie wykorzystywane przez twórców. Stanisław Różewicz wspomina: „Zespół musiał przygotować całą grę, żeby Borowczyk mógł nakręcić ten film. Przeciwni byli wszyscy: środowisko, władza, wreszcie duchowni, którzy nie wyrazili zgody na zdjęcie w kościele. Ale Borowczyk był zręcznym „taktykiem”. Poszliśmy razem do ministerstwa, Borowczyk mówi: »Panie ministrze, jestem po rozmowie z biskupem, Kościół jest przeciwny realizacji tego filmu...«. No i władza się zgodziła”; B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół TOR...*, s. 60.

²⁵ A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany: cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym. Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 189, 197 i 203.

²⁶ J. Tejchma, *Kulisy dymisji: z dzienników ministra kultury 1974-1977*, Kraków 1991, s. 230. Ciekawy jest również fragment poprzedzający tę wzmiankę: „2 listopada Przekazałem Wajdzie swoje uwagi do filmu *Człowiek z marmuru*. Bardzo się bałem tej rozmowy. Film wydaje mi się wybitny. Wzbudzi dużo namietności i sprzeciwów. Przekazałem jedną uwagę w formie pytania: Czy Nowa Huta nie jest przedstawiona jako oszukańcza gra, czy możemy zaakceptować to, co wydaje się ironiczną prezentacją tamtej historii? Autor scenariusza Ścibor-Ryński przyszedł z Wajdą podпиты i powiedział: – Niech pan się przyzna, jako człowiek, a nie polityk, że film się panu podoba”. Tamże. Widzimy więc przestraszonego ministra, wicepremiera i członka Biura Politycznego KC PZPR, konferującego z Wajdą i podpitym scenarzystą.

opieramy się też na pamiętnikach Tejchmy, bo np. taki Janusz Wilhelm memuarów nie pozostawił.

Z osobą Józefa Tejchmy wiąże się kolejna sprawa paradoksalna, mianowicie stosunki między reżyserami a przedstawicielami władzy, które, jak wynika z okruczeństw pamiętnikarskich i wspomnieniowych relacji, realizować mogły się także na innej stopie i nie tylko w stosunku nadzorca i nadzorowanego. Krzysztof Zanussi wspomina go mimochodem nie tylko jako sojusznika podczas trudności związanych z *Barwami ochronnymi*, ale także jako doradcę, w dobrej wierze nieoficjalnie sugerującego reżyserowi czasowy wyjazd z kraju²⁷. Nie jest sekretem jego rola w walce o zrealizowanie *Człowieka z marmuru*. Z kolei w pamiętnikach Tejchmy znajdujemy chociażby informacje o zasięganiu opinii Wajdy w sprawie protestów w roku 1976 i reakcji społeczeństwa na podwyżki cen²⁸. Ukazuje to pozycję najbardziej znaczących filmowców w relacjach z władzą i miarę ich symbolicznego kapitału. Jest to częściowo związane z generalną wagą środowisk twórczych i ludzi kultury, nie tylko w odniesieniu do twórców konsekrowanych. Przekonuje o tym inna, mimochodem pojawiająca się informacja, w odniesieniu do okresu zdjęciowego *Noża w wodzie*, który, jak pamiętamy, przysporzył Polańskiemu niemałych problemów i stał się pośrednią przyczyną wyjazdu z kraju.

Polański zdjęcia do swego debiutanckiego filmu realizował w sierpniu 1961 roku na Mazurach. Tak się złożyło, iż w trakcie okresu zdjęciowego przypadły dwudzieste ósme urodziny debiutanta. Z tej okazji na planie pojawił się rektor szkoły ze swoim kolegą, ministrem finansów. Były przemówienia i tort²⁹. Powstały wówczas *Nóż w wodzie* miał wyjątkowo nie przypaść do gustu Władysławowi Gomułce, który, ponoć, w trakcie specjalnego pokazu miał rzucić popielniczką w ekran³⁰. Zgodnie z duchem badań kultury produkcji, nie rozstrzygając prawdziwości tej anegdoty (towarzysz „Wiesław” miał wszak również rzucać, dla odmiany butami

²⁷ B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół TOR...*, s. 73 i 74. Ciekawe, że taki opór wzbudziła nie kwestia samego filmu, ale udziału w nim Haliny Mikołajskiej, aktorki związanej z KOR.

