

Polacy i Żydzi w *Ulicy Granicznej*

PIOTR LITKA

– Skąd jesteś? – zapytał jeden z nich. Nie dosłyszał. – Skąd? A gdzie to? – W Europie, między Niemcami i Rosją. Zastanowił się i potrząsnął głową. – Nie może być. Tam już nie ma na nic miejsca. – Nie ma – przyświadczyła. – I stamtąd właśnie jestem.

Hanna Krall, Sublokatorka

Ulica Graniczna była filmem spontanicznym¹. Była też pierwszym powojennym polskim filmem fabularnym pokazującym zagładę Żydów, relacje polsko-żydowskie przed i podczas wojny oraz powstanie w getcie warszawskim. Pierwotna wersja scenariusza została napisana już pod koniec 1946 roku, a jej powstanie obrosło anegdotami². Jeszcze przed premierą (23 VI 1949) prasa skutecznie „podsycala” atmosferę wokół filmu. Publikowano liczne relacje z pokazów przedpremierowych, podkreślając wrażenie, jakie film wywarł na uczestnikach tychże seansów³. Wpłynęło to z pewnością na zainteresowanie widzów. W ciągu pierwszych kilku lat od premiery, film Forda obejrzało blisko 6 milionów widzów⁴. Intencje reżysera były oczywiste: *Chodziło mi o stworzenie filmu humanistycznego* – wyznawał w jednym z wywiadów – *filmu o małych ludziach ze wszystkimi ich sprawami codziennymi, troskami i radościami, dodatkami i ujemnymi stronami charakterów, złymi i dobrymi przeżyciami. Film o małych ludziach na tle wielkiej epoki. Nasi bohaterowie są mieszkańcami pewnej kamienicy warszawskiej w czasie okupacji. Ludzie różnych zawodów, poziomów intelektualnych i różnych przekonań politycznych*⁵.

Charakterystyczne, że wspomniane opinie prasy były zadziwiająco do siebie podobne. Dążono z jednej strony do wykazania uniwersalizmu *Ulicy Granicznej*, z drugiej zaś unikano komentarzy związanych zwłaszcza z pokazanymi przez Forda relacjami polsko-żydowskimi. *Na czoło filmu pod względem technicznym* – dowodził „Express Poznański” – *wysuwa się inscenizacja powstania w getcie. Zdjęcia zrobiono w dekoracjach (...) z uwzględnieniem kilku fragmentów autentycznych kronik. Epizody te stanowią całkowitą sugestię autentyczności*⁶. Dwa miesiące później „Gazeta Robotnicza” donosiła o sukcesie *Ulicy Granicznej* w Paryżu: *(...) poprzez epizod historyczny powstania w getcie widz francuski ocenia w pełni skutki wojny i faszyzmu. Prześladowani Żydzi uosabiają tutaj wszystkich wolnych ludzi walczących z niesprawiedliwością*⁷ (podkreślenie moje – P. L.). Najciekawsza recenzja napisana przez Leona

Bukowieckiego ukazała się w „Kuźnicy”. W rozdziale *Postawa autora* krytyk jako jeden z nielicznych (jeśli nie jedyny) napisał w odniesieniu do *Ulicy Granicznej* o polskim kompleksie antysemityzmu: *Autor zdawał sobie sprawę z istniejącego w rozmaitych warstwach narodu polskiego antysemityzmu, widział rozmiary, jakie przybrała ta klęska w czasie wojny, i niewątpliwie nie był ślepy na niedobitki antysemitów blakających się dziś jeszcze wśród masy, która dojrzała do życia.*

*Kompleks antysemityzmu, który ciążył na społeczeństwie polskim w rozmaitym natężeniu, powoduje scysję między uczniami w szkołach i gimnazjach, ohydne ekscesy na wyższych uczelniach, rugi w sferach urzędniczych – nie był przecież żadną „cechą narodową” Polaków. Nikt nigdy nie usłyszał, ani nie mógł usłyszeć żadnego rzeczowego argumentu przemawiającego na rzecz uprzedzeń rasowych. Syn powtarzał lekcję wyuczoną od ojca czy matki, nie zastanawiając się nigdy nad swym zdaniem, nie konfrontując go z rzeczywistością, nie starając się nawet o najmniejszą dozę dobrej woli. Jest zasługą Aleksandra Forda, że w prostych, pełnych prawdy obrazach rozładował kompleks wykazując jego całkowitą nicość*⁸.

