

# Jak likwidowano polską szkołę filmową\*

MAREK HENDRYKOWSKI

## Pozory mylą

Uchwała Sekretariatu Komitetu Centralnego PZPR podjęta 13 czerwca 1960 r. zaczynała się całkiem niewinnie, a jej akapit inicjalny brzmiał tak: *W ostatnich latach polska kinematografia dokonała znacznych postępów w produkcji filmów fabularnych. O ile w ciągu 10-lecia (1946-1956) wyprodukowano w kraju 42 filmy fabularne, to w ostatnich trzech latach wyprodukowano 60 filmów. Znacznie rozszerzył się wachlarz gatunków filmowych i ich tematyka. Podniósł się, ogólnie biorąc, poziom artystyczny polskiego filmu. Kadra polskich filmowców złożona przeważnie z twórców młodszego pokolenia wykazała, że zdolna jest tworzyć dzieła o poważnych walorach artystycznych*<sup>1</sup>.

Wydawało się więc, że z rodzimą kinematografią ogólnie jest całkiem nieźle pod względem liczby wyprodukowanych filmów, „wachlarza gatunków”, „tematyki”, „walorów artystycznych” etc. Ale wrażenie takie okazuje się powierzchowne. Kilka kolejnych akapitów coraz bardziej odbiega tonem wywodu od tego, co pojawia się na początku: *Przy ocenie dorobku filmu fabularnego ostatnich trzech lat – czytamy dalej – uderza jednak dysproporcja między wzrostem ilościowym produkcji filmowej i poziomem artystycznym szeregu filmów a niedostateczną, czasem wręcz niską lub negatywną, wartością ideowo-wychowawczą tej produkcji.*

*Wśród filmów ubiegłych lat istotne miejsce zajmują filmy o tematyce wojennej i okupacyjnej. Opiewają one bohaterstwo w walce z hitlerowskim okupantem, prześiąknięte są tragizmem lat wojny. Rzadko jednak zawierają jasną i słuszną ocenę polityczną wydarzeń okupacyjnych i wojennych. Niektóre z nich lansują myśl o bezsensowności ofiar i zmarnowanym poświęceniu, jak na przykład „Eroica”, jednakże nie wyrażają przy tym słusznej koncepcji walki.*

*Są wśród tych filmów dzieła o pozytywnej, choć nieraz jednostronnej wymowie ideologicznej, jak „Orzeł”, „Dezterter”, „Kanał”.*

*Kilka filmów poświęcono bohaterstwu młodzieży walczącej z okupantem. Wspólną cechą tych filmów jest jednak „odpolitycznienie” bohaterstwa – ucieczka od rzeczywistych konfliktów społecznych i politycznych okresu okupacji.*

*Aczkolwiek filmy wojenno-okupacyjne przez sam fakt gloryfikacji walki, bohaterstwa i patriotyzmu odpowiadały potrzebom społecznym, to jednak przedstawienie problemów wojny i okupacji w tych filmach było z reguły politycznie*

\* Fragment książki *Polska szkoła filmowa* przygotowywanej do druku w Wydawnictwie Naukowym UAM.

*ograniczone, niepełne lub nawet chybione. Filmy te nie wiążą martyrologii narodu i bohaterstwa ze świadomą walką o Polskę Ludową. Są one także pozbawione elementów krytycznych pod adresem sanacji czy też reakcyjnych sił politycznych, odpowiedzialnych za klęski narodu, niepotrzebne nieraz ofiary i tragiczne niepowodzenia.*

Choć odgórnie wskazane tematy są poruszane, partia ma problem. Nietrudno dostrzec, że – mimo zrealizowania filmów tak wybitnych, jak *Człowiek na torze*, *Pętla*, *Kanał*, *Popiół i diament*, *Ostatni dzień lata*, *Pociąg* i wielu innych – jakaś tajemnicza, dziwna siła więzi ciągle wyobraźnię filmowców i nie pozwala im kręcić filmów, które nareszcie mogłyby w pełni usatysfakcjonować władzę. Jak usunąć tę zagadkową przeszkodę leżącą na drodze ku wielkości kina budującego nowy ustrój? Należy wydać stosowne zarządzenie, najlepiej w formie uchwały kierownictwa, zakazujące złych praktyk.

### Byt symboliczny

Byty symboliczne, a do takich należy polska szkoła filmowa, mają to do siebie, że niezmiernie trudno się z nimi walczy, a jeszcze trudniej likwiduje. W jakiejś mierze musieli sobie z tego zdawać sprawę ci, którzy w czerwcu 1960 r. zredagowali i podjęli Uchwałę Sekretariatu Komitetu Centralnego PZPR, będącą w istocie próbą zatamowania i polityczno-administracyjnej likwidacji tego od lat niepokojącego najwyższe władze partyjne zjawiska, które skądinąd znaczyło tak wiele dla rozwoju rodzimej sztuki filmowej.

W chwili gdy po raz kolejny nad stanem polskiej kinematografii obradowało Biuro Polityczne PZPR, Andrzej Munk miał już za sobą kwietniową premierę *Zezowatego szczęścia*. Prawdziwe szczęście w zbiorowym nieszczęściu, jakim była omawiana uchwała, polegało na tym, że choć towarzysze partyjni dokonywali egzorcyzmów nad „chorym” (w ich ocenie) duchem polskiej szkoły filmowej, nie odwoływali się jeszcze w tym momencie ani słowem do tego wspaniałego demaskatorskiego filmu. Choć i tak na cenzurowanym znalazła się w dokumencie Sekretariatu KC wcześniejsza o trzy lata (1957) obrazoburcza *Eroica*.