²⁸ J. Tejchma, *Kulisy dymisji...*, s. 218.

²⁹ Ł. Figielski, B. Michalak, *Prywatna historia kina polskiego*, Gdańsk 2005, s. 213.

³⁰ Tamże, s. 215. Oczywiście nie zawsze było to dla filmowców wygodne (a najczęściej było zdecydowanie niewygodne), niemniej o randze kinematografii świadczy fakt, iż urządzano pokazy w KC, iż często po kolaudacji wiceminister ds. kinematografii pokazywał gotowy film premierowy, że o filmach dyskutowano w najwyższych gremiach partyjnych, traktując je jako istotne, niekiedy kryzysowe wydarzenie polityczne. Prócz tego w zapiskach Wojtczaka czy Tejchmy znajdujemy też dowody „gospodarskiej” troski o kinematografię: Gierka dopytującego się o Kazimierza Wielkiego Petelskich czy odbiór *Kopernika* ich autorstwa, a także o najbliższe plany innych twórców (M. Wojtczak, *Kronika nie tylko...*, s. 59) lub Jaroszewicza pytającego o wyniki frekwencyjne kosztownego *W pustyni i w puszczy* Ślesickiego (J. Tejchma, *Kulisty dymisji...*, s. 48).

w ekran, gdy pojawiała się na nim Kalina Jędrusik), pozostaje jedynie konstatacja, że, pomijając wieloletni już brak dwudziestoosmioletnich debiutantów w polskim kinie, któremu ministrowi chciałoby się obecnie przyjeżdżać na plan, a premierowi czy prezydentowi oglądać film debiutanta na zamkniętym, prywatnym pokazie i rzucać czymkolwiek w ekran. Filmowcy prowadzili z władzą grę, nierzadko ciesząc się jednak zadziwiającym respektem i estymą u swych „przeciwników”.

Niemniej jednak relacja Krzysztofa Zanussiego wspominającego zdjęcia do filmu *Z dalekiego kraju* (1981), opowiadającego o schludnych ubiorach, obiecywaniu odzieży, jeśli ktoś będzie pracował solidnie do końca zdjęć oraz obcowanie z najnowszymi wynalazkami technicznymi, sprawia wrażenie silnie przywołujące na myśl sytuację wręcz postkolonialną³¹. Produkcja filmowa nie mogła być całkowicie, w sposób zupełny oddzielona od realiów socjalistycznej gospodarki, jej kryzys przekładał się na słabnącą w latach 80. dopływ środków finansowych, kłopoty zaopatrzeniowe rzutować musiały na pracę pionów produkcji, niezależnie od ich magicznych zdolności zdobywania rzeczy „nie do zdobycia”, a postępujący kryzys i zacofanie technologiczne nie mogły pozostać bez wpływu również na pracę ekip filmowych³². Kinematografia była w pewnym sensie w PRL „szczęśliwą wyspą”, domeną relatywnej wolności mentalnej i dobrobytu, ale symboliczny mur oddzielający do 1968 roku szkołę filmową od reszty Ło-

³¹ „To była moja prywatna partyzantka, mająca na celu ucywilizowanie naszego przemysłu, naszego życia zawodowego. Dzięki zachodniemu producentowi pojawiło się, zupełnie u nas wcześniej nieznanne, serwowanie posiłków na planie. Byłem w związku z tym wzywany do KC, gdzie usłyszałem, że to jest demoralizujące, bo jak ludzie raz dostaną, to będą chcieli więcej. To znaczy, że będą chcieli w pracy dostawać obiady, a nie tylko zupy z wkładką. [...] Chcieliśmy więc na planie stworzyć inną atmosferę. Zależało nam, żeby nasi ludzie z ekipy uczyli się angielskiego, nie klęli, ubierali się porządnie. Wydeptałem u włoskiego producenta ubiory zimowe, cała ekipa chodziła w ładnych sportowych, narciarskich ubraniach. Jeśli ktoś pił czy się objął i trzeba było go wyrzucić, to musiał oddać ubranie. Zapowiedziałem, że dostają je na zawsze tylko ci, którzy są z nami do końca zdjęć. Można powiedzieć, że były to próby europeizacji. Dzięki współpracy z zachodnim producentem budowaliśmy mosty ze światem. Uczyliśmy się, między innymi, takich przedziwnych rzeczy jak używanie kserografów. Potem pojawiły się pierwsze kontrolowane przez władze faksy. Wypłaciliśmy też ekipie dolarowe premie. Załatwiliśmy to oficjalnie, legalnie”. B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół TOR...*, s. 105-106.

³² Andrzej Żuławski opowiada o tej kwestii jako części epopei związanej z realizacją *Na srebrnym globie*: „Kręciło się 2-3 tygodnie, a potem okazywało się, że nie ma kostiumów, bo fabryka nie dostała materiałów do zrobienia zleconych kostiumów i czeka już od trzech miesięcy, aż inna fabryka te materiały wyprodukuje, a już nic w tym kraju się nie produkowało. Nie było gwoździ, nie było białej farby... Pamiętam, jak pewnego dnia nie było białej farby do pomalowania dekoracji, po prostu nie było, w całej Polsce nie było”. Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, wywiad-rzeka: P. Kletowski, P. Marecki, Warszawa 2008, s. 227.

dzi, nie mógł pozostawać idealnie hermetyczny. Brzydsza twarz PRL przenikała różnymi szczelinami również do kolorowej krainy filmu.

Jest to widoczne również w aspekcie zarobków i statusu materialnego filmowców. Już w drugiej połowie lat 50. reżyser pozytywnie ocenianego filmu mógł za jego realizację otrzymać około stu średnich krajowych pensji³³. Jednocześnie jednak filmowcy wyjeżdżający na zagraniczne festiwale wciąż mogli czuć się jak nader ubodzy krewni swych kolegów z Zachodu, a materialna przepaść między polską i europejską branżą filmową, dotkliwie odczuwana w czasie festiwalowych wojaży, stała się tematem wielu anegdot³⁴.

Sytuacja zmienia się stopniowo na niekorzyść twórców od połowy dekad lat 60³⁵. W latach 80. możemy mówić już o pauperyzacji zawodów filmowych, zwłaszcza w przypadku ich młodych adeptów. Jeden z młodych reżyserów, po nagrodzonym „Brązowymi Lwami” debiucie, zmuszony jest wycofać się z branży i para się sprzedażą komputerów³⁶. Maciej Dejczer i Mirosław Bork rezygnują z projektu dokumentalnego, bo w budżecie brakuje pieniędzy na benzynę umożliwiającą dojazd ekipy do Gdańska, gdzie odbywa się istotna dla projektu rozprawa sądowa³⁷. Pułap sukcesu materialnego „wziętej” scenarzystki wyznaczają fiat 126 p, kolorowy tele-

³³ E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 180. Ewa Gębicka przedstawia nieco mniej imponujące wyliczenie odnoszące się do dekady lat 60., ograniczając tak wysokie dochody do grona twórców spolegliwie odnoszących się do państwowych zachęt tworzenia niez zaangażowanego kina komercyjnego. Niemniej wielokrotności średnich pensji w przypadku reżyserów o większych ambicjach, choć nie tak wielkie, również nie pozwalają nazwać ich poszkodowanymi. E. Gębicka, „Obciny kantów”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych, [w:] *Syndrom konformizmu...*, s. 44-46.

³⁴ *Filmowcy*, dz. cyt., s. 123-124 i 194. Por. także opowieść Agnieszki Holland o wspólnych festiwalowych wyjazdach z Krzysztofem Kieślowskim: „Krzysztof w ogóle odmawiał chodzenia do muzeów, odmawiał oglądania wielu sztuk. Wolał iść do domu towarowego, bo domy towarowe nazywał nowymi muzeami. Potem to weszło do potocznego języka: »A jakiego jeszcze muzeum nie widzieliśmy? – Muzeum jedzenia albo muzeum majsterkowania«. I zwykle w czasach tych wędrówek po muzeach Krzysztof upatrywał sobie jakiś wspaniały przedmiot, jakiś czarny sweter, jakieś narzędzia albo dla dziecka jakiś tornister, który mu się bardzo podobał, a którego nigdzie indziej nie widział, i chciał go kupić. Ale przeliczaliśmy pieniądze, on dochodził do wniosku, że to jest za drogie, i nie kupował. Kiedy byliśmy następnym razem na jakimś festiwalu w jakimś innym kraju to on, który doszedł do wniosku, że jednak niekupienie tego przedmiotu było błędem, zaczynał go szukać”. B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół TOR...*, s. 136.

³⁵ Diagram znakomicie pokazujący to na przykładzie wynagrodzeń scenarzystów w stosunku do przeciętnego wynagrodzenia znaleźć można w drugim tomie pracy Edwarda Zajička *Praca i film. Problemy ekonomiki pracy w produkcji filmowej*, Łódź 1997, s. 133.

³⁶ P. Wasilewski, *Świadectwa metryk: polskie kino młodych w latach osiemdziesiątych*, wstęp i redakcja T. Skoczek, posłowie K. Mętrak, Kraków 1990.

³⁷ Tamże, s. 115.

wizor oraz magnetowid³⁸. Uważnie czytając książkę Ryszarda Bugajskiego o kulisach powstawania jego debiutu, spostrzec możemy, zestawiając mimochodem wspomniane tam szczegóły, iż miesięczna pensja dla młodego reżysera, który z powodów politycznych nie miał szerokiego manewru, jeśli idzie o realizację kolejnego filmu, wynosiła 7 tys. złotych (tzw. „gotowość”), natomiast cena kasyety wideo z jego debiutanckim filmem dystrybuowanym przez niezależną oficynę NOWA (nie mającą przecież ambicji komercyjnych) wynosiła 12 tys. złotych³⁹.

Ryszard Bugajski w swej książce o powstaniu *Przestuchania* twierdzi:

„Środowisko intelektualne odrzucało ortodoksyjny komunizm i totalitaryzm, a tym bardziej jego radzieckie wydanie. [...] Wśród polskich artystów antykomunizm nie był niczym zdrożnym. Nie był oczywiście tolerowany przez oficjalną cenzurę, ale to tylko zwiększało jego atrakcyjność. Dlatego myślę, że taki film jak *Przestuchanie* mógł w tym czasie powstać w Polsce, ale nie na Zachodzie”⁴⁰.

Wcześniej reżyser opowiada o wpływach lewicowych intelektualistów zachodnich i ich niechęci do krytyki systemu komunistycznego⁴¹. Idąc tym tokiem rozumowania dojść można do wniosku, iż antykomunistyczny film łatwiej można było nakręcić tuż przed stanem wojennym w PRL rządzonym przez generała Jaruzelskiego niż w wolnych, demokratycznych krajach Zachodu. Teza Bugajskiego jest oczywiście kontrowersyjna, jednakże rzuca światło na nieinstytucjonalne pojmowanie cenzury, zamiast tego obrazując szerszą dyscyplinę dyskursywną różnicującą poglądy na przyjęte, negocjowane i odrzucane. Paradoks ten obrazuje szereg sytuacji typowych dla Polski lat stanu wojennego i następujących już po nim, w rodzaju tych, gdy szerokie kręgi opozycyjnych artystów zawiązały sojusz z Kościołem katolickim, rzecz raczej trudna do pomyślenia w innych realiach politycznych. Gdzie jeszcze można było wykonać zdjęcia grupy artystów awangardowych obecnych na poświęceniu krzyża⁴²?

Kościół stał się instytucją sztuki (wystawy malarstwa w przykościelnych salkach), co z uwagi na jego tradycje w tej dziedzinie nie jest może jeszcze tak paradoksalne, jak fakt, że wcielił się w rolę dystrybutora twórczości filmowej, organizując parafialne pokazy. Jest to więc sytuacja, w któ-

³⁸ Tamże, s. 198.

³⁹ R. Bugajski, *Jak powstało „Przestuchanie”*, Warszawa 2010, s. 97 i 99.

⁴⁰ Tamże, s. 15.

⁴¹ Wiąże się z to z kwestią stosunku zachodniej lewicy do reżimów po drugiej stronie „żelaznej kurtyny”, często odżywiającej w narracjach reżyserów krajów socjalistycznych. Straszaka wpływów *western Marksists* w gremiach festiwalowych używa się co jakiś czas do wyjaśniania powodzeń jednych filmów i niepowodzeń innych.