Wypada zauważyć, że owo rozładowanie kompleksu antysemityzmu, o którym wspominał w swojej recenzji Bukowiecki, zostało jeszcze przed premierą filmu skrytykowane. W archiwum FilMOTEKI Narodowej znajduje się interesujący dokument (publikowany w aneksie do niniejszego tekstu). Jest nim protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej, którego przedmiotem była ocena *Ulicy Granicznej*. W tekście wspomnianego dokumentu pojawiło się wiele interesujących opinii i ocen związanych z filmem Forda, które – z różnych przyczyn – nie mogły zaistnieć w artykułach prasowych. Sugerowano na przykład, że pewne drażliwe zagadnienia należałoby obecnie przemilczeć: *dopiero za 10-15 lat można będzie do nich powrócić*. Podkreślano „papierowość” postaci Polaków w tym filmie, jednocześnie zaznaczając, iż *środowisko żydowskie przedstawione jest pod względem artystycznym doskonale*.

Miał na to wpływ – jak sądzę – przedwojenny okres twórczości Forda, który w roku 1933 (po znakomicie przyjętym debiutanckim filmie fabularnym *Legion ulicy*) zrealizował w Palestynie *Sabrę*. Ten mało znany film miał być opowieścią o osadnikach żydowskich. Jednak tuż po przyjeździe do Palestyny Ford zmienił pierwotną koncepcję scenariusza. Pokazał – obok pionierskich działań osadników – zderzenie dwóch kultur: żydowskiej i arabskiej. Próbował także opisać dramaty, których był jako przybysz z zewnątrz, uważnym obserwatorem. *Realizację – pisał po latach biograf reżysera – poprzedził długi okres dokumentacji – poznanie poszczególnych środowisk, miejscowych obyczajów, specyficznych stosunków międzyludzkich. Ford po przeprowadzeniu dokładnej dokumentacji doszedł do przekonania, że film powinien mieć formę zbliżoną do tej, jaką miał „Legion ulicy”, że powinien być – jak to nazywał – udramatyzowanym reportażem z akcją*⁹.

Drugim filmem, którego tematyka i realizacja (a przede wszystkim praca z dziećmi) mogły mieć wpływ na koncepcję *Ulicy Granicznej*, była zrealizowana w 1935 roku *Droga młodych*. Scenariusz został oparty na projekcie złożonym przez personel sanatorium im. Medema w Miedzeszynie. Film miał popularyzować stosowane tam metody leczenia gruźlicy. Wpływy z dystrybucji miały zasilić

ciągle borykające się z kłopotami finansowymi sanatorium. Instytucja prowadzona przez żydowskich socjalistów nie mogła liczyć na dofinansowanie przez państwo i organizacje syjonistyczne. Sanatorium stało się zatem współproducentem *Drogi młodych*. Film zrealizowano na przełomie lata i jesieni 1935 roku. Rok później dzieło Forda miało pokazy poza granicami kraju. W Polsce ze względów cenzuralnych *Droga młodych* nie miała premiery¹⁰.