Czy ktoś da wiarę, że w kilkustronicowym tekście tej uchwały, punkt po punkcie rozprawiającej się u kresu październikowych przemian z polską szkołą filmową, ani razu nie pada *expressis verbis* jej nazwa? Jakby czegoś takiego w ogóle nigdy u nas nie było. Zgodnie z psychoanalityczną i etnokulturową koncepcją funkcji magicznej języka to, co szczególnie groźne, z zasady pozostaje nienazwane. W przypadku bytów symbolicznych, takich jak ten, magia nazwy działa bowiem w sposób paradoksalny. Postępując niczym pierwotne plemiona, oddalamy od siebie zagrożenie i czyniące niebezpieczeństwo przez nieużywanie jego miana bądź też stosowanie rozmaitych określeń omownych. Tak oto w interesującym nas dokumencie „polska szkoła filmowa” staje się określeniem tabu, anonimową groźną mocą i „czarnym ludem” – wprawdzie pozbawionym nazwy, ale i tak wszyscy zainteresowani doskonale wiedzieli, o co w tych partyjnych egzorcyzmach chodziło<sup>2</sup>.

Nie należy sądzić, że cytowany dokument sam w sobie był jakimś szczególnym ewenementem. Mowa wszak o czasach popaździernikowego odrotu od przemian i antyreformatorskiego dokręcania śruby. Artyści i ludzie kultury odczuwali to najmocniej. Za pomocą partyjnych dyrektyw i napomnień dyscyplinowano nie tylko

twórców filmowych, ale także plastyków, literatów, kierowników teatru, dziennikarzy i in. Filmowcy, zwłaszcza ci starsi, już dawno zdążyli się przyzwyczaić do rozmaitych narad, wytycznych i pouczeń. Trawestując dyrektora Krzakoskiego z filmu *Barej*, *nie było to dla nich żadne nihil novi*.

Najwyższe czynniki partyjne od najdawniejszych początków czujnie kontrolowały kinematografię i produkcję filmową, ingerując w składane projekty i kształt gotowych utworów. Dotyczyło to nie tylko kina fabularnego, ale także równie newralgicznej sfery dokumentu. W nadzorze sprawowanym przez partię i państwo nade wszystko liczyło się jedno: odpowiednia „wymowa ideologiczna” przekazu. Równie groźne dla władzy były zarówno ekranowe fikcje, jak fakty, obrazy ukazujące historię, jak i spojrzenie na teraźniejszość. Z tego względu „właściwy” lub „niewłaściwy” wydzźwięk danego filmu przed wprowadzeniem go na ekrany lustrowali i arbitralnie oceniali najwyżsi funkcjonariusze PZPR.

Październik '56 zmienił w tej materii niejedno, ale akurat nie generalną zasadę sprawowanej przez partię kontroli. Od momentu likwidacji Centralnego Urzędu Kinematografii stały nadzór nad twórczością filmową „po dawnemu” nadal prowadziło kilka gremiów, zarówno resortowych, jak i partyjnych. Solą w oku państwowego mecenasa była „zbyt duża” niezależność programowa zespołów filmowych, który to pogląd daje o sobie nieustannie znać w kolejnych dyskusjach, ocenach i uchwałach programowych.

Najbardziej znaną z nich była omawiana uchwała czerwcową. Od tamtego momentu mocno zatarły się w pamięci społecznej nie tylko jej historyczne konteksty, ale i faktyczne skutki dla środowiska filmowców. Pisana specyficznym partyjnym żargonem nie była de facto żadnym rzetelnie sporządzonym bilansem dorobku twórczego kinematografii, nie o to bowiem chodziło decydentom.

Partyjny elaborat wysyłał natomiast wiązkę czytelnych sygnałów, których sens sprowadzał się do jednego: nie jesteśmy z waszych produkcji zadowoleni. Koniec tolerancji władzy dla – i tak przecież ograniczonej – wolności twórców. Wasze zadania i powinności postrzegamy całkiem inaczej, niż wy sami je pojmujecie i realizujecie. Jeżeli nadal zamierzacie kręcić filmy i chcecie pozostać czynnie w zawodzie, będziecie musieli podporządkować wszystkie wasze projekty naszym oczekiwaniom i wymogom, których dokładnego wypełnienia będziemy czujnie pilnować.

Ten dokument, podobnie jak wiele innych pochodzących z wcześniejszego i późniejszego okresu, można uznać za coś w rodzaju okólnika-instrukcji. W świetle analizy historycznofilmowej stanowi on wymowne świadectwo ówczesnego sposobu podejścia władz do kinematografii (nawiasem mówiąc, charakterystyczne przecież i znamienne nie tylko dla tamtego czasu). Stanowisko partii wobec filmowców przedstawia się w nim w ogólnych zarysach tak: nie zamierzamy wam niczego narzucać, twórcie jak chcecie i jak potraficie, ale tym, co dotąd powstało i pojawiło się na ekranach, nie jesteśmy pod względem ideologicznym usatysfakcjonowani.

Motyw przewodni zaprezentowanego w nim rozumowania można by określić w następujący sposób. Kinematografia to kosztowna i kosztochłonna dziedzina przemysłu, który ustrój socjalistyczny od podstaw po wojnie zbudował, utrzymuje i rokrocznie dotuje dla własnych celów. Owszem, kino jest nam potrzebne, ale jedynie jako instrument propagandy. Twórcy filmowi mają więc kręcić nie dzieła ar-

tystyczne (w nastawieniu takim jest coś „niewłaściwego”, podejrzanego i naganego), lecz filmy (fabularne, dokumentalne, animowane etc.) „słuszne ideowo”.