⁴² Zdjęcie zamieszczone w: *Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej*, przyg. Pracownia Reportażu: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, Warszawa 1998, s. 231.

rej Kościół katolicki staje się dystrybutorem twórczości filmowej produkowanej i finansowanej przez komunistyczne państwo i przeciwko państwu temu wymierzonej. Atmosfera tych pokazów też jest zresztą specyficzna i raczej rzadko w historii X Muzy spotykana⁴³, mająca rzeczywiście cechy rytuału wykraczającego poza zwyczajne obcowanie z ruchomymi obrazami, podkreślająca zawiązującą się w tym akurat okresie wspólnotę opozycyjnych reżyserów i opozycyjnie nastawionej części społeczeństwa. To też dawało filmowcom pewien komfort: kręcenie filmów w dobrych warunkach produkcyjnych zapewnianych przez państwo i kapitał zaufania u widowni stawiającej ich nieco w roli „wieszczów”. W przypadku twórczości filmowej, z uwagi na finansową i technologiczną skalę przedsięwzięcia oraz relatywną trudność dyskretnego przeprowadzenia go, nie istniał w zasadzie „drugi obieg” w aspekcie produkcji, niemniej jednak owe przykościelne pokazy były w zasadzie szczytkową formą „drugiego obiegu” w aspekcie dystrybucji, co ciekawe – zasilanego produkcją powstającą nominalnie w „pierwszym obiegu”. Innym kanałem dystrybucji mającym znamiona „drugiego obiegu” był raczkujący w Polsce w pierwszej połowie lat 80. obieg wideo, który umożliwił m.in. dystrybucję na tym nośniku skopiowanego przez samych twórców *Przesłuchania*.

To jeden z głównych paradoksów owego powikłanego czasu, gdy np. władza miała też świadomość, iż status „półkownika” jest dla filmu świetną reklamą i często świadomie nie przeznaczano filmu na „półki”, by nie przysporzyć mu promocji⁴⁴. „Odcienie szarości” tego okresu obfitują więc w wiele trudnych do rozwikłania wątków, a przynajmniej trudniejszych na pewno od tego dlatego Poręba krytykuje na kolaudacji Bugajskiego za złe przedstawianie AK czy splotu zabiegów wokół *Popiołu i diamentu*. Wspominając tamtą realizację, Andrzej Wajda twierdzi po latach, iż był wtedy „najbardziej wolnym reżyserem świata”, ale w archiwach znaleźć można list, w którym drży, by w tygodniku „Film” nie ukazał się reportaż z planu, bo to może go pogrążyć (mimo że na planie nic złego się nie działo)⁴⁵.

⁴³ Projekcje *Nadzoru* Saniewskiego organizowano w kościele, a ludzie, którzy nie zmieścili się w jego wnętrzu mieli stać na kilkunastostopniowym mrozie, żeby chociaż posłuchać dialogów. Z kolei Janusz Zaorski opowiada, iż widzowie opuszczający seans *Matki Królów* śpiewali... hymn narodowy. Patrz: *Filmowcy...*, s. 170 i 174.

⁴⁴ M. Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa...*, s. 276.

⁴⁵ Sformułowanie Andrzeja Wajdy przytaczam za: K. Kornacki, „*Popiół i diament*”..., s. 312. Podobne sformułowania, odnoszące się do ich aktywności na planach filmowych w latach przypadającej na PRL młodości, padały często w czasie wykładów na PWSFTvT z ust weteranów świata produkcji filmowej. Wydaje się, iż jest to jednak w pewnej przynajmniej mierze typowy dla wspomnień narracyjny gatunek opowieści o „mitycznej krainie młodości”. Por. właśnie przytaczany przez Krzysztofa Kornackiego list Andrzeja Wajdy do redaktora naczelnego „Filmu” Aleksandra Jackiewicza: K. Kornacki, „*Popiół i diament*”..., s. 312.

W programie towarzyszącym filmowi znajdują się piękne, cytowane potem wielokrotnie słowa Wajdy, ale wcześniej przed premierą konieczne było udzielenie kilku „taktycznych” wywiadów, „zabezpieczających” twórcę i film względem władzy⁴⁶. Reżyser drżący niegdyś przed ukazaniem się reportażu w prasie w nieco ponad dwie dekady później, nie opuszczając na stałe kraju, władny jest już jawnie przeciwstawiać się odpowiedzialnemu za kinematografię wiceministrowi kultury i sztuki w liście otwartym do niego, w zawołany sposób grożąc ministrowi oporem środowiska filmowego⁴⁷. Jest to oczywiście dowód artystycznej trajektorii Wajdy i jego pozycji w polskim i międzynarodowym świecie filmu, ale również dowód bardzo istotnego procesu symbolicznego, który udało się przeprowadzić opozycji po roku 1976 i następnie już „Solidarności”.