Ulica Graniczna ma narrację linearną. Rozpoczyna się i kończy komentarzem z offu, tak często stosowanym w polskich filmach lat czterdziestych i pięćdziesiątych: *Cmentarze ulic, ruiny i zgłiszcza. Wiele jeszcze tego znajdziecie w Warszawie. Na jednej z takich ulic rozgrywała się akcja naszego filmu. Nazwiemy tę ulicę: Graniczną. Jakkolwiek, mogłaby to być: Długa, Bielańska czy Świętokrzyska. Nie chcemy ustalać jej prawdziwej nazwy. Chcemy ustalić tylko niewielki skrawek jej dziejów. Dziejów jej skromnych mieszkańców, małych ludzi, dzieci czy prawie dzieci... Któż tego nie pamięta? Rok 1939*¹¹. Krótki epizod przedwojenny jest rodzajem wprowadzenia i opisu rodzajowego wszystkich bohaterów filmu. Są nimi mieszkańcy warszawskiej kamienicy, Polacy i Żydzi. W kilku scenach Ford znakomicie charakteryzuje podziały istniejące w tej małej społeczności. Wyraźny zamiar propagandowy *Ulicy Granicznej*, mającej wskazywać na wspólne polsko-żydowskie działanie w odradzającym się ze zniszczeń wojennych państwie, ustępuje w filmie pragnieniu złożenia hołdu społeczności, którą dotknęła Zagłada¹². Reprezentanci trzech pokoleń rodziny Libermanów: stary krawiec, elektrotechnik Natan i Dawidek to także odmienne postawy wobec polityki eksterminacyjnej prowadzonej przez Niemców. Krawiec Liberman (w wyróżniającej się znakomitej kreacji Władysława Godika) jest przekonany, że w sytuacji, jaka zaistniała, pozostaje tylko bierny opór i modlitwa. Dawidek – wychowywany według tradycji Talmudu przez dziadka, już po wybuchu powstania w getcie stanie się jednym z bezimiennych bohaterów ginącej społeczności. Natan – to symboliczna postawa żydowskiego lewicowca, który w działaniu i walce widzi jedyną szansę dla siebie i swoich najbliższych. Charakterystyczne, że to Natan, po wydaniu przez Niemców rozporządzenia o utworzeniu zamkniętej dzielnicy żydowskiej, mówi do zebranej w mieszkaniu rodziny: *Nie rozumiecie? Oni chcą, żebyśmy byli oddzielnie od Polaków. Łatwiej będzie nas zniszczyć i Polaków*. Warto w tym miejscu przypomnieć, że obowiązujące przez kolejne lata okupacji sankcjonowane prawnie metody postępowania wobec Żydów zostały ustalone i zatwierdzone już 21 września 1939 roku w Berlinie. Szef Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy zalecał dowódcom grup operacyjnych policji, by rozwiązanie „problemu żydowskiego” zostało podzielone na dwa etapy: pierwszy (realizowany w krótkich terminach) miał prowadzić do ostatecznego celu (wymagającego dłuższego czasu)¹³. W *Generalnym Gubernatorstwie* pierwsze getto powstało w Piotrkowie – już w październiku 1939 roku – ale z dwu największych skupisk ludności utworzono i zamknięto getta znacznie później: w Warszawie w listopadzie 1940 roku, w Krakowie dopiero w marcu 1941. W granicach otoczonej wysokimi murami żydowskiej dzielnicy mieszkaniowej w Warszawie stłoczono początkowo około 400 000 ludzi¹⁴.

W filmie Forda najciekawsze sceny związane są właśnie z utworzeniem dzielnicy zamkniętej. Reżyser zawarł w nich przede wszystkim interesujący obraz wzajemnych relacji polsko-żydowskich. Udającej się do getta rodzinie Liber-

manów pomaga dorożkarz Cieplichowski. To między nim a restauratorem Kuśmirakiem dochodzi do krótkiej wymiany zdań na temat opuszczenia przez Żydów dzielnicy aryjskiej. Kuśmirak jest skrajnym antysemitą. Wyrażane przez niego poglądy są pełne stereotypowych opinii i stanowią wzorcowy przykład nienawiści rasowej. Antysemityzm Kuśmiraka jest oparty – by posłużyć się formułą Gavina I. Langmuira – na stereotypie ksenofobicznym¹⁵. Dzięki niemu (...) *nie rozwiązane, trudne problemy własnej grupy narodowej mogą być w prosty i przekonujący sposób wyjaśnione; co więcej, stanowią one remedium na bólczki, bo pozwalają zachować pozytywny obraz grupy własnej i nie naruszają podstawowych więzi społecznych, co dzieje się za sprawą prostego mechanizmu wskazania „obcych” jako odpowiedzialnych za „nasze” dylematy (czyli wskazanie „kozła ofiarnego”)*¹⁶. Kuśmirak nie tylko (w dosyć groteskowej i mało wiarygodnej scenie u fryzjera) zaczesuje włosy i przycina wąsy jak Hitler... On po prostu dosyć szybko odnajduje się w okupacyjnej rzeczywistości, podpisuje Volkslistę i zaczyna pisać swoje nazwisko: Kuscmirak. Jego syn Fredek wstępuje do Hitlerjugend, a córka zostaje kochanką niemieckiego oficera (nawiasem mówiąc, wspomniana córka otwarcie wyznaje, że jej matka nazywała się z domu Bürkenmayer). Antysemityzm rodziny Kuśmiraków ma przede wszystkim podłoże ekonomiczne. Po wkroczeniu Niemców dochodzi do tego wiara w aryjskość. Przypadkowo znaleziona przez syna Kuśmiraka fotografia stanowi początek „krótkiej historii wypędzenia”. Doktor Józef Białek jest asymilowanym Żydem. Pamiątkowe zdjęcie dziadka z wpisaną na odwrocie dedykacją jest jedynym dowodem jego niearyjskości. Znajoma doktora każe mu zniszczyć zdjęcie, które trafia przypadkowo w ręce Kuśmiraków. Dedykację w języku jidisz (którą odczytuje posiadaczom fotografii Dawidek Liberman) podpisał dla wnuka Jehuda Bialer. *Pan doktor zmienił sobie kiedyś nazwisko i Aryjczyk gotowy!* – stwierdza córka Kuśmiraka, który dzień później odwiedza mieszkanie doktora. Znakomicie rozebrana scena pokazuje, że przejęcie majątku odbywało się także bez przemocy czy „chuligańskich ekscesów”, o których wspominają liczni kronikarze czasu Zagłady. Była to bardzo często – jak w filmie Forda – krótka rozmowa i groźba donosu. Emanuel Ringelblum w klasycznej już dziś pracy poświęconej stosunkom polsko-żydowskim podczas drugiej wojny światowej pisał o okresie poprzedzającym utworzenie getta: *Żydzi warszawscy byli pełni obaw, że Niemcy posługiwać się będą pretekstem pogromów dla wyrugowania Żydów z Warszawy. Obawiano się, że Niemcy serio potraktują hasło rozbrzmiewające na ulicy Warszawy: „Chcemy Warszawy bez Żydów”*¹⁷.

Antysemitą nieagresywnym¹⁸ jest bankowiec Kazimierz Wojtan, który nie znosi Żydów i stara się wpoić podobne przekonania na ich temat swemu synowi Władowi. W scenie rodzinnego obiadu (jeszcze przed wybuchem wojny) Wojtan wypowiada dwie opinie na temat społeczności żydowskiej. Obydwie są stereotypowe. *Ale wojny naturalnie nie będzie* – zwraca się do żony. – *Hitler się nigdy nie odważy. To tylko Żydzi sobie tak wykombinowali, żeby robić lepsze geszefty.* I po raz drugi, kiedy jego syn Władek opowiada o wspólnej grze w piłkę z Dawidkiem Libermanem: *Dawidek! Też mi towarzystwo dla was! Ile razy mówiłem ci, żebyś się nie zadawał z takimi brudasami.* Ale to właśnie postawa Wojtana podlega przemianie. Ford pokazuje, w jaki sposób dopiero spotkanie z „obcym” zmienia bohatera. Wojtan uciekł z oflagu i by móc dalej bezpiecznie



Ulica Graniczna reż. Aleksander Ford (1949)



się ukrywać i działać w konspiracji, musiał zdobyć cywilne ubranie. Żona posyła go do krawca Libermana. Spotkanie tych dwóch mężczyzn jest zderzeniem postaw, ale też w efekcie „zgubieniem w sobie antysemitę”. Z jednej strony nieufny i oficjalny Wojtan, z drugiej otwarty (i nie ukrywający autoironicznego stosunku do targowania się, które proponuje były żołnierz) życzliwy krawiec Liberman. Pod wpływem postawy ojca swoje antypatyczne nastawienie do Żydów zmienia jego syn Władek.

Aleksander Ford kilkakrotnie pokazuje w *Ulicy Granicznej* obraz warszawskiego getta. Pierwszą sceną jest przeprowadzka Libermanów, którzy wkraczają do zamkniętej dzielnicy przez wąski przesmyk w murze. Drugi obraz przynosi scena wędrowki Dawidka Libermana i córki doktora Białka, Jadzi, przez zatłoczone ulice getta. Co ciekawe, w obydwu przywołanych scenach Ford posłużył się w niewielkim stopniu zdjęciami dokumentalnymi. W scenie wędrowki dzieci wykreował wyrazisty obraz rzeczywistości w getcie, która była tym straszniejsza – jak wspominał po wojnie jeden ze świadków Zagłady – że miała pozory wolności. Można było wyjść na ulicę i mieć złudzenie, że się jest w zwykłym mieście. Nie przeszkadzały temu piętnujące nas opaski, gdyż nosili je wszyscy i po dłuższym czasie pobytu w getcie tapąłem sam siebie na momentach takiego przyzwyczajania się do nich, że gdy śnili mi się moi „aryjscy” przyjaciele, widziałem ich też z opaskami na ramionach, jak gdyby owe białe kawałki płótna były równie nieodzownym szczegółem ludzkiej garderoby jak krawaty. Jednak ulice getta i tylko one kończyły się – murami¹⁹. Po raz trzeci i ostatni w *Ulicy Granicznej* pojawia się obraz getta już po wybuchu kwietniowego powstania. Obok fragmentów autentycznych kronik Ford inscenizuje znany epizod – wspólne pojawienie się na jednym z budynków dwóch flag: biało-czerwonej i niebiesko-białej²⁰. Ford nie pokazuje jednak ani Umschlagplatzu, ani pociągów odjeżdżających do Trebinki. Pokazuje stojących po aryjskiej stronie Polaków i ulice płonącego getta naznaczone pustką po wywiezionych i zabitych.

Konsultantka filmu Forda Rachela Auerbach tak opisała obraz getta we wrześniu 1942 roku, tuż po zakończeniu Wielkiej Akcji: *Są trzy rzeczy – sunt lacrimae rerum. I jest tych rzeczy – krzyk. Och, te trzy rzeczy na wieki opuszczonych przez swych panów. Sponiewieranych przez obce ręce. (...) I rzeczy nie mogły już znaleźć swojego „tikkun”. Słowem „tikkun” określa żydowska filozofia ludowa – dość głęboka na to, by na równi stawiać przeznaczenie istot żywych (ludzi, zwierząt, płodów roślinnych), oraz wytworów pracy człowieczej – spełnienie przeznaczenia wszelkich tworów boskich i ludzkich. (...)* ²¹. *Tikkun* to także przeświadczenie o konieczności dokonania przez człowieka naprawy świata. Iskry boskiego światła są rozproszone po całym świecie, a człowiek – poprzez godne życie i wypełnianie przykazań – ma zniweczyć wyobcowanie ludzi i rzeczy²². Dlatego zniszczone i zapomniane przedmioty, tak jak ich właściciele, nie wypełnią swojego *tikkun*. Bezpowrotnie została stracona perspektywa zbawienia²³.

Podziały i konflikty polsko-żydowskie w *Ulicy Granicznej* są oparte na relacjach ekonomicznych i rasowych. Ford zrezygnował (albo też w ogóle tego nie zamierzał) z pokazania konfliktu (zderzenia) chrześcijaństwa z judaizmem. A przecież u źródeł antysemityzmu leżał fakt istnienia żydowskiej wspólnoty etniczno-kulturowej, trwającej od dwu tysięcy lat mimo diaspory, a może nawet w pewnej mierze dzięki diasporze, dzięki sytuacji wywołanej rozproszeniem; wspólnoty,

której nie mogą przekreślić nieraz całe pokolenia asymilacji²⁴. Jednak w dwóch scenach filmu pokazane zostały istotne elementy tradycji religijnej Żydów. Scena ostatniego szabatu²⁵ przed pójściem do getta i *kadisz* odmawiany przez umiarkowanego Libermana. *Kadisz jest modlitwą wygłaszaną w języku aramejskim; wyśławia Boga, zawiera także prośby o pokój i szczęśliwe życie. Kadisz nie zawiera słów żalu czy rozpacz. Religijny Żyd – pomimo osobistej tragedii – zawsze pamięta, że wszystko jest w ręku Boga: i życie, i śmierć. Nawet w wielkim bólu, po stracie najbliższych, poddaje się wyrokowi boskim, wierzy w sens i sprawiedliwość tego, co nie zawsze może pojąć*²⁶.

Całkowitej zmianie uległo zakończenie filmu. W wersji scenariuszowej Dawidek ginął podczas ucieczki z getta. Tuż po wyzwoleniu Warszawy ginęła Jadzia, zastrzelona przez Fredka, który ze strachu przed konsekwencjami przynależności do Hitlerjugend zlikwidował niewygodnego świadka. Także i on ginął z rąk Bronka Cieplichowskiego i Władka Wojtana. W nowej wersji Dawidek wracał kanałami do getta z pistoletem otrzymanym od Władka²⁷. Film kończył patetyczny komentarz: *Żegnaj Dawidek. I my wierzymy, że nie zginiesz. Że po drugiej stronie Granicznej będzie walczył Bronek i Władek. I pewnie wszyscy, którzy wiedzą, że prawda nie może mieć granic. Że nie ma granic między ludźmi.*

Oglądany po pięćdziesięciu latach od premiery film Aleksandra Forda pozostał świadectwem określonego sposobu myślenia o Zagładzie. Realizując *Ulicę Graniczną*, reżyser przełamywał swoistą zmnę milczenia wobec postawy społeczeństwa polskiego wobec Zagłady. Pokazywał to, o czym blisko czterdzieści lat później pisał w swoim słynnym esej Jan Błoński. *Ta troska o „dobre imię” jest stale obecna w prywatnych – a bardziej jeszcze w publicznych – wypowiedziach. Dowodzi to, że rozważając przeszłość, chcemy z tych rozważań wyciągnąć moralny zysk. Nawet wtedy, kiedy potępiamy, chcemy sami stanąć ponad – czy poza – potępieniem. Chcemy znaleźć się absolutnie poza oskarżeniem, chcemy być zupełnie czysti. Chcemy być także – i tylko – ofiarami... (...). Dlatego wolimy o tym wszystkim nie mówić. Albo mówimy tylko po to, aby odeprzeć oskarżenie. Oskarżenie, które nieczęsto pada, ale wiśi niejako w powietrzu*²⁸.

Sposób pokazania relacji polsko-żydowskich podczas Holocaustu był wielokrotnie rozwijany w późniejszych polskich filmach fabularnych. Kreowany jednak z innej perspektywy historycznej. Pokazanie antysemityzmu Polaków w kilka lat po zakończeniu wojny i w trzy lata po kieleckim pogromie było ze strony Forda aktem odwagi artystycznej. I raczej nie wchodził tu w grę przypadek. Bowiem w *Ulicy Granicznej* został stworzony pewien filmowy styl opowiadania o Zagładzie. Nieobecny później przez wiele lat w polskim kinie stał się niemalże kronikarskim zapisem powojennych nastrojów, a może nawet portretem „zbiorowej pamięci” narodu, który chciał, ale nie mógł zapomnieć.

PIOTR LITKA

¹ Zob. S. Janicki, *Aleksander Ford*, Warszawa 1967, s. 54.

² Pisz o tym E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, Warszawa 1992, s. 62-63: *W okresie międzywojennym ustalili się zwyczaj pisanie scenariuszy w pensjonatach, wynajmowanych na koszt zleceniodawcy w renomowanych kurortach. Ówczesni producenci sprzedający nie istniejący jeszcze film, kontraktując w ciemno aktorów i atelier, ustalając datę premiery – stwarzali sytuację przymusu. Nie mogli sobie pozwolić na ryzyko niedotrzymania terminów z powodu braku scenariusza. Lokowali więc scenarzystów przy maszynie do pisania z daleka od pokus życia wielkomiejskiego, w Radosici, Aninie lub w Falenicy. Ford uznał, że nic nie stoi na przeszkodzie, aby w nowym systemie kontynuować starą dobrą tradycję. Wielki, bogaty koncern mógł wyjść poza Karczew, Milanówek lub Żabki. Kolumna lub Tuszyń także nie odpowiadały naczelnemu dyrektorowi. Kierownik Bazy Działu Produkcji Filmów w Krakowie otrzymał polecenie wyjazdu do Karpacza i przygotowania odpowiedniego locum. W czerwcu 1946 roku Karpacz był już dobrze zagospodarowany i znalezienie wolnej, przystępnej, gotowej do zamieszkania willi granicyło z cudem. Z pomocą miejscowych władz cudu dokonano. Dobrze zaopatrzony w poniemieckie konserwy dom z trzema sypialniami, salonem, gabinetem do pracy i jadalnią, został postawiony do dyspozycji P.P. „Film Polski”. Scenarzyści „Ulicy Granicznej” zostali powiadomieni, że czeka na nich warsztat pracy tak dobrze przygotowany, że nie muszą zabierać nawet kalki. (...). Kilkakrotnie zapowiadany i odwołany przyjazd uspił czujność i zniechęcił miejscowego rezydenta kinofikacji, który przejął nadzór nad willą. Kiedy wreszcie naczelną dyrektor wraz ze swymi współscenarzystami: Janem Fethkem i Ludwikiem Starskim stanął u progu willi, zamiast miejscowych notabli z chlebem i solą – powitał ich niemity fetor. W noc poprzedzającą przyjazd filmowców szabrownicy nie tylko do cna ogołocili pierwszy w Polsce Ludowej dom pracy twórczej ze wszystkiego, co dało się ruszyć, wyrwać i wywieźć, ale także z dużym nakładem sił i pomysłowości starannie zapaskudzili wszystkie pomieszczenia, nie oszczędzając ani ścian, ani sufitów. Jak tego dokonali, dokumenty milczą. Mury wszakże zostały. W archiwum FilMOTEKI Narodowej zachowały się zdjęcia podpisane: „willa Aleksandra Forda, Karpacz 1947, fot. Henryk Miszewski”. Scenariusz i sceno-*

pis „Ulicy Granicznej” zostały jednak napisane.

³ Zob. chociażby relacje zamieszczone w „Echu krakowskim” z 17 III 1949 r. oraz w „Gazecie Robotniczej” z 25 III 1949 r.

⁴ E. Zajiček, dz. cyt., s. 150.

⁵ Wywiad z A. Fordem przeprowadzony przez K.Z., *Film o dziejach warszawskiej ulicy, „Film”*, I V 1948, s. 3.

⁶ „Express Poznański”, 6 II 1949.

⁷ „Gazeta Robotnicza”, 8 IV 1949.

⁸ L. Bukowiecki, *Prawda nie zna granic. „Ulica Graniczna” Aleksandra Forda, „Kuznica”*, nr 14, 10 IV 1949.

⁹ S. Janicki, dz. cyt., s. 19.

¹⁰ Więcej na temat *Drogi młodych* pisze S. Janicki, tamże, s. 29-36.

¹¹ O ile nie jest to zaznaczone, wszystkie cytaty z *Ulicy Granicznej* Aleksandra Forda spisane zostały ze ścieżki dźwiękowej filmu znajdującego się w zbiorach FilMOTEKI Narodowej w Warszawie.

¹² Zob. A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikul magiczny. Przewodnik osiągnąć filmu fabularnego. Podróż pierwsza: 1913-1949*, Kraków 1981, s. 500-501.

¹³ W. Bartoszewski, *Los Żydów Warszawy 1939-1943*, Londyn 1983, s. 6.

¹⁴ Tamże, s. 7.

¹⁵ Zob. G. I. Langmuir, *Toward a Definition of Antisemitism*, w: *The Persisting Question. Sociological Perspectives and Social Context of modern Antisemitism*, New York 1987. Cyt. za: I. Krzemiński, *Polacy i Żydzi – obraz wzajemnych stosunków, antysemityzm i tożsamość narodowa, „Kultura i Społeczeństwo”*, rok XLIII, nr 1, 1999, s. 145.

¹⁶ I. Krzemiński, tamże, s. 145-146.

¹⁷ E. Ringelblum, *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej. Uwagi i spostrzeżenia*. Opracował oraz wstępem opatrzył A. Eisenbach, Warszawa 1988, s. 53.

¹⁸ S. Janicki, dz. cyt., s. 56.

¹⁹ *Śmierć miasta. Pamiętniki Władysława Szpilmana 1939-1945*. Opracował J. Waldorff, Warszawa 1946, s. 55.

²⁰ Wspominał o tym fakcie m.in. Marek Edelman, w: H. Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Kraków 1989, s. 138.

²¹ R. Auerbach, *Lament rzeczy martwych, „Przełom”*, nr 2, 1946.

²² A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*. Tłum. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994, s. 287.

²³ Pisz o tym B. Engelking, *Doświadczenie czasu w sytuacji ostatecznej, „Kultura i Społeczeństwo”*, rok XXXI, nr 4, 1995, s. 149 i nn.

²⁴ J. Turowicz, *Antysemityzm*, w: tegoż, *Bilet do raju*, Kraków 1999, s. 223.

²⁵ O tym jednym z najważniejszych świat żydowskich pisze N. Kameraz-Kos, *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 1997, s. 27-37.

²⁶ Tamże, s. 121-122.

²⁷ S. Janicki, dz. cyt., s. 57.

²⁸ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1994, s. 18-19.

ANEKS

Protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej w dniach 1 i 2 czerwca 1948 roku.

Kwalifikacja filmu *Ulica Graniczna* reżysera Aleksandra Forda. Miejsce posiedzenia Komisji: Łódź, ul. Narutowicza 86, Laboratorium Filmu Polskiego (1.VI.1948) i Dyrekcja Filmu Polskiego, Łódź, ul. Sienkiewicza 33 (2.VI.1948).

Obecni:

1. inż. Stanisław Albrecht – dyrektor naczelny Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski
2. Sabina Sebyłowa – przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki
3. Tadeusz Kański – zastępca dyrektora naczelnego Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski
4. Jerzy Toeplitz – zastępca dyrektora naczelnego Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski
5. dr Bolesław Lewicki – dyrektor Wydziału Artystyczno-Programowego Działu Produkcji
6. reżyser Antoni Bohdziewicz – przedstawiciel Związku Realizatorów Filmowych
7. inż. Bohdan Jankowski – dyrektor Wydziału Technicznego działu Produkcji, konsultant do spraw technicznych
8. Zygmunt Szyndler – zastępca dyrektora Działu Produkcji Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski, konsultant do spraw technicznych
9. Maksymilian Barbasz – dyrektor Wydziału Finansowego Działu Produkcji, konsultant do spraw finansowych

Przewodniczący komisji: dyrektor Stanisław Albrecht

Protokolant: Zbigniew Pitera

Na wstępie doktor Lewicki stwierdza nieobecność obywatela P. Perkowskiego – przedstawiciela Rady Związków Artystycznych. Dyrektor Albrecht przypomina schemat oceny filmów ustalony na poprzednim posiedzeniu Komisji Kwalifikacyjnej, poczym zebrani przystępują do dyskusji nad filmem *Ulica Graniczna*.

I. Scenariusz

Dyrektor Toeplitz – ocena: dobry

Scenariusz filmu jest poprawny, wątki dobrze powiązane. Aczkolwiek ekspozycja jest nieco powolna, to jednak tempo w dalszych częściach narasta i film budzi duże zainteresowanie. Robota scenariusza dobra, choć nie pozbawiona pewnych braków.

Dyrektor Lewicki – ocena: dobry

Dyrektor Lewicki przyłącza się do oceny przedmówcy. Uważa scenariusz za dobry, choć nie pozbawiony ławizn.

Dyrektor Kański – ocena: dobry

Dyrektor Kański uważa, że w tej chwili na ocenę scenariusza, do którego ma wiele zastrzeżeń, jest właściwie za późno, gdyż scenariusz oceniany [jest] obecnie na podstawie



Ulica Graniczna reż. Aleksander Ford (1949)

gotowego filmu. Wskutek tego sugeruje nas robota reżyserska, bo sam scenariusz otrzymał już inny kształt artystyczny.

Obywatelka Sebyłowa – ocena: dobry

Scenariusz ma pewne dłużyzny. Z ekspozycji nie wynika, co się stanie dalej. Lecz to narzuca sam temat. Poza tym scenariusz należy uznać za dobry.

Reżyser Bohdziewicz – ocena: dobry

Reżyser Bohdziewicz zastanawia się nad kryteriami oceny. Gdy skalę porównawczą oprzemy na naszym dotychczasowym dorobku, to kryteria stale będą ulegały zmianie. Scenariusz *Ulicy Granicznej*, w porównaniu do innych filmów polskich jest pod względem fabularnym najrzędniej zrobiony, lepiej niż *Ostatni etap*.

Dyrektor Albrecht – ocena: dobry

Dyrektor Albrecht zaznacza, iż film należy kwalifikować według średniego poziomu europejskiego. Następnie stwierdza zgodność oceny scenariusza *Ulicy Granicznej*.

Ocena Komisji – dobry

II. Realizacja artystyczna

Dyrektor Toeplitz – ocena: bardzo dobry

Dyrektor Toeplitz powołując się na ocenę realizacji artystycznej filmu *Ostatni etap* stwierdza, iż konsekwentnie należałoby dać *Ulicy Granicznej* tę samą ocenę. Niektóre momenty, jak montaż i wartość plastyczna niektórych scen, zasługuje bezwzględnie na wyższą ocenę. I chociaż filmowi brak niekiedy szerokiego oddechu i pewnego wzlotu artystycznego, to jednak są w nim sceny, które wstrząsają widzom (getto po likwidacji). Film zasługuje na tę samą ocenę co *Ostatni etap*.

Dyrektor Lewicki – ocena: dobry

Film posiada pewne samorodne momenty, które wywierają wrażenie na widzu: m.in. udział dzieci. Muzyka potęguje wrażenie całości, strona zdjęciowa dobra, kompozycja klatki ciekawa. Chociaż film ma miejscami charakter masowy i mógłby stać się obrazem monumentalnym – to jednak sceny kameralne wywarły swe piętno w reżyserii. W filmie grają znani aktorzy, ich stara przedwojenna maniera gry razi. Reżyser nie potrafił wydobyć z nich nowych wartości.

Obywatelka Sebyłowa – ocena: dobry

Trudno jest osądzić film pod względem realizatorskim zaraz po obejrzeniu. Ładunek emocjonalny całości jest silny. Niepotrzebna jest krucjata dzieci przez getto. W filmie są pewne łatwizny, wskazujące na to, że realizator poszedł na rękę publiczności. Realizację należy ocenić raczej jako dobrą.

Reżyser Bohdziewicz – ocena: dobry

Reżyser Bohdziewicz stawia realizatorom dwa zarzuty:

1/ zaangażowanie aktorów o znanych nazwiskach, zