

# Metodologiczne problemy badania kina PRL-u

PIOTR ZWIERZCHOWSKI, KRZYSZTOF KORNACKI

Po ponad 20 latach od zmiany ustrojowej w Polsce badania nad rodzimym kinem lat 1944-1989 wymagają zarówno podsumowania, jak i nowego namysłu. Powstało wiele niezwykle wartościowych opracowań, w tym także respektujących przedstawione poniżej tezy i będących dla nas inspiracją, ciągle jednak spore fragmenty interesującej nas przestrzeni badawczej pozostają niezapełnione. Mamy oczywiście świadomość – o czym pisała swego czasu Alicja Helman, komentując klasyczną już dziś książkę Roberta Allena i Douglasa Gomery'ego *Film History: Theory and Practice*<sup>1</sup>, że w historii filmu nie ma i nie może być jednego podejścia rozwiązującego wszystkie problemy. Każde ma swoje wady i zalety<sup>2</sup>. Autorka dodawała jednak, że: *są wśród nich takie, które wydają się bardziej użyteczne niż inne*. W niniejszym artykule chcemy przedstawić tezy metodologiczne, stojące u podstaw naszych badań nad kinem PRL-u. Sądzimy, że są one niezbędne, by móc potraktować kinematografię tego okresu jako bogate i zróżnicowane zjawisko funkcjonujące w określonych kontekstach.

## Stan badań

Robert Allen i Douglas Gomery już prawie trzydzieści lat temu pisali o konieczności potraktowania historii kina nie tylko jako dziejów sztuki filmowej, ale także oglądania jej przez pryzmat innych mechanizmów generatywnych: technologicznego, ekonomicznego, społecznego. Ze swej strony – biorąc pod uwagę specyfikę kina PRL – dodalibyśmy: także politycznego. Tymczasem w naszym mniemaniu polska historiografia filmowa wciąż koncentruje się przede wszystkim na estetyce, choć coraz częściej odwołuje się także do perspektywy społecznej. Ujęcie technologiczne, ekonomiczne, polityczne czy – szerzej – instytucjonalne z trudem przebija się do głównego nurtu rozważań. Ale również w sferze kina jako sztuki oraz praktyki społecznej da się dostrzec z jednej strony niezrozumiałe ograniczenia, z drugiej natomiast nadmierne ekstrapolacje metodologiczne.

W ujęciu estetycznym można zatem zauważyć, po pierwsze, „reżyserskocentryczność”, przy jednoczesnej wybiórczości w stosunku do autorów zasługujących na opis, po drugie zaś preferencję do kina fabularnego (pomimo kilku istotnych opracowań innych rodzajów kina). W związku z tym przejrzelśmy bibliografię publikacji powstałych po przełomie ustrojowym dotyczących polskich reżyserów filmowych<sup>3</sup>. Wzięliśmy pod uwagę także artykuły monograficzne w antologiach i filmoznawczych pismach naukowych. Wynik był do przewidzenia – najwięcej książek powstało o Krzysztofie Kieślowskim, potem o Kazimierze Kutzu, po kilka

monografii poświęcono Andrzejowi Wajdzie, Wojciechowi Jerzemu Hasowi, Krzysztofowi Zanussiemu, Agnieszce Holland, Jerzemu Skolimowskiemu, Jerzemu Hoffmanowi. Opracowań doczekali się także Janusz Morgenstern, Jerzy Kawalerowicz, Stanisław Różewicz, Jerzy Stefan Stawiński, Andrzej Kondratiuk, Lech Majewski, Marek Koterski, Wojciech Marczewski, Filip Bajon, Stanisław Bareja (bo kultowy), a także kilku tuzów kina dokumentalnego: Kazimierz Karabasz, Marcel Łoziński, Wojciech Wiszniewski i wspomniany już Kieślowski. Namiastką monografii są także wywiady rzeki z Andrzejem Żuławskim, Tadeuszem Chmielewskim, Andrzejem Barańskim, Grzegorzem Królikiewiczem, Piotrem Szulkinem. Nazwiska te i liczby raczej nie dziwią – tych właśnie twórców traktujemy jako tuzów i postrzegamy chyba w podobnej, wyznaczonej przez liczbę publikacji, hierarchii. Dla reszty znalazło się miejsce w serii *Autorzy kina polskiego* (trzy tomy) – chwała za to jej redaktorom.

Ale polska historiografia filmowa zaniedbuje wielu twórców, po części pewnie z niedopatrzenia i przypadku, częściowo jednak z apriorycznych ograniczeń. Czy Henryk Kluba, Witold Leszczyński albo Edward Żebrowski naprawdę zasłużyli tylko na pojedyncze artykuły? Dlaczego nie ma choćby jednego naukowego opracowania monograficznego twórczości takich autorów, jak Leszek Wosiewicz, Andrzej Trzos-Rastawiecki, Janusz Kondratiuk, Krzysztof Wojciechowski, Antoni Krauze, Jan Łomnicki, Witold Lesiewicz, Wiesław Saniewski, Aleksander Ścibor-Rylski? Pewnie każdy z nas dopisałby do tej listy kilka nazwisk.

Dopowiedzmy: pominięcia te nie wynikają, naszym zdaniem, jedynie z niedopatrzenia czy przypadku. Rzadko zdarza się, by historyk rodzimego kina wziął się za pisanie solidnego artykułu (nie mówiąc już o książce) na temat twórców, którzy są pozbawieni prawdziwie artystycznej sakry. Być może jest to konsekwencja wciąż obowiązującej w polskiej kulturze filmowej ponadprzeciętnej pozycji reżysera i nowofalowej z ducha koncepcji autorstwa filmowego. Chyba właśnie dlatego nie ma jeszcze przynajmniej dwóch książek na temat Leonarda Buczkowskiego – jego filmy to wszak niezwykle solidne rzemiosło, „arcydzieła kina rozrywkowego”. Nikt lepiej od niego nie rozumiał potrzeb masowej widowni, mało kto także jak on potrafił tworzyć popkulturowe, ale integrujące społeczność mity, zarówno przed wojną, np. w *Rapsodii Bałtyku* (1935), jak i po wojnie, czego świetnym przykładem jest film o ORP Orzeł (*Orzeł*, 1958). Aleksander Ford na prawdziwą monografię zasługuje bezwzględnie, nie tylko z uwagi na swój dorobek, ale także z powodu formalnego i nieformalnego wpływu na kształt polskiego kina powojennego. A dlaczego nie zająć się filmami dla dzieci Marii Kaniewskiej: *Awantura o Basię* (1959), *Szatan z siódmej klasy* (1960), *Panienska z okienka* (1964), czy Anny Sokołowskiej: *Wielka, większa, największa* (1962), *Buleczka* (1973), *Inna* (1976), *ESD* (1986) – przecież mamy tu ogrom problemów do rozwiązania na linii kino – pedagogika. Do jeszcze ciekawszych wniosków doszliby badacze, analizując na poważnie fenomen Janusza Nasfetera oraz jego filmów o dzieciach dla dorosłych. Przykłady można by mnożyć. Pewnie młyny badawcze miały już ziarno, ale dziwić się trzeba, że trwa to tak długo.

W przypadku takich twórców, jak Bohdan Poręba czy Jerzy Passendorfer, do powodów artystycznych należałoby dodać te natury aksjologicznej – niechęć do ich deklarowanego komunizmu połączonego z nacjonalizmem (zwłaszcza w przypadku tego pierwszego). Ostracyzm ten można pojąć w sferze współczesnych wy-

darzeń kulturalnych, ale jest on kompletnie niezrozumiały w dziedzinie historio-  
 grafii: Bohdan Poręba i jego „szkoła” (a właściwie zespół Profil, który prowadził)  
 to przecież kopalnia tematów dotyczących PRL-u.

Powyższe uwagi odnoszą się oczywiście do publikacji poświęconych reżyse-  
 rom filmów fabularnych i kilku wybranym twórcom dokumentu. W kwestii profesji  
 reżyserskiej sytuacja i tak wygląda nieźle. Gorzej jest z aktorami. Co prawda po-  
 wstają o nich książki i artykuły, jak np. cenne publikacje o Zbigniewie Cybulskim  
 czy Bogumile Kobieli, ale dominują pozbawione większej wartości poznawczej  
 popularne opracowania czy wywiady, niepogłębione i niepoparte żadną analizą.  
 Tutaj być może problemem jest znalezienie metodologicznego klucza do opisu  
 kreacji aktorskiej, chociaż prace Piotra Skrzypczaka pokazują, że można go zna-  
 leźć. Idźmy dalej i zapytajmy, prowokacyjnie rzecz jasna, o publikacje na temat  
 operatorów, scenografów, kompozytorów, kostiumologów. W tych rejonach panuje  
 niemal całkowita historiograficzna posucha.

W porównaniu z filmem fabularnym inne rodzaje kina wypadają gorzej (kino  
 dokumentalne), dużo gorzej (kino animowane, choć tu sytuację ratuje niedawno  
 wydana książka Pawła Sitkiewicza) bądź też nie istnieją niemal wcale (np. kom-  
 pletnie nierozpoznane po 1989 r. – poza opisem podręcznikowym – PRL-owskie  
 kino oświatowe). Skoro jednak mówimy o estetycznej płaszczyźnie historii rodzi-  
 mego kina, to warto spytać, dlaczego – choćby przy okazji jubileuszu polskiej  
 szkoły filmowej – nie powstała monografia tego historycznofilmowego zjawiska?  
 Oczywiście, stawiając tę kwestię, uderzamy się także we własne piersi.

Na szczęście pojawiają się prace przyjmujące także szeroko pojętą perspektywę  
 społeczną. Warto jednak zwrócić uwagę, że w opisie kina PRL-u dominuje per-  
 spektywa antropologiczna i często jednocześnie ahistoryczna; nikt natomiast nie  
 pokusił się o opisanie rodzimego kina z perspektywy *stricte* socjologicznej, np.  
 z perspektywy ówczesnego odbiorcy (interesująca byłaby monografia polskiego  
 widza filmowego). Tym samym wyrażamy nasz niepokój o ahistoryzm w badaniu  
 dziejów kina rodzimego. Ahistoryzm ten pojmujemy w kilku znaczeniach: (1) nar-  
 rzucania modnych metodologii w oderwaniu od autorskich intencji oraz kontekstu  
 społecznego, politycznego czy kulturowego danego czasu; (2) w pomijaniu (naj-  
 częściej) lub błędnej analizie i interpretacji źródeł historycznych, (3) w niezroz-  
 umieniu realiów czasu PRL, (4) traktowaniu PRL-u i ówczesnej kinematografii jako  
 zjawisk statycznych, a nie dynamicznych (paradoksalnie, w pracach poświęconych  
 kinu PRL-u zazwyczaj w niewystarczający sposób są omawiane konteksty poli-  
 tyczne; traktuje się je jako stałe dla całego okresu, nie zważając na ich wewnętrzną  
 dynamikę). Odnosząc się do ostatniego zagadnienia, warto podjąć namysł nad  
 uprawnionym mówieniem o kinie PRL-u jako całości i zasadnością użycia okre-  
 ślenia „kino PRL-u” jako kategorii badawczej (identyfikującej pewien model ki-  
 nematograficzny z takimi cechami, jak uzależnienie od politycznego producenta,  
 finansowe zabezpieczenie produkcji, preferencja do traktowania kina jako propa-  
 gandy z jednej i sztuki z drugiej strony). Otóż, biorąc pod uwagę te stałe wyznac-  
 niki w praktyce, należy pamiętać o zmianach uwarunkowanych przemianami  
 politycznymi (w tym grami o władzę), społecznymi i kulturowymi (świadomość  
 obywateli, zróżnicowanie społeczne, styl życia), a także instytucjonalnymi (prze-  
 kształcenia kinematografii, decyzje administracyjne, zmiany personalne w zespo-  
 łach filmowych, urzędach, redakcjach czasopism itd.). Da się więc mówić zarówno

o „kinie PRL-u”, jak i o „kinie w PRL-u”. Świadomość tej zmienności może mieć decydujący wpływ na odczytanie poszczególnych filmów i ich odbioru.

Tylko autorzy niewielu z licznych – choć, jak sugerowaliśmy, selektywnych – publikacji o reżyserach filmowych odwoływali się do źródeł archiwalnych. Symptomatyczne wydaje się też to, że w ostatniej antologii poświęconej twórczości filmowej Wajdy nie pojawia się żaden artykuł przywołujący owe źródła<sup>4</sup>; podobnie jest w książce o reinterpretacji polskiego kina z dopiskiem, *nomen omen, Historia – ideologia – polityka*<sup>5</sup>. Oczywiście nie kwestionujemy merytorycznej rangi i użyteczności tych bardzo interesujących antologii. Wiedzą o tym nasi studenci. Chodzi tylko o wskazanie, jak rzadko w mijającym ćwierćwieczu drogi badaczy prowadziły do archiwów. Wiąże się to zresztą prawdopodobnie z problemem kadrowym – zwykle badacze przeszłości rodzimego kina nie są historykami *sensu stricto* (z wykształcenia bądź temperamentu).

Poszczególne zagadnienia i filmy z okresu PRL-u zostały poddane opisowi przez pryzmat antropologiczny, *gender*, kategorii kina narodowego i innych, nowych paradygmatów badawczych. I znów można się z tego tylko cieszyć. Ale radość mać fakt, iż duża liczba zjawisk historycznofilmowych polskiego kina, jak również poszczególnych, choćby tych najważniejszych, dzieł nie znalazła swojego filmografa, kogoś, kto powściągnąłby ambicje interpretacyjne i zrelacjonował losy konkretnych projektów filmowych, biorąc pod uwagę kolejne wersje scenariuszy i filmów, uzależnienie od producenta, w tym protokoły różnych komisji i zaleceń cenzorskich, recepcję obrazu w mediach, a może także (choć to trudne) u widowni; czyli kogoś, kto uszanowałby kontekst społeczno-polityczno-kulturowy, w którym dane dzieło się pojawiło, a tym samym uszanował artystów i ich strategie autorskie, bo to dla tych strategii poświęcali oni swoje twórcze życie. Modelowymi (nie jedynymi, choć najbliższymi ideału) przykładami takiego podejścia – które nas prowadziły w naszej pracy badawczej – były prace Aliny Madej i Tadeusza Lubelskiego. Jednocześnie – na co wskazuje dorobek tych autorów – podejście historyczne nie neguje finezji interpretacyjnej, zawsze w takiej sytuacji szanującej ówczesne strategie autorskie czy style odbioru. Zdając sobie oczywiście doskonale sprawę z postmodernistycznego przełomu w dziedzinie recepcji dzieła, trudno nam czasem przejść obojętnie obok radykalnych de- i rekontekstualizacji.

### **Dalej ścieżką Nowej Historii Kina: w zakresie przedmiotu badań i źródeł**

Przytłoczeni nadmiarem estetycznych lub antropologicznych analiz i interpretacji coraz częściej jesteśmy zainteresowani konkretem i kontekstem: zajmują nas projekty filmowe w całej historycznej i dynamicznej rzeczywistości oraz ich tło społeczno-polityczno-kulturowe, w tym także instytucjonalne, kinematograficzne. W ten sposób otwiera się postulatywna część naszego wystąpienia. Oczywiście, jak każda tego typu wypowiedź fragment ten jest rewersem istniejących braków, w związku z czym, czytając niniejsze propozycje, należy pamiętać, iż stanowią one także naszą listę zaniedbań rodzimej historii kina.

W badaniach nad kinem PRL-u może być przydatnych kilka założeń nowego historycyzmu, aczkolwiek musimy mieć na uwadze ograniczenia i wewnętrzne sprzeczności tego nurtu. Jak pisał ideowy mentor historycyistów, Stephen Greenblatt: *Świat jest pełen tekstów, których większość staje się całkowicie niezrozumiała*

po wyrwaniu z kontekstu zewnętrznego. Aby odtworzyć ich znaczenie i, choć częściowo, je zrozumieć, musimy odtworzyć sytuację, w jakiej powstały<sup>6</sup>. Do najważniejszych założeń nowego historycyzmu można zaliczyć: (1) przejście od sfery idei do fenomenów władzy; (2) podważanie hierarchii źródeł oraz dychotomii w rodzaju: dokumenty – beletrystyka, kanoniczne – niekanoniczne, kultura wysoka – kultura masowa; (3) nieufność wobec autonomii poszczególnych typów dyskursu (np. prawniczego, literatury, sztuk pięknych, nauk ścisłych), przeświadczenie o prymarnym znaczeniu związków między dyskursami, bo związki te konstytuują – zdaniem neohistorycyistów – całą kulturę danego okresu<sup>7</sup>.

Dyskursy władzy oraz system komunikacji związany z ideologią i retoryką, do badania których przedstawiciele nowego historycyzmu przywiązują szczególną wagę, są dla kinematografii PRL-u nader istotne. Filmy jako teksty kultury miały pełnić funkcję legitymizującą zarówno instytucje, jak i szeroko rozumiany porządek społeczny. Nie oznacza to jednak, że omawiane tu podejście ignoruje teksty kultury o charakterze transgresyjnym czy – zachowując wszelkie proporcje – kontrkulturowym (w tym przypadku moglibyśmy powiedzieć: antykomunistycznym). Nowy historycyzm *szanuje także wyjątkowość tekstów i metod, jakimi przeczą one podstawom tych kultur*<sup>8</sup>. Ze wspomnianych wyżej założeń wynika jeszcze kilka ważnych konsekwencji: osadzenie filmów wśród innych, niekoniecznie filmowych czy literackich dyskursów oraz odrzucenie dominacji myślenia w kategoriach dzieła sztuki (kategoriach arcydzieła).