Opozycji udało się mianowicie zbudować rzeczywiście alternatywny obieg społeczny, dysponujący własnymi narzędziami konsekracji i prestiżu. Nie była w stanie dysponować kapitałem materialnym, w zasadzie odebrała jednak partii kapitał symboliczny. Znacząca część środowiska filmowego oraz ludzi kultury zgłosiła do niej akces, w pewnym sensie zmieniając (symbolicznego) mecenasa. Słynna, wielokroć powtarzana anegdota o zabiegach wokół Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku w 1977 roku⁴⁸ pokazuje bezsilność oficjalnej władzy. Po pierwsze, mimo sprytnych zabiegów nie jest w stanie zmusić jednego z twórców do odbioru nagrody, pomijając fakt, iż niezdolna jest również do wywołania ambicjonalnego konfliktu między dwoma reżyserami oraz do doprowadzenia do nagrodzenia filmu spoza dwóch najgorętszych tytułów sezonu. Po drugie, opozycja dysponuje już niemal pełnią kapitału symbolicznego i narzędzi konsekracji, opierających się nie na przymusie, lecz wartościach i kodzie kulturowym

⁴⁶ Wywiad taki ukazał się np. w czasopiśmie „Film” 24 sierpnia 1958 r. Reżyser mówił m.in. „Śmierć Maćka jest gwałtowana, brutalna, odarta z wszelkiego romantyzmu – chciałem przez to pokazać, jak sfera myśli, wierzeń, fałszywych przekonań jest straszliwie realizowana w rzeczywistości. Dramat Maćka polega na tym, że myśli on ahistorycznie; to zaś, czego chce – nie ma żadnego znaczenia” oraz „W moim przekonaniu film wymierzony jest przeciw ludziom typu Maćka, choć ja sam mogłem być jednym z takich chłopców – i możliwe, że moja sprawa też tak by się skończyła”. Cyt. za: K. Kornacki, „Popiół i diament”..., s. 331. Jednocześnie Wajda w krótkim programie do mającego premierę 3 X 1958 r. filmu pisze swe słynne zdania: „Kocham tych nieustępliwych chłopców, rozumiem ich. Chcę moim skromnym filmem odkryć przed widzami kinowym ten skomplikowany i trudny świat pokolenia, do którego i ja sam należę”. Cyt. za: K. Kornacki, „Popiół i diament”..., s. 339.

⁴⁷ List otwarty Andrzeja Wajdy do wiceministra kultury i sztuki ds. kinematografii Stanisława Stefańskiego z 17 maja 1982 roku. Cyt. za: R. Bugajski, *Jak powstało...*, s. 170-174.

⁴⁸ Władza próbowała wtedy poróżnić Andrzeja Wajdę z Krzysztofem Zanussi, nagradzając *Barwy ochronne* i ostentacyjnie pomijając *Człowieka z marmuru*. Zanussi jednak celowo nie pojawił się na ceremonii wręczenia nagród, a Wajda na schodach, poza protokołem, otrzymał nieoficjalną nagrodę dziennikarzy oraz środowiska filmowego – opakowaną w papier cegłę. Miał ją przynieść z jakiejś budowy Janusz Kijowski.

(solidarne postępowanie dziennikarzy z bardzo różnych przecież tytułów, również tych kojarzonych z partią, i o różnych zapewne poglądach).

Kapitał ten i magia społecznych instytucji pozwala czynić z bezwartościowego przedmiotu (cegła znaleziona na budowie, kojarząca się z filmem) nagrodę, oficjalny niemal, jeśli idzie o reguły społeczne laur dla najlepszego filmu sezonu. Właśnie to pokojowe, kulturowe przejęcie kapitału symbolicznego i stopniowe pozbawianie oficjalnej władzy legitymacji (widać to w pamiętnikach, choćby Wojtczaka, w realnym lęku przed siłą, jaką stanowił pozbawiony środków przemocy społeczny ruch) jest istotne jako tło funkcjonowania polskiego kina tego okresu. Wraz ze wszystkimi tego konsekwencjami, jakie obserwować możemy przy okazji pojawienia się pewnych uniwersalnych mechanizmów instytucjonalnych, czy to w świetle gorzkiej wypowiedzi Antoniego Krauzego⁴⁹, czy interesującego zapisu z dzienników ministra Wojtczaka⁵⁰. Jak wspomniałem, trudno mówić

⁴⁹ „Na festiwal w Gdańsku w tym pamiętnym 80 roku przyjechał Wałęsa, jak kiedyś sekretarz partii. On teraz decydował o tym, jakie filmy trzeba robić. Kazimierz Kutz dostał nagrodę, bo wiadomo było, że musi dostać nagrodę film o robotnikach”. B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół TOR...*, s. 112. Por. M. Malatyńska, 1980. *W cieniu Stoczni Gdańskiej*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 192.