### Zaostrzona kontrola

Wolność twórcza w dziedzinie tak kosztownej, jak produkcja filmów, z punktu widzenia władzy okazała się wysoce niepożądana. Mechanizm sprawowania kontroli ideologicznej nad kinematografią z pozoru wydaje się prosty. Scenariusze przedstawiane przez zespół do oceny zyskują oficjalną aprobatę, projekty trafiają do realizacji, a filmy powstają, bo są w swej wymowie zgodne z aktualną linią polityczną partii i jej oczekiwaniami. Dzięki temu podstawowemu kryterium „właściwej wymowy” – i tylko ze względu na nią – zyskały one odgórną akceptację zwierzchności i skierowanie do produkcji. Były potrzebne, bo służyły jako narzędzie propagandy ustrojowej i przydatny, nowoczesny instrument kształtowania świadomości społecznej.

Należy w tym miejscu przypomnieć, że w praktyce cenzura filmowa w PRL była cenzurą wielostopniową, z głęboko ukrytym mechanizmem decyzyjnym<sup>3</sup>. Komunikowane drogą oficjalną negatywne decyzje i wyroki okółfilmowe miały nieoficjalną stronę. Działalność w sferze cenzury była prowadzona nie tylko w trybie urzędowym przez Główny Urząd Kontroli Prasy i Widowisk, urzędników ministerstwa i kolegialne ciała (złożone z działaczy partyjnych, przedstawicieli instytucji, reprezentantów środowiska filmowego i artystycznego oraz tak zwanego czynnika społecznego), lecz również zakulisowo i w sposób nieformalny tudzież anonimowy – na wysokim szczeblu hierarchii partyjnej.

W rezultacie gra filmowców z cenzurą przypominała nieco grę wielopolową, co paradoksalnie raz utrudniało, a kiedy indziej ułatwiało przepchnięcie danego projektu do produkcji, a potem gotowego filmu na ekrany – choćby nawet przyznanie wizy rozpowszechniania miało być ograniczone do wąskiego obiegu kin studyjnych i DKF. Rola tych ostatnich, z punktu widzenia dostępu widowni do tytułów reglamentowanych i „treści zakazanych” była w kulturze filmowej PRL nie do przecenienia.

Permanentnym utrapieniem środowiska filmowego w PRL nie był brak jasno określonych, czytelnych kryteriów (te bowiem co rusz się zmieniały, choć nigdy nie w zakresie pryncypiów ustrojowych państwa). Prawdziwy problem stanowiło co innego: generalny strach decydentów, ich osobista obawa o przeoczenie i przepuszczenie do kin filmu zawierającego treści, nazwijmy to umownie, niecenzuralne. Przy czym zakwestionowane mogło być absolutnie wszystko.

Autorzy filmowi (zwani w ówczesnym żargonie urzędowym „pracownikami twórczymi”) wraz z ich nieprawomyślnymi dziełami byli zatem obiektem potencjalnie groźnym, z natury swej egzystującym w cieniu podejrzenia i poddawanyemu nieufnej obserwacji, a w przypadku popełnienia czynów nagannych surowym restrykcjom administracyjnym.

Dany utwór powinien obronić się w kategoriach oceny przekazu propagandowego – i to jest jego funkcja właściwa – a dopiero później, jeśli ocena ta wypadnie pozytywnie, będzie można docenić jego pozostałe, dodatkowe, walory. Wszystko inne, ze „sztuką filmową” na czele, ma charakter mało istotny, marginalny i fakultatywny.

Ta ostatnia uwaga dotyczy zwłaszcza statusu „dzieła sztuki” i udziału pierwiastka artyzmu w przekazie filmowym. Sztuka bynajmniej nie jest w świetle tego rozumowania bytem autonomicznym i nie ma nim być. Artyści oraz pięknoduchy, porzucicie zatem wszelką nadzieję. To, co było umownie nazywane „sztuką” w oficjalnych rachubach, planach i decyzjach nie odgrywało znaczącej roli. Strona ideowa danego dzieła w warunkach państwowego mecenatu i pilnie strzeżonego monopolu informacyjnego władzy z założenia podlega najróżniejszym presjom, ingerencjom i modyfikacjom.

Przy czym owa szczególna obróbka skrawaniem niemal nigdy nie jest zabiegiem przeprowadzanym jednorazowo i bywa dokonywana na różnych etapach tworzenia. Najpierw w stadium załączkowym (pomysł na film), który musi zyskać akceptację władzy dostrzegającej w nim, lub też nie, moment „zapotrzebowania społecznego”. Dalszy ciąg obróbki dokonuje się w kolejnych wersjach pisania nigdy całkiem „gotowego”, zawsze niedoskonałego scenariusza, w jego niekończących się korektach wprowadzanych – zarówno formalnie, jak i nieformalnie – przez rozmaite instancje w rodzaju Komisji Oceny Scenariuszy czy powołanej przez Sekretariat KC Komisji do spraw Filmu.

Kiedy po miesiącach czy latach projekt uzyska już wreszcie skierowanie do produkcji i otrzyma przyznane finansowanie, następane stadium obróbki skrawaniem dokonuje się w toku zdjęć, na stole montażowym i wreszcie na kolaudacji – jak słusznie pisała przed laty Alina Madej<sup>4</sup> – pełniącej w PRL funkcję cenzury wewnętrznej. Po zakończeniu fazy zdjęciowej, zmontowaniu i udźwiękowieniu filmu kolejne zmiany dotyczą wycięć ocenzurowanych decyzją GUKPiW fragmentów (dialogów, scen, ujęć etc.). A jeśli i ta ingerencja zawiedzie w końcu władzę i mimo wszystko powstanie film niechciany, bo „nieprawomyślny”, a nie daj Boże „antysocjalistyczny”, pozostaje jeszcze zaporą dystrybucji, szykana wąskiego rozpowszechniania i – choć nikt tego ostatniego nie chce – wyrok szczególnie okrutny dla twórcy, czyli zapólkowanie jego dzieła na długie lata w archiwum.

Mając taką władzę nad filmowcem i jego twórczością, można sobie pozwolić na absolutny woluntaryzm i dyktat zarówno wobec pojedynczego twórcy czy kierownictwa zespołu, jak i całokształtu działań środowiska. To właśnie pokazała władza u kresu lat 50., kiedy przez kilka sezonów wydawało się, że polskie kino stać na kreowanie filmów ważkich społecznie i sztuki filmowej z prawdziwego zdarzenia. Kto zechce, może dostrzec w tamtym stanowisku prezentowanym przez czynniki partyjne z 1960 r. nie tylko wyraz ostrego odtąd kursu wobec kinematografii i samych twórców, ale i sygnał zwycięskiej dla ugrupowania „twardogłowych” walki frakcyjnej z „liberałami”, toczonej od październikowego przełomu między innymi wokół kultury.

Uchwała Sekretariatu KC nieprzypadkowo poświęca tyle miejsca sprawom pamięci o wojnie i okupacji. Zwrócił na to uwagę autor książki *Kino nowej pamięci* Piotr Zwierchowski<sup>5</sup>. Wojna, martyrologia narodu, czyny bohaterskie, „słuszne” i „niesłuszne” widzenie przeszłości znajdują w interesującej nas uchwale eksponowane miejsce, stając się czymś w rodzaju papierka lakmusowego ideologicznej wartości dzieła. W partiach uchwały dotyczących tej kwestii czytamy: *Mimo dużej liczby filmów poświęconych okresowi wojny i okupacji węzłowa problematyka tego okresu – walka narodu o znalezienie nowej drogi rozwoju, o narodowe i społeczne wyzwolenie, dramatyczne starcie dwóch podstawowych koncepcji politycznych re-*

prezentowanych przez PPR z jednej strony i obóz londyńskiej reakcji z drugiej – czeka jeszcze na swój wielki film.

Jak widać, przeszłość i nasza własna historia są tutaj tylko instrumentem prowadzonej przez partię polityki historycznej. Rozdźwięk między prawdziwym doświadczeniem zapisanym w pamięci milionów Polaków a zakłamaną wizją „wczoraj” i „zawczoraj”, narzucaną im od końca wojny przez komunistyczną propagandę, po raz kolejny daje o sobie znać, rzecz jasna nie tylko na ekranie. Filmowcy w ocenie partii nie radzą sobie ani z obrazowaniem przeszłości, ani z ukazywaniem dnia dzisiejszego. W tym miejscu cytowanego tekstu następuje jednak znamienita elipsa narracyjna. Temat wojenno-okupacyjny w polskim filmie momentalnie ustępuje miejsca tematyce współczesnej, z którą – w ocenie czynników partyjnych – bywa równie źle.

*Na filmach osnutych na tle stosunków w Polsce Ludowej wywarła z kolei swe piętno tzw. czarna literatura. Są to przeważnie filmy rzucające konflikty obyczajowe i moralno-polityczne na tło złej, mniej lub bardziej beznadziejnej, rzeczywistości. Żli ludzie, smutne, pełne pesymizmu i goryczy życie, w którym rzadkie zwycięstwa prawdy moralnej są tym złem przytłoczone („Zagubione uczucia”, „Ósmy dzień tygodnia”, „Baza ludzi umarłych”, „Pętla”). Niektóre z tych filmów, mające negatywną wymowę wychowawczą, nie zostały dopuszczone na ekrany („Ósmy dzień tygodnia”, „Zagubione uczucia”).*

*Pesymizm stał się manierą większości współczesnych polskich filmów. Niepowodzenia życiowe, tragiczny i smutny los, zawiedzione nadzieje – to motywy przewijające się przez większość filmów o dniu dzisiejszym.*

*Stopniowe odchodzenie od tematyki wojenno-okupacyjnej w kierunku tematyki współczesnej nie spowodowało, jak dotąd, wkroczenia filmu w problematykę głównego nurtu życia społecznego, w istotne problemy narodu budującego socjalizm, w przemiany świadomości w życiu społeczeństwa i w stosunkach pomiędzy ludźmi. Żaden z filmów nie podjął zasadniczej tematyki związanej ze środowiskiem robotniczym czy wiejskim, ze sprawami inteligencji technicznej, nauczycielstwa, pracowników służby zdrowia czy nauki. Sprawy młodzieży dopiero ostatnio weszły na ekrany – i to głównie od strony takich tematów, jak chuligaństwo.*

Istnieje jednak na to ekranowe czarnowidztwo stosowne remedium: Filmowcy, nie twórcie niezrozumiałych, wydumanych „dzieł sztuki”, kręcicie filmy rozrywkowe, przeznaczone dla masowego widza. Już je zresztą kręcicie i to nawet w sporej ilości, ale nieudolnie i na niskim poziomie.

*Film rozrywkowy – czytamy w partyjnym dokumencie – może poszczycić się w sumie większym rozwojem niż film bezpośrednio politycznie zaangażowany.*

*Produkcja filmów rozrywkowych i komediowych, melodramatów obyczajowych i filmów sensacyjno-przygodowych, obliczonych na bawienie widza, wybitnie wzrosła i stanowi obecnie, zwłaszcza w ostatnich miesiącach, większość polskich premier. Niektóre z tych filmów, cieszące się dużym powodzeniem wśród publiczności, mogą być zaliczone do osiągnięć naszej kinematografii. Zdarzają się jednak często filmy wybitnie płaskie i tandetne w dowcipie.*

*Oceniając całość dorobku kinematografii polskiej w ciągu ostatnich trzech lat, trzeba stwierdzić, że film polski nie może być określony jako film wyraźnie przemawiający na rzecz ideologii socjalistycznej, nie współgra on należycie z potrzebami wychowawczymi społeczeństwa, z polityką partii i państwa, reprezentuje on,*