Jak wskazywaliśmy, nowi historycyści namawiają badaczy do wyjścia poza granice tekstu, ale także do zajęcia się mniej oczywistymi jego elementami immanentnymi oraz relacjami między nimi. Co ważne, same okoliczności powstania dzieła są punktem wyjścia jego analizy, nader istotne jest jednak także ich osadzenie w kulturze, w społecznym systemie wartości, praktyk, obyczajów, wierzeń, przekonań. Jeżeli dołączymy do tego analizę dyskursów władzy, będziemy mogli się przyjrzeć charakterystycznemu dla PRL zderzeniu lub współlistnieniu różnych hierarchii wartości. Filmowcy musieli się dostosowywać do oficjalnych założeń systemu, ale niejednokrotnie mogli prezentować własny system wartości. Kultury PRL-u nie można nazwać po prostu obcą lub narzuconą. Siłą rzeczy pojawiały się w niej pierwiastki odwołujące się do tożsamości narodowej lub etnicznej, tradycji i kultury itd. Bardzo dobrze tę dwuznaczność opisała Teresa Walas: *Ustrój socjalistyczny musiał się pogodzić z faktem, że reprezentuje go kultura w znacznej mierze odległa od wyjściowego projektu, a przy tym przez większość swoich twórców i użytkowników traktowana jako zwykła kultura narodowa, choć poddana nierównomiernie rozłożonemu naciskowi doktryny politycznej. Twórcy z kolei zmuszeni byli przyjąć do wiadomości, że działają w ramach układu politycznego, którego w większości nie akceptują, który stwarza zarówno system restrykcji, jak i względnie dogodne warunki pracy, a ostatecznie przywłaszcza sobie jej owoce. To niechciane i niepisane, ale trwające przez lata porozumienie pociągało za sobą ambiwalencję praktyki zwanej polityką kulturalną, ponieważ musiała ona równocześnie i w takim samym stopniu poddawać kontroli kulturę i siłę własnego na nią nacisku*<sup>9</sup>.

Egzemplifikacją tej dychotomii jest także kino PRL-u, które wprawdzie funkcjonowało przede wszystkim w kontekście polityczno-ideologicznym, ale przecież także społecznym, respektując nierzadko oczekiwania publiczności, aczkolwiek

starając się je też, co oczywiste, wykorzystać. Przykład *Krzyżaków* (1960, reż. Aleksander Ford) znakomicie to obrazuje, podobnie jak zauważalna w polskim kinie obecność pierwiastków nacjonalistycznych służących legitymizacji systemu komunistycznego<sup>10</sup>. Oczywiście, obok nowego historyzmu badacze historii kina mogą się odwoływać do innych dyskursywnych koncepcji ideowych (np. idei instytucji kinematograficznej, jak zrobiła to Alina Madej w swoich książkach, czy komunikacyjnych strategii autorskich, jak Tadeusz Lubelski). Dla nas ważna jest ta nadrzędna, diachroniczna optyka badania zjawisk.

W tę optykę ideową, szanującą genezę zjawisk filmowych, wpisuje się metoda prac badawczych nazwana Nową Historią Filmu. Teresa Rutkowska, omawiając książkę *The New Film History. Sources, Methodes, Approaches* (2007) pod redakcją Jamesa Chapmana, Marka Glancy'ego i Sue Harper, pisała: „Nowi” historycy postrzegają film i kino zarówno systemowo, uwzględniając organizację produkcji, rozwój techniki, rolę agencji, funkcje państwa i inicjatywy prywatnej, cenzury, krytyki i reklamy, jak i procesualnie, od pierwszych pomysłów twórczych przez produkcję, po recepcję, sieć kin i tożsamość odbiorców, grupy fanów i kinofilów. W obręb badań nad filmem włączono niedocenione dotychczas kwestie, takie jak współdziałanie w ostatecznym efekcie ekranowym gwiazd, operatorów, kierowników produkcji, projektantów, scenografów, kostiumologów, kompozytorów, montażystów, producentów, scenarzystów. W konsekwencji, nie negując znaczenia warstwy narracyjnej dzieła filmowego, nowe ujęcia rozszerzają zakres analizy estetycznej na aspekt wizualny i dźwiękowy<sup>11</sup>.

Pod takimi auspicjami chcemy uprawiać nasze badania. Trzeba zresztą uczciwie przyznać, że na gruncie polskiej historiografii nie są one niczym nowym. Przed dwudziestu laty, tuż po transformacji ustrojowej wydawało się, że badania historycznofilmowe wkraczają na nową, preferowaną przez nas drogę. Pojawiły się wówczas wspomniane już *Strategie autorskie w polskim kinie fabularnym lat 1945-1961* Tadeusza Lubelskiego oraz *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych* pod redakcją Tadeusza Miczki i Aliny Madej<sup>12</sup>. Także odrodzony „Kwartalnik Filmowy” gromadził dokumentację i opatrywał komentarzem kino PRL-u. Opublikowany w 1992 r. w „Studiach Filmoznawczych” artykuł Aliny Madej *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, wpisując się implicytnie w tezy Nowej Historii Kina, anonsował program badań filmograficznych opartych na dokładnej empirycznej identyfikacji oraz ucieczce przed apriorycznymi schematami. Wierna swym założeniom autorka wydała klasyczną dla nas już książkę *Kino, władza, publiczność*<sup>13</sup>.