⁵⁰ Wojtczak opisuje niedopuszczenie do głosu Putramenta przez zebranych na forum warszawskiego oddziału ZLP 10 listopada 1980 r., a dalej relacjonuje: „Organizatorzy poszli jeszcze dalej i w tym momencie poprosili o zabranie głosu Zbigniewa Bujaka, przewodniczącego „Solidarności” Mazowsze, czego uchwalony porządek zgromadzenia nie przewidywał. Na to posiedzenie warszawskich literatów Zbigniew Bujak przyszedł w towarzystwie mecenas Jana Olszewskiego wprost ze spotkania z prymasem Wyszyńskim. Bujak, przy gorącej reakcji uczestników, chwalił literatów, a szczególnie tych, którzy prowadzili nielegalną działalność i wspierali robotników w ich sierpniowym zwycięstwie. Radził też zebranych, aby wybrali na delegatów literatów twardych i pewnych. Zwrócił się również do Związku Literatów o pomoc w organizowaniu biblioteki „Solidarności”, w której, jak powiedział, na pierwszym miejscu znajdzie się Nowy Testament, a dalej książki wydane przez oficynę „Nowa”. Apelowal też do literatów, aby pisali takie książki, które zmieszczą się w kanonie biblioteki „Solidarności”. I wtedy kilku uczestników zebrania, na czele z Kazimierzem Koźniewskim, zakrzykowało, że taka instrukcja pachnie nową cenzurą”. M. Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa...*, s. 408; Wrażenie „zamiany miejsc”, powrotu do przeszłości, jeśli idzie o służebną rolę sztuki, widać również w tych wypowiedziach, które można by w zasadzie, nie znając kontekstu datować na trzy dekady wcześniej: „Reżyserem może być tylko taki człowiek, za którego plecami stoją miliony ludzi, którzy myślą tak samo jako on. Nie chodzi tu oczywiście o przypadek kina popularnego, lecz o to w końcu, co myślą naprawdę miliony Polaków. Ludzie chcą zobaczyć na ekranie, że dobro zwycięża zło, że uczciwość się opłaca, więcej – że jest nagrodzona, że wytrwałość jest wartością, że trzeba bronić starych, pozornie odrzuconych wartości i że tylko obrona imponderabiliów jest naprawdę ważna”. „[...] trzeba pamiętać, że sztuka krytyczna, pokazująca negatywną stronę rzeczywistości, zawsze była bardziej atrakcyjna. Tymczasem nadszedł znowu czas na sztukę pozytywną, wychowawczą – ku pokrzepieniu serc”. Wywiad pochodzi z r. 1984 i został przeprowadzony przez Tadeusza Szymę na potrzeby publikacji w „Tygodniku Powszechnym”. Cyt. za: *Wajda mówi o sobie: wywiady i teksty*, wstęp, wybór i opracowanie W. Wertenstein, Kraków 1991, s. 242.

o jakiejś zdecydowanej opozycyjności środowiska filmowego przed rokiem 1976, dopiero przemiany w polskiej kulturze i poglądach, początkowo inteligencji oraz przechwycenie przez „Solidarność” kapitału symbolicznego i wypracowanie alternatywnych instytucji, alternatywnego obiegu społecznego sprawiło, iż na początku lat 80. tracącej legitymację i pozbawionej kapitału symbolicznego władzy pozostała przemoc, a po jej stronie opowiadali się już zdecydowanie jedynie filmowcy o talencie Romana Wionczka⁵¹.

Nawet w sprawie budowy kulturowej alternatywy i przejęcia kapitału symbolicznego nie poruszamy się w sferze wyraźnej bieli i wyraźnej czerni, co sprawia, iż pisząc o PRL-u, którego wizja wciąż jest areną sporów i nie została jeszcze w dyskursie ostatecznie ustabilizowana, pozostaje nam w jego wciąż „otwartym” obrazie zauważyć wielorakie rysy i pęknięcia, skonstatować różnorodność „PRL-ów wyobrażonych”, a następnie zrobić wszystko, co w tej sytuacji począć możemy, mianowicie udać się na długą kwerendę do archiwów.

BIBLIOGRAFIA

- Bugajski R. (2010), *Jak powstało „Przesłuchanie”*, Warszawa
Czarna księga cenzury (1981), Warszawa
Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej (2010), Warszawa
 Figielski Ł., Michalak B. (2005), *Prywatna historia kina polskiego*, Gdańsk.
 Fik M. (1996), *Cenzor jak współautor*, [w:] *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Warszawa
Filmowcy: polskie kino według jego twórców (2006), koncepcja, układ i wybór tekstów
 A. Romanowska, redakcja B. Janicka, Warszawa
Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej (1998), przyg. Pracownia Reportażu: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, Warszawa
 Gębicka E. (1994), „*Obcinanie kantów*”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Katowice
 Hobot J. (2000), *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali: 1968-1976*, Kraków
 Hollender B., Turowska Z. (2000), *Zespół TOR*, Warszawa

⁵¹ Krytyka filmowa była wówczas poddana oficjalnej cenzurze, nakazującej forować partyjnych twórców, z drugiej strony od początku przełomu dekad sytuacja kształtowała się w ten sposób, iż krytykowi nie wypadało źle pisać o... filmach „opozycyjnych”. „Realia społeczne były z kolei takie, że istniały nazwiska i dokonania, o których nie wypadało źle mówić, gdyż narażało to mówiącego na zarzut nie tylko bycia *komuchem*, lecz wręcz *esbekiem*, skreślając go jako uczestnika jakiegokolwiek dyskusji. Zygadło należał do zdolnych młodych twórców, miał opinię młodego gniewnego, odważnie penetrującego trudne społecznie tematy. [...] Żaden mający instynkt samozachowawczy i trochę rozumu dziennikarz nie chciał atakować *Odwetu* (choć Zygadło do tego prowokował), bo wiedział, że zostanie to odczytane jako atak na postawę moralną, dorobek, opozycyjne sympatie, nonkonformizm reżysera”. M. Jankun-Dopartowa, 1983. *Ta nasza młodość albo ZSMP organizuje festiwal*, [w:] *Historia kina polskiego...*, s. 208-210.

- Jankun-Dopartowa M. (2006), 1983. *Ta nasza młodość albo ZSMP organizuje festiwal*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa
- Kornacki K. (2011), „*Popiół i diament*” *Andrzeja Wajdy*, Gdańsk
- Malatyńska M. (2006), 1980. *W cieniu Stoczni Gdańskiej*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Warszawa
- Misiak A. (2006), *Kinematograf kontrolowany: cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków
- Prokop J. (1998), *Lata niby-Polski: literatura, stalinizm, mity polityczne*, Kraków
- Prokop J. (1994), *Wyobrażenie pod nadzorem: z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków
- Siwiński I. (1994), „*Barwy walki*” albo *tęsknota za legendą*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Katowice
- Sobolewski T. (2000), *Dziecko Peerelu. Esej-dziennik*, Warszawa
- Spór o PRL* (1996), red. P. Wandycz, Kraków
- Tejchma J. (1991), *Kulisy dymisji: z dzienników ministra kultury 1974-1977*, Kraków
- Wajda mówi o sobie: wywiady i teksty* (1991), wstęp, wybór i opracowanie W. Wertenstein, Kraków
- Wasilewski P. (1990), *Świadectwa metryk: polskie kino młodych w latach osiemdziesiątych*, wstęp i redakcja T. Skoczek, posłowie K. Mętrak, Kraków
- Wertenstein W. (1991), *Zespół filmowy „X”*, Warszawa
- Wojtczak M. (2004), *Kronika nie tylko filmowa*, Warszawa
- Wojtczak M. (2009), *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Warszawa
- Zajček E. (2009), *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa
- Zajček E. (1997), *Praca i film. Problemy ekonomiki pracy w produkcji filmowej*, t. I-II, Łódź
- Żuławski Przewodnik Krytyki Politycznej* (2008), wywiad-rzeka: P. Kletowski, P. Marecki, Warszawa