*z pewnymi wyjątkami, twórczość słabo zaangażowaną na rzecz ideologii i zadań wychowawczych formułowanych przez partię bądź też problematykę i ideologię społecznie marginesową, a niekiedy obcą socjalizmowi. Rozrywkowa część produkcji filmowej przy wielu walorach nie jest wolna od przykładów złego gustu i prymitywizmu również artystycznego.*

W tym miejscu elaboratu następuje próba wskazania tak zwanych „źródeł słabości”: *Słabe strony krajowej produkcji filmów fabularnych w omawianym okresie miały swe źródła:*

*po pierwsze – w atmosferze dezorientacji ideowej środowiska samych realizatorów oraz w tendencjach panujących w pokrewnych, i z filmem bezpośrednio związanych, środowiskach literacko-artystycznych: środowiska te były szczególnie podatne na wpływy rewizjonizmu i poglądów liberalno-burżuazyjnych oraz ulegały snobizmowi wobec mody i tendencji dekadentkich w sztuce Zachodu;*

*po drugie – w fałszywym kierunku większości krytyki filmowej w prasie, która niejednokrotnie słabości filmu przedstawiała jako jego zalety, spychała realizatorów na błędne tory snobistycznego naśladownictwa nie zawsze dobrych wzorów zachodnich, pogoni wyłącznie za tzw. warsztatowymi osiągnięciami przy lekceważeniu kryteriów ideowych;*

*po trzecie – w braku należytej inspiracji tematycznej i ideowej ze strony partii i resortu kultury, zwłaszcza w latach 1956-1958, przy niewłaściwym rozumieniu swobody zespołów realizatorów tak w zakresie doboru tematów, jak i ich artystycznym rozwiązywaniu. Wysiłki Ministerstwa Kultury i Komisji Kultury KC w roku ubiegłym, dyskusje i narady z filmowcami nie przyniosły jeszcze bezpośrednich wyników w bieżącej produkcji filmowej.*

*W nastrojach i poglądach filmowców zachodzą korzystne, choć jeszcze niewystarczające zmiany, rozpowszechnia się przekonanie o konieczności porzucenia czarnowidztwa. Środowisko realizatorów na ogół uznaje potrzebę zaangażowania filmu we współczesną problematykę społeczną. Wykazuje niewątpliwie w większości dobrą wolę w realizacji postulatów partii, ale ulega jeszcze wielu błędnym poglądom zarówno w ocenie dorobku ostatnich lat, jak i w sprawie aktualnych zadań filmu.*

*Mamy więc: pogoń za tak zwanymi osiągnięciami warsztatowymi, lekceważenie kryteriów ideowych, brak należytej inspiracji tematycznej i ideowej ze strony partii i resortu kultury, brak bezpośrednich wyników w bieżącej produkcji filmowej i co najgorsze niewłaściwe rozumienie swobody zespołów realizatorów. Jak przezwyciężyć słabość, twórczą niemoc i zapobiec wszystkim tym negatywnym zjawiskom i ich skutkom? Władze partyjne w swojej uchwale przekazują środowisku coś na kształt instrukcji w formie wytycznych programowych. Kluczem staje się od tego momentu słowo „należy”.*

*Sekretariat KC, podkreślając rolę ideowo-wychowawczą sztuki filmowej w kształtowaniu świadomości społecznej oraz w życiu kulturalnym kraju, uważa, że w dalszym rozwoju polskiego filmu fabularnego należy kierować się następującymi wytycznymi:*

*1. Pierwszeństwo w doborze tematów należy zapewnić problemom ideowym i moralno-wychowawczym, służącym potrzebom kraju budującego socjalizm.*

*Należy zmierzać do odzwierciedlenia tematyki współczesnego życia nacechowanej prawdą i realizmem, tematyki aktualnych i rzeczywistych konfliktów spo-*

lecznych, międzyludzkich, moralnych i politycznych, których rozwiązanie powinno przemawiać na rzecz socjalizmu. Należy przy tym zapewnić wysoki poziom artystyczny filmów, unikając taniej sloganowości i schematyzmu.

Równocześnie należy czerpać tematykę z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza oraz partyzanta z okresu narodzin władzy ludowej i walki o wydzwignięcie Polski z ruin i zniszczeń wojennych, o zespolenie Ziem Zachodnich z macierzą.

Należy szukać tematyki wyrażającej postępowe idee i wyzwolenicze dążenie narodu i ludu pracującego w 1000-letniej historii Polski, korzystać w tym zakresie z wybitnych dzieł polskiej literatury.

2. Równoległe z filmem zaangażowanym ideowo należy rozwijać produkcję filmów rozrywkowych, komediowych i obyczajowych, obliczonych na zaspokajanie zainteresowań najbardziej masowego widza, lecz wolnych od prymitywizmu i złego gustu. Filmy tego rodzaju nie powinny być jednak w swej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym.

3. W krytyce filmowej należy w pełni przywrócić ideowe kryteria oceny z pozycji ideologii socjalistycznej, zwalczać subiektywizm i estetyzm. Krytyka w prasie powinna sprawiedliwie oceniać zarówno osiągnięcia polskiego filmu, jak i zwalczać jego słabości, budzić zainteresowanie publiczności dla filmów o największych walorach ideowo-artystycznych, tępić szmirę i dekadentyzm. Dotyczy to również oceny filmów zagranicznych wyświetlanych na polskich ekranach. Kierownictwa redakcji powinny recenzje filmowe traktować nie jako wyraz indywidualnych poglądów krytyka, lecz jako stanowisko redakcji.

4. Celem zapewnienia właściwego doboru tematyki scenariuszy filmowych należy skupić w zespołach realizatorów filmowych czołową grupę literatów związanych ideowo z partią oraz przyciągnąć do udziału w dyskusji nad scenariuszami kilku centralnych działaczy partyjnych z frontu ideologicznego.

### Wcześniej i później

Zdeformowana, naszpikowana partyjnym żargonem polszczyzna czerwcowej uchwały mimowiednie oddaje i odzwierciedla nawrót do dogmatyzmu czasów niedawno minionych. Podczas jej lektury ma się wielokrotnie wrażenie obcowania z upiornym echem socrealizmu. W świetle tego zaskakującego *déjà vu* nasuwa się myśl, że cytowany powyżej tekst mógłby równie adekwatnie stanowić rozliczenie prawomyślnego gremium politruków przeprowadzone podczas partyjnej narady, dajmy na to w 1949 r. z filmami okresu powojennego: *Dwiema godzinami*, *Robinsonem warszawskim*, *Ostatnim etapem*, *Domem na pustkowiu*, *Skarbem* czy krótkimi metrażami Panufnika, Brzozowskiej, Hasa lub Makarczyńskiego.

Konflikt władzy z pewną częścią środowiska filmowego kojarzoną ze szkołą polską jest konfliktem dwóch narracji o rzeczywistości (nie tylko historycznej, także współczesnej), z których jedna pozostała na papierze, a druga odbiła trwały ślad w postaci serii wartościowych, niekiedy wybitnych dzieł. Wystarczy zestawić obie narracje dotyczące w gruncie rzeczy tego samego, a mianowicie społecznej funkcji kina i twórczości filmowej.

Część środowiska pragmatycznie poddała się presji tych wymogów, uznając je zapewne za dziejową konieczność, której nie sposób się przeciwstawić. W przy-



padku niektórych filmowców postawa konformistyczna przerodziła się w usługowość i cyniczny serwilizm produkowania obrazów na zamówienie polityczne.

W tym sensie czerwcowa uchwała przyniosła niestety skutki. Jej szkodliwość okazała się jednak ograniczona, o czym zaświadcza: *Jak być kochaną, Przy torze kolejowym, Milczenie, Echo, Rękopis znaleziony w Saragossie, Popioły, Piwo, Faraon, Szyfry, Długa noc, Czarna suknia, Słońce wschodzi raz na dzień, Westerplatte, Wszystko na sprzedaż* i inne wybitne filmy zrealizowane w następnych latach przez Hasa, Różewicza, Lenicę, Konwickiego, Brzozowskiego, Nasfetera, Majewskiego, Kutza, Morgensterna, Wajdę. Znamienna dla tych twórców postawa kontestująca i wyczuwalna w ich dziełach narracja oporu artystycznego stawianego w imię etyki zawodu i racji sztuki, którą się uprawia, po latach budzi szacunek.

Dla badaczy historii filmu polskiego oznacza to wymóg zachowania właściwej hierarchii zjawisk i spraw. Chodzi o to, by opisując tamten czas i uwzględniając całą jego historyczną złożoność, nie zagubić miary sądenia. Krótko mówiąc, aby tytuły takie, jak *Skapani w ogniu* czy *Barwy walki* nie zostały zrównane w naszym ujęciu z *Popiołami*, *Na melinę* i *Saltem*. W ostatecznym rachunku historii liczą się bowiem nie doktrynalne narracje politruków, lecz dzieła filmowe. Jedne i drugie są „świadectwami czasu”, aczkolwiek na zupełnie różnych zasadach. Ujmując rzecz pół żartem, pół serio: nie można ulegać wrażeniu, że najważniejszym zespołem filmowym tamtego okresu był nie „Kadr”, „Iluzjon”, „Kamera” czy Tor”, lecz Zespół Filmowy Komisji Sekretariatu KC PZPR.

Konkluzją niniejszych rozważań – zaskakującą, bowiem idącą pod prąd od dawna przyjętej opinii – jest stwierdzenie, że czerwcowa Uchwała Sekretariatu Komitetu Centralnego PZPR wcale nie zlikwidowała polskiej szkoły filmowej. Spowodowała natomiast istotne zaburzenia i komplikacje w dalszym rozwoju tej formacji. Nie była to tylko i wyłącznie sprawa dotycząca samego filmu. *Okolo-paźdzernikowy wzlot polskiej kultury* (używam tutaj trafnej formuły Tadeusza Lubelskiego) w tym momencie skończył się, przechodząc w *późniejsze wyhamowanie*.

Formacja ideowo-artystyczna zwana umownie polską szkołą filmową, choć w całkiem odmiennym kontekście społeczno-politycznym, po roku 1960 trwała jednak nadal (nie tyle w najlepsze, co raczej w nie najlepsze). Argumenty przemawiające na rzecz tego ostatniego twierdzenia należą do różnych kontekstów: od filmowych saksów (Wajdy: nowela *Miłości dwudziestolatków*, *Powiatowa lady Makbet*, *Bramy rajy*, *Piłat i inni*, *Matura* Konwickiego), przedmarcowych wyjazdów niektórych filmowców na Zachód (Borowczyk, Lenica, Polański, Skolimowski), przez wymowne refutacje (Lenartowicz, Kutz, Kawalerowicz), aż po rosnącą liczbę „półkowników”, by przywołać tylko *Słońce wschodzi raz na dzień*, *Ręce do góry* i *Długą noc*.

*Nolens volens*, szkoła polska znalazła się od tamtej chwili w wymuszonej przez okoliczności i naciski polityczne sytuacji ideowego oponenta wobec odgórnie narzuconej dyrektywy partyjnej zalecającej filmowcom zmianę: dotychczasowej „niekomunikatywności” na „komunikatywność”, „postawy pesymistycznej” na „ optymizm”, a osobistych wahań i wątpliwości twórców na prawomyślną „socjalistyczną wymowę” filmu.