Ramy niniejszego artykułu nie pozwalają wymienić wszystkich bliskich naszym założeniom pozycji, dodajmy więc tylko kilka tytułów. Nieocenioną książką jest *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*<sup>14</sup> – napisana przez Edwarda Zajička historia polskiej kinematografii skupiająca się na perspektywie instytucjonalnej i ekonomicznej. Do źródeł archiwalnych sięgali także, w różnym wymiarze, choć nie zawsze stawiając na pierwszym miejscu realizację wspomnianych wyżej postulatów: Marek Haltof, Marek Hendrykowski, Iwona Kurz, Jolanta Lemann-Zajiček, Anna Misiak, Dorota Skotarczak. Z tej perspektywy o polskim kinie pisał Paul Coates w *The Red & The White. The Cinema of People's Poland*<sup>15</sup>. Można również wspomnieć o wartościowych artykułach zawartych w opublikowanym kilkanaście lat temu tomie zbiorowym *Szkola polska – powroty* pod redak-

cją Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej i Bronisławy Stolarskiej (1998). Coraz chętniej do archiwów wybierają się też badacze młodszego pokolenia.

Wiele czasu musiało upłynąć, aby choć częściowo zrealizować postulaty Aliny Madej, która we wspomnianym artykule pisała: *W polskim systemie produkcyjnym (okresu PRL – przyp. K.K., P.Z.), pozwalającym na realizację około dwudziestu filmów rocznie, każda niemal realizacja ma własną historię, która w mikroskali odzwierciedla wszystkie powikłania, absurdy i determinanty całej kinematografii. Trzon historii filmu polskiego stanowią filmy złe, nie odnotowywane w filmografiach. Analiza poszczególnych dzieł wybitnych reżyserów odsłania tylko część prawdy o kinie polskim. Zupełnie inna prawda o polskiej kinematografii wylania się z tej masy nie oglądanych i niepotrzebnych filmów, które pochłaniają największą część środków produkcyjnych. (...) Dlatego też, być może, historia filmu polskiego powinna przede wszystkim mówić o niedokonaniach naszej kinematografii oraz o tych realizacjach, które dotychczas wstydliwie się przemilczało*<sup>16</sup>.

Pokłosiem takiego sposobu myślenia o kinie jest znakomita *Historia niebyła kina PRL* Tadeusza Lubelskiego<sup>17</sup>. Także autorzy tych słów starali się wpisywać w paradygmat zaproponowany przez Alinę Madej. Wydaje nam się jednak, że to za mało. Lekcja filmograficzna wciąż nie została dobrze odrobiona. Należy częściej przyglądać się mniej znanym i pozornie mniej ważnym filmom. Ich historia jest niekiedy równie, a często nawet bardziej fascynująca. To właśnie dzięki nim można dostrzec wiele niuansów i szczegółów ówczesnego kina, a może co ważniejsze: ówczesnej kultury oglądanej *via* kino, o ile, oczywiście, zrezygnujemy z podziału na kulturę wysoką i niską, porzucimy drogę arcydzieł.

Idźmy dalej: nowi historycy kina nie muszą ograniczać się do procesualnej analizy tekstologicznej. Co więcej, mogą tekst filmowy pozostawić na boku (zarobliwie można powiedzieć, że nie muszą nawet oglądać filmów), a skoncentrować się na politycznych, ekonomicznych, ogólnie: instytucjonalnych ramach i determinantach twórczości filmowej. Jednym z bardziej obiecujących pól badawczych jest właśnie ekonomiczna historia kina PRL-u. Ma ona już swoich badaczy (Edward Zajiček, Jolanta Lemann-Zajiček, Ewa Gębicka), ale jest to obszar, który „pomieściłby” szeroką kadrę naukowców. Ostatnio postulat badania tzw. kultury produkcji kina polskiego zgłasza w swoich publikacjach Marcin Adamczak. Zgodnie z postulatami Nowej Historii Kina warto zająć się badaniem tworzenia sieci kin. Coraz częściej wspomina się o tym zagadnieniu w odniesieniu do początków kina, tymczasem i dla okresu PRL-u jest to zjawisko istotne, choćby z uwagi na politykę kulturalną państwa czy z perspektywy socjologii kultury (jak frapujący może to być temat, przekonują artykuły Ewy Gębickiej o kinofikacji). Można też łączyć te kwestie z badaniami nad regionalną historią kin, o czym świadczy seria *Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku* (1996-), redagowana przez Andrzeja Gwoźdźcia.

Kinematografia PRL-u funkcjonowała w ramach gospodarki centralnie zarządzanej. Warto zauważyć, że co prawda dominował wówczas dyskurs polityczny, nie oznacza to jednak, że całkowicie ignorowano rachunek ekonomiczny. Z jednej strony wydatna pomoc państwa umożliwiała realizację wystawnych filmów, z drugiej panowała ograniczająca biurokracja. Pamiętajmy, że filmowcy pracowali w niekiedy absurdalnych warunkach. Edward Zajiček pisał wręcz, że wydawało się niemożliwe zrealizowanie filmu w zgodzie z wszelkimi przepisami<sup>18</sup>. Dla zi-

lustrowania prawno-ekonomicznych absurdów produkcji w kinie PRL-u przytoczmy jednostkową historię, która brzmi dziś dość zabawnie, ale jasno uzmysławia problemy z filmowym życiem codziennym. Jerzy Nitecki podczas spotkania z twórcami w KC PZPR w 1967 r. przywoływał *perypetie z przysłowiową u nas białą kozą, jaka była w filmie „Chudy i inni”*. *Pojechaliśmy w Bieszczady i tam zaczęliśmy szukać białej kozy, okazało się, że taką kozę ma Cygan, ale chce za nią 700 zł. Nie mogliśmy od razu tej kozy od niego zakupić, ale potrzebne były zaświadczenia z PGR-u, z Gminnej Rady Narodowej, w których byłaby mowa o tym, że białej kozy nie ma w okolicy, bo dopiero wtedy mogliśmy tę kozę kupić od Cygana. W rezultacie mając wszystkie potrzebne papiery, a było ich niemało, przystąpiliśmy do zakupu kozy za wymienione 700 zł, ale koza zagrała swoją rolę w filmie i była nam już niepotrzebna i teraz zaczął się następny kłopot, nikt nie chciał kupić kozy, ani w PGR-ze, ani w Radzie Narodowej, posłaliśmy do weterynarza, który stwierdził, że koza jest za chuda i nie nadaje się do uboju. Mielśmy straszliwe kłopoty, już byliśmy tak zmartwieni, że nie wiedzieliśmy czy kozę nie utopić w rzece, ale było nam jej żal. W związku z tym znów zaczęliśmy zbierać potrzebne dokumenty, stwierdzające, że PGR kozy nie kupi, że do uboju się nie nadaje i w rezultacie kozę sprzedaliśmy za 600 zł, a więc na tej transakcji Państwo Ludowe straciło 100 zł, nie mówiąc już o tym, że koza zagrała swoją rolę w filmie*<sup>19</sup>.

Takich historii można by zacytować wiele, liczne protokoły poszczególnych ciał państwowej kinematografii są ich pełne. Na ich podstawie można także budować interesującą wywód historycznofilmowy. Warto więc analizować specyficzną PRL-owską kulturę produkcji. Z tej perspektywy zasadne byłoby także opisanie mechanizmów funkcjonowania i historii zespołów filmowych (dotychczas funkcjonują tylko książki utrzymane w formule wspomnieniowej), do czego impuls dały m.in. publikacje *Restart zespołów filmowych*<sup>20</sup>, *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*<sup>21</sup>. I tu jednak trzeba zauważyć pewien charakterystyczny sposób myślenia, w ramach którego badacze koncentrują się na zespołach tworzących „ważne filmy” (przede wszystkim Kadr, Tor oraz X). Tymczasem dla opisu kina PRL może jeszcze bardziej charakterystyczne byłyby historie Profilu czy Rytmu.

Stosunkowo łatwy dostęp do archiwaliów produkcyjnych (choć przetrzebionych przez czas) mógłby skłonić historyka o ekonomicznym zacięciu do opisanie stylów produkcji filmów wynikających z relacji między zespołem filmowym, grupą zdjęciową, wytwórnią a władzami kina. W tej materii do opracowania pozostało jeszcze wiele tematów i to nie tylko z dziedziny produkcji, ale także dystrybucji czy promocji filmów. Fascynującym zagadnieniem jest np. historia polskiego fotostu filmowego, tym łatwiejsza do opisania, że mająca zaplecze w postaci internetowej fototeki Filmoteki Narodowej. Na pogłębiony opis czeka także historia plakatu filmowego (z zapleczem Galerii Plakatu Filmowego) oraz wiele innych frapujących efektów pracy kinematografii, np. PRL-owskich zwiastunów filmowych czy filmów reklamowych. Na marginesie: podczas jednej z kwerend filmowych piszący te słowa odnalazł film z pierwszej połowy lat 60. reklamujący polskie jachty typu ametyst pod znaczącym tytułem *Ametyst are a girl's best friend* z udziałem Teresy Tuszyńskiej, słynnej Margueritte z *Do widzenia, do jutra...* (1960, reż. Janusz Morgenstern) – film ten jest nieznaną jej biografom; nasuwa się pytanie: ile takich filmów reklamowych skrywają polskie archiwa? Tematem dla badacza



może być także polska szkoła dubbingu, dziś już niemal kompletnie zapomniana, a przecież mająca swoich mistrzów, którzy słaby niejednokrotnie film potrafili aktorskim kunsztem słownym podnieść o poziom wyżej albo tworzyć kongenialne wersje dźwiękowe.

Mamy oczywiście świadomość, że analiza zjawisk kina PRL-u w opisanym powyżej duchu nowego historycyzmu i Nowej Historii Filmu wymusza interdyscyplinarność badań, łączenie kompetencji filmoznawczych z historycznymi, socjologicznymi, kulturoznawczymi. Ale trud taki się opłaca.

\* \* \*

Komentując wspomnianą antologię pod redakcją Chapmana, Glancy'ego i Harper, Teresa Rutkowska zwracała uwagę na jeszcze jeden fakt: *Nowa Historia Filmu przywiązuje wagę do krytycznej analizy źródeł, nie tylko samych taśm, ale także raportów cenzury, wspomnień, dokumentów wytwórni, kosztorysów, kontraktów, materiałów prasowych, scenariuszy i scenopisów, korespondencji, przepisów prawnych, ostatnio także internetowych grup dyskusyjnych*<sup>22</sup>.

Aby móc ująć kino jako element szeroko rozumianej kultury PRL-u, należy brać pod uwagę wymienione tutaj źródła. Charakterystyczny dla historyków postulat *ad fontes* (powrotu do źródeł) powinien znaleźć większe zrozumienie wśród piszących o dziejach kina PRL-u. Pozwoli to uniknąć wielu nieporozumień interpretacyjnych albo wskaże nowe perspektywy odczytania dzieł i zjawisk, których recepcja zastęgała w kanonicznym formach. Podajmy kilka symptomatycznych przykładów. *Westerplatte* (1967) Stanisława Różewicza jest często uważane za film zamykający polską szkołę filmową (to zresztą temat na osobną dyskusję). Tymczasem, jeśli uważne przejrzymy dokumenty kolaudacyjne oraz liczne recenzje, zorientujemy się, że podstawowym punktem odniesienia były dla tego dzieła *Barwy walki* (1964) Jerzego Passendorfera. *Westerplatte* doskonale wpisywało się w oczekiwania publicystów związanych z frakcją „partyzantów”, uważano bowiem, że miało identyczną wymowę, jak film Passendorfera. W żaden sposób nie deprecjonuje to oczywiście filmu Różewicza. Dlaczego więc ignoruje się dzisiaj te odwołania?

Inny przykład: w literaturze przedmiotu wielokrotnie powtarzano i traktowano jako pewnik opinię o wycofaniu przez Marka Hłaskę swojego nazwiska z czołówki filmu *Baza ludzi umarłych* (1958, reż. Czesław Petelski) głównie ze względu na zmianę zakończenia filmu. Tymczasem takie samo zakończenie można znaleźć w scenariuszu i scenopisie filmu podpisanym pospołu przez Hłaskę i Petelskiego, wystarczyło tylko do nich sięgnąć. Legenda pisarza nonkonformisty wystarczyła do zepchnięcia całej winy na Petelskiego, postać wyjątkowo niechętnie wspomnianą i niemile traktowaną przez środowisko filmowców. Rzeczywistość jest bardziej skomplikowana od czarno-białej, nostalgicznej narracji pamięci, która dominuje w polskiej historiografii filmowej (lecz nie tylko w niej). To ona zdecydowała np. o kłopotliwej sekwencji zdarzeń związanej z postacią Jerzego Lipmana. Najpierw pojawiła się na polskim rynku książka *Zdjęcia: Jerzy Lipman* (2010)<sup>23</sup> poświęcona wybitnemu operatorowi (m.in. *Kanał* Andrzeja Wajdy z 1956 r., *Zezowate szczęście* Andrzeja Munka z 1960 r., *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego z 1961 r., *Pan Wołodyjowski* Jerzego Hoffmana z 1969 r.), a w niej opis brawuro-

wych wyczynów Lipmana podczas II wojny światowej, gdy w przebraniu niemieckiego żołnierza (*Żyd od semickiej urodzie*) zwiedza świat. Jest w Mediolanie, Weronie, Rawennie, Kolonii, Wiedniu, Berlinie, pośredniczy w zdobywaniu broni dla Podziemia itd. Życiorys na scenariusz filmowy (i taki scenariusz, autorstwa Jerzego Stefana Stawińskiego, powstaje). A potem, rok po wspomnieniowej publikacji ukazuje się książka Filipa Gańczaka *Filmowcy w matni bezpieczeństwa*<sup>24</sup> i bolesny rozdział, w którym wspomniana legenda została skonfrontowana z pozostawionymi przez SB materiałami. Według podanych przez Gańczaka informacji, Lipman donosił na swoich kolegów od 1947 do 1965 r. Dodajmy od razu: nie chodzi tu o budowanie atmosfery podejrzliwości czy tworzenie „alternatywnej” („zlustrowanej”) historii polskiego kina. Kiedy jednak mówimy nie tylko o samych filmach, lecz także o środowisku filmowym, życiu codziennym kinematografii, relacji między polityką a kinem, o specyfice kina PRL-u, nie można udawać, że tematy te w ogóle nie istnieją.

Warto w tym miejscu wrócić do reżyserskocentrycznego i artystycznego sposobu opisywania kina PRL-u. Jednym z najważniejszych źródeł historycznych w omawianiu tego okresu stały się wspomnienia twórców. Polska historiografia filmowa jest pełna książek wspomnieniowych i wywiadów rzek. Trzeba wyraźnie powiedzieć: inicjatywy kolejnych badaczy i krytyków filmowych zasługują na największe słowa uznania, realizują bowiem program poszerzania źródłowej bazy historii rodzimego kina (wspominał o tym w artykule na temat polskiego filmoznawstwa Tadeusz Lubelski<sup>25</sup>). Wywiady z twórcami to bardzo ważne źródło w badaniu historii, ale nie jedyne. Każdemu historykowi powinna przyświecać dewiza: „autor jest pierwszym podejrzany” w procesie odkrywania przeszłości. Może mało sympatyczna to dewiza, ale w badaniu historii sympatie nie mogą być najważniejsze. Twórcy są oczywiście uczestnikami czy świadkami wydarzeń, ale z perspektywy czasu każda rzecz wygląda inaczej. Dlatego tak ważne są archiwalia powstające w momencie realizacji danego filmu, konfrontacja wypowiedzi autorskich z innymi świadkami itp. Uzgadnianie źródeł, o czym wie każdy adept historii, daje pełniejsze wyobrażenie o wydarzeniach i procesach. Wydaje się to tym bardziej istotne, że samemu środowisku filmowców czasem bardziej zależy na wspominaniu przeszłości niż jej odkrywaniu. W takiej sytuacji przeszłość można wymodelować, ubarwić, podrasować i zmienić w opowieść mitologiczną. Do wędrówki przez dziesięciolecia wystarczy pamięć – a ta potrafi być zawodna i zwodnicza.

Problemem jest jednak nie tylko unikanie świadectw historycznych z epoki, ale także ich niewłaściwa interpretacja. Wszak aby dokonać dobrej wewnętrznej krytyki źródła, trzeba mieć odpowiednią wiedzę pozaźródłową, dobrze poznać (by zrozumieć) kod kulturalny i polityczny, jakim posługiwali się twórcy, decydenci, krytycy filmowi w danym czasie, pojąć ich horyzont interpretacyjny (kategorie mentalne, do których mogli się odwoływać) oraz ograniczenia cenzuralne. Wszystko to jest także potrzebne do analizy recepcji dzieła filmowego, zarówno na poziomie kolaudacji w ramach kinematografii (trzeba znać nie tylko nowomowę, lecz także mowę ezopową danej kultury), jak również w ocenie krytyczno-filmowej. Wiadomo bowiem, że konkretne redakcje miały swoje sympatie i powiązania polityczne, a publikowane przez nie teksty nie zawsze były bezinteresowne, zwłaszcza wtedy, kiedy kierownictwo partii narzucało danemu tytułowi swoją politykę prasową. Znamienny jest tu przykład przywołany przez Alicję Hel-

man, która pisała o recepcji *Człowieka z marmuru* (1976, reż. Andrzej Wajda) i o recepcji tej recepcji: *Jak wyjaśnił w 1980 roku Jerzy Płażewski, ustalono listę krytyków, którym w ogóle wolno było się wypowiadać na temat filmu. Nie znający tego faktu prostoduszni studenci filmoznawstwa, którzy chętnie wybierali „Człowieka z marmuru” jako temat swoich prac, wyciągnęli stąd wniosek, że krytyka nie poznała się na filmie Wajdy i, co więcej, złośliwie go przemileczała*<sup>26</sup>.

Nie tylko brak zrozumienia dla polityki prasowej i redakcyjnej może zniekształcać interpretacje historyczne, ale także ograniczenie źródeł do kilku tytułów gazet i czasopism, do których dostęp jest łatwy w większych lub mniejszych ośrodkach miejskich i których adresy bibliograficzne można odnaleźć np. w serwisie filmpolski.pl. Tymczasem recenzje zamieszczano nie tylko w „Kinie”, „Filmie”, „Ekranie” czy „Trybunie Ludu”, lecz również w dziesiątkach innych publikatorów. Oczywiście, namawiamy także do tego, czego mało w polskiej historiografii filmowej, czyli do badania recepcji (jak silnie jest ona uzależniona od historii, przekonywała m.in. Janet Staiger w klasycznym już tekście na temat odbioru filmów i historycznego kształtowania się ważnych kategorii estetyczno-filmowych<sup>27</sup>). Aby zrozumieć kontekst, ograniczenia, a czasem ukryty sens recenzji, warto byłoby zająć się historią polskiego piśmiennictwa filmowego okresu PRL-u. Jest to kolejny temat, który czeka na badacza (a właściwie badaczy, bo to bardzo szerokie pole badawcze).

\* \* \*

Na koniec można by zapytać: czy kino polskie cieszy się sympatią badaczy? Odpowiedź brzmiałaby: chyba coraz większą, choć wciąż, naszym zdaniem, niewystarczającą. Mimo to jesteśmy zbudowani tym, że po tematy związane z kinem PRL-u sięgają badacze najmłodszy, prezentując nierzadko i spore kompetencje, i szacunek dla faktów, a także oryginalne spojrzenie. Można więc postulować, by najważniejsze polskie periodyki filmoznawcze mocniej zainteresowały się rodzimym kinem. Od końca lat 90. do dziś na czterdzieści kilka woluminów „Kwartalnika Filmowego” wydano na przykład cztery numery monograficzne poświęcone kinu polskiemu (przy czym jeden dotyczył twórczości Krzysztofa Kieślowskiego, a w drugim kino polskie dzieliło miejsce z kinem sąsiadów). To chyba niewiele. A nikt za nas tego nie zrobi.

I jeszcze jeden postulat, tym razem dotyczący wspólnych badań. Niektóre zagadnienia – np. kompleksowa analiza historii czasopism filmowych, analiza niezrealizowanych scenariuszy itp. – wymagają stworzenia zespołów badawczych. Przy takim pozytywistycznym i kolektywnym podejściu zmniejsza się, oczywiście, ilość kapitału symbolicznego *per capita*. Ale są projekty, w których przypadku historycy powinni mówić w liczbie mnogiej.

PIOTR ZWIERZCHOWSKI, KRZYSZTOF KORNACKI

<sup>1</sup> R. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985.

<sup>2</sup> A. Helman, *Jak uczyć historii filmu? (1). Refleksje teoretyczne*, „Kino” 1989, nr 4, s. 18.

<sup>3</sup> Dane bibliograficzne z najbardziej kompetentnej bazy danych FilMOTEKI Narodowej.

<sup>4</sup> *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003.

- <sup>5</sup> *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.
- <sup>6</sup> S. Greenblatt, *Kultura*, tłum. A. Rajca-Salata, w: tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 147-148.
- <sup>7</sup> D. Heck, *Wokół nowego historycyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2, s. 106. Autorka powołuje się na pracę: D.E. Wayne, *New Historicism*, red. M. Coyle, P. Garside, London 1990, s. 791.
- <sup>8</sup> K. Kujawińska-Courtney, *Wprowadzenie*, w: S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa...* dz. cyt., s. XXV.
- <sup>9</sup> T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003, s. 68-69.
- <sup>10</sup> Por. M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002.
- <sup>11</sup> T. Rutkowska, *Dynamika historii*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 310.
- <sup>12</sup> T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 1992 (wyd. II poprawione, Kraków 2000); *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994.
- <sup>13</sup> A. Madej Alina, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002.
- <sup>14</sup> E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, wyd. II uzupełnione i rozszerzone, Warszawa 2009.
- <sup>15</sup> P. Coates, *The Red & The White. The Cinema of People's Poland*, London-New York 2005.
- <sup>16</sup> A. Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, „Studia Filmoznawcze” 1992, t. 12, *Filmoznawstwo, film, telewizja*, s. 49.
- <sup>17</sup> T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.
- <sup>18</sup> Zob. E. Zajiček, dz. cyt., s. 195-197.
- <sup>19</sup> *Stenogram z obrad konferencji z przedstawicielami Filmu Polskiego odbytej w KC PZPR w dniu 6 lutego 1967 r., maszynopis, kopia K. 184*, Archiwum Filмотeki Narodowej, sygn. A-208, poz. 18, k. 115-116.
- <sup>20</sup> *Restart zespołów filmowych*, red. M. Adamczak, P. Marecki i M. Malatyński, Kraków – Łódź 2012.
- <sup>21</sup> *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwanie*, red. T. Szczepański, A. Pachnicka, Łódź 2013.
- <sup>22</sup> T. Rutkowska, dz. cyt., s. 310.
- <sup>23</sup> *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, red. T. Lubelski, Warszawa 2005.
- <sup>24</sup> F. Gańczak, *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011.
- <sup>25</sup> T. Lubelski, *Raport o stanie polskiego filmoznawstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 306-312.
- <sup>26</sup> A. Helman, *Żywot człowieka uczciwego albo o wieloznaczności dyskursu Wajdy* (Człowiek z marmuru *Andrzeja Wajdy*), w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 172. W cytacie pominięto odwołania do literatury przedmiotu.
- <sup>27</sup> Zob. J. Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. I. Kurz, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.