Poczyńmy w tym miejscu pewną dygresję, odnoszącą się do tego, co nastąpiło kilka lat później. Nie od dzisiaj wiadomo, że „nowe wraca”... Jest tyleż symptomatyczne, ile zastanawiające, że zademonstrowany w czerwcowej uchwale pro-

stacki sposób rozumowania władzy, propagandowa zbitka poglądów przełożonych przez partię na tryb zarządzania kinematografią, powraca i daje o sobie ponownie znać w szczególnym momencie: po Marcu '68.

Świadczy o tym w całej rozciągłości zwołana 13 kwietnia 1969 r. przez Naczelny Zarząd Kinematografii Ogólnopolska Narada Filmowców w Warszawie. Na pomarcowym rożnie upieczono tego dnia dwie pieczenie. Rozprawa z minionym oznaczała nie tylko atak na grupę „syjonistów” i „rewizjonistów”, ale także dokonane z całą premedytacją symboliczne przeniesienie winy na część twórców.

Postawiono wówczas wymowny znak równości między „obcymi” ideowo tendencjami w filmie a szkołą polską. Nie przypadkiem nowo mianowany w 1969 r. wiceminister kultury i sztuki Czesław Wiśniewski w swoim przemówieniu programowym – przedrukowanym wkrótce na łamach tygodnika „Ekran” – powtórzył niemal dosłownie *gros* sformułowań i wytycznych zawartych w uchwale z czerwca 1960 r.<sup>6</sup> Poprzednie stadium historycznego rozwoju polskiej kinematografii i sztuki filmowej było już wtedy zamknięte. A jednak musiało być coś na rzeczy w samym powtarzaniu dawnych argumentów. Nie sposób przeoczyć tego znamiennego powrotu, uznając go za ważki argument w kwestii dalszego trwania ponownie rozgromionej w Marcu, a ciągle przecież trwającej, formacji.

Polska szkoła filmowa, choć nigdzie nie wymieniona z nazwy, ani w czerwcowej uchwale, ani w przywołanym przemówieniu pomarcowego zarządcy kinematografii, dokonała w ciągu kilkunastu lat czegoś niezmiernie ważnego i doniosłego. Zdołała mianowicie, za sprawą serii nakręconych w tym okresie wybitnych dzieł, doprowadzić do zasadniczej zmiany sytuacji społecznej rodzimego kina. Na ten głęboki proces złożyły się wysiłki i dokonania artystyczne wielu znakomitych polskich filmowców, którzy zasadniczo zmienili dotychczasową funkcję społeczną kina.

Uchwała Sekretariatu KC z 1960 r. ogłasza restrykcyjny kurs władz partyjnych wobec kinematografii. Próba bilansu osiągnięć i „błędów” filmowców w niej zawarta jest całkowicie chybiona, ale partyjno-polityczne egzorcyzmy nad środowiskiem filmowym i jego poczynaniami nadal trwały i będą co jakiś czas odprawiane. Tyle historyczna dygresja. Z jednym, istotnym dla badacza meandrycznych dziejów kinematografii PRL, odautorskim dopiskiem. Otóż zawile wyłożoną przez partyjnych ideologów treść tego dokumentu można odnosić nie tylko *stricte* do 1960 r. Argumentacja w nim zawarta daje się bowiem odczytać również na dwa inne sposoby: wstecz (jako echo doktryny socrealizmu) i prospektywnie, gdy sama stanie się za kilka lat złowrogim echem wobec pomarcowych porachunków i bezpardonowej rozprawy ze środowiskiem, do jakiej doszło w Marcu i po Marcu 1968 r.

Partia widzi rolę kina i twórczości filmowej w sposób diametralnie różny od tego, jak postrzega swe zadania środowisko filmowców. Taki stan rzeczy utrzyma się przez wszystkie kolejne stadia i okresy PRL, aż do 1989 r. Sedno konfliktu dotyczy w gruncie rzeczy jednego, a mianowicie pełnionej przez tę dziedzinę – traktowaną przez kolejne ekipy partyjne od początku jako ważny odcinek frontu ideologicznego – funkcji społecznej i „ideowo-wychowawczej”.

Żadnych artystowskich mrzonek. Wytyczne na dziś są jasne. Język tego dokumentu jest przesiąknięty partyjną nowomową żywcem przeniesioną z minionych czasów i realiów o dekadę wcześniejszych. Wówczas, w dobie CUK-u, taki ton skutkował, wymuszając posłuch środowiska. Teraz jednak, inaczej niż wtedy, kino Munka, Wajdy, Różewicza, Hasa, Konwickiego, Morgensterna i innych widzi siebie

i traktuje swą rolę w kategoriach odmiennych: służebnych wobec zbiorowości, a nie władzy.

Za sprawą serii dzieł twórców szkoły polskiej film staje się zjawiskiem całkiem inaczej pozycjonowanym w ówczesnym systemie kultury: zabierającym głos w istotnych sprawach, adresowanym nie do anonimowych mas, lecz do społeczeństwa obywatelskiego złożonego z jednostek „wewnątrzsterownych”<sup>7</sup>, ludzi świadomych i samodzielnie myślących. Dzięki istnieniu tego – liczonego wtedy w miliony widzów – kręgu adresatów formacja zwana polską szkołą filmową, a wraz z nią rodzima sztuka ruchomego obrazu osiąga na przełomie lat 50. i 60. niezwykle eksponowaną rangę społeczną, bez porównania ważniejszą niż forsująca skrajnie zideologizowany obraz świata kinematografia okresu socrealizmu. Partyjny okólnik-instrukcja na pewien czas przyblokuje procesy rozwojowe polskiej szkoły filmowej, na dalszą metę stanie się jednak głosem socrealistycznego upiora wołającego na puszczy.

Ówczesne władze polityczne – świadczy o tym nie tylko treść samej uchwały, lecz rozgrywka doraźnie toczona przez partię ze środowiskiem filmowym – w istocie obawiały się głębokich przemian, jakie dokonały się w polskim kinie w ocenianym pięćdecioleciu. Próbując przeciwdziałać ich uznanym za negatywne skutkom, czynniki partyjne usiływały przywrócić stary porządek i układ sił. Sama uchwała zawiera wiele dwuznaczności, celowych niedopowiedzeń i niejasnych aluzyjnych sformułowań. Ogólny sens analizowanego dokumentu jest jednak całkowicie jednoznaczny: nie ma dla twórcy filmowego ani samodzielności w podejmowaniu decyzji, ani pola do negocjacji z państwowym mecenasem. Istnieje restrykcyjny dyktat ze strony zamawiającego i liczy się oczekiwana przez niego (czytaj: właściwa pod względem ideowym) wymowa polityczna gotowego filmu.

W artykule *Bohaterowie byli zmęczeni?* Alina Madej dokonała trafnej oceny wymowy tego dokumentu, pisząc na jego temat między innymi: *Produkcję filmową drugiej połowy lat pięćdziesiątych traktowano najwyraźniej jako jednolitą, niezależną od twórczych indywidualności całość, którą poddano nie tyle ocenie wspartej na klarownych kryteriach, ile procedurze weryfikacyjnej. (...) Jednostronność dokonanych ocen i zaskakujące splaszczanie wizerunku polskiej kinematografii nawsuwają podejrzenie, iż władzom zależało przede wszystkim na zniwelowaniu „negatywnych” skutków przeprowadzonej po 1956 r. reorganizacji. Względna autonomia zespołów filmowych powodowała wymykanie się kinematografii spod nadzoru działaczy partyjnych i administracji państwowej, stanowiąc podstawowe źródło niepokoju. (...) Zarówno polityczna aura przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jak wskazane dwuznaczności sprawiły, iż w środowisku filmowym odczytano Uchwałę jako jednoznaczny powrót do chwilowo zarzuconych metod odgórnego dyrygowania twórczością artystyczną. Rozpoczynająca się dekada upływać miała pod jej złowrogimi auspicjami*<sup>8</sup>.

Partia nie po raz pierwszy udzielała filmowcom lekcji, wskazując im propagandową rolę do spełnienia i miejsce w szeregu. Likwidacja zjawiska – zasługującego na potępienie, wielce szkodliwego z punktu widzenia partyjnych ideologów i dogmatyków – jakim była polska szkoła filmowa, generalnie nie powiodła się. Doraźnie kładąc tamę dalszemu rozwojowi tej formacji (chude, ale przecież nie całkiem stracone sezony 1961 i 1962), na dalszą metę okazała się nieskuteczna. Jak zwykle w przypadku bytów symbolicznych bywa, odnalazły one wkrótce inne formy reprezentacji, omijając polityczne restrykcje i szykany przez zmianę uży-

wanego języka (konwencji przedstawiania, podejmowanych tematów, wyboru gatunków etc.), lecz nie ducha.

Szyderczą, pogładową ilustrację nieoczekiwanych skutków, do jakich może doprowadzić podobnie apodyktyczny i toporny projekt ideologiczny ze strony dbającego o „właściwą wymowę” filmu decydenta, przynosi między innymi *Nowy Janko Muzykant* – rewelacyjna w swej gryzącej ironii wizja wsi przyszłości w PRL – animowane arcydzieło Jana Lenicy zrealizowane dokładnie w tamtym momencie, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Pora na wnioski. Odpowiedź na postawione w tytule pytanie, jak likwidowano polską szkołę filmową – czy raczej usiłowano ją likwidować w czerwcu 1960 r. oraz wcześniej i później – jest w sumie prosta: próbowano ją odgórnie likwidować, ale likwidowano nieskutecznie i na szczęście bezskutecznie. Pojawiły się kolejne ostrzeżenia, wzmożła się kontrola projektów i nieustannie wywierana na twórców presja polityczna, przykręcono śrubę zespołom filmowym, straszyla półka dla tytułów nierozpowszechnianych. Mimo wszystko w następnych latach pojawiały się kolejne wybitne dzieła spod znaku szkoły polskiej, aż do jej schyłku i naturalnego następstwa, jakie dokonało się w dekadzie lat 70. za sprawą kina moralnego niepokoju.

MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> Ten i wszystkie następne cytaty pochodzą z tekstu Uchwały Sekretariatu KC z czerwca 1960 r. Dokument stanowił rodzaj poufnej partyjnej instrukcji dla wtajemniczonych. Choć oficjalny i kursujący w partyjnym oraz środowiskowym obiegu wewnętrznym, nie był przeznaczony do publikacji. Pełny tekst znajduje się w zbiorach archiwalnych Ministerstwa Kultury i Sztuki (zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii) pod sygnaturą 679/9.

<sup>2</sup> Warto zauważyć, że jedynym negatywnie ocenianym i atakowanym wprost filmem spod znaku polskiej szkoły filmowej, którego tytuł pojawia się w tekście Uchwały, jest właśnie *Eroica* Munka, napiętnowana jako przykład *lansowania myśli o bezsensowności ofiar i zmarnowanym poświęceniu*.

<sup>3</sup> Zob. A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i de-*

*mokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006.

<sup>4</sup> A. Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni? w: Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.

<sup>5</sup> P. Zwierchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

<sup>6</sup> C. Wiśniewski, *Trwały dorobek*, „Ekran” 1969, nr 19. Ciąg dalszy wystąpienia wiceministra ukazał się w następnym numerze tygodnika (C. Wiśniewski, *O film współczesny*, „Ekran” 1969, nr 20).

<sup>7</sup> Por. D. Riesman, *Samotny tłum*, tłum i wstępem opatrzył J. Strzelecki, PWN, Warszawa 1971

<sup>8</sup> A. Madej, dz. cyt. s. 23 i 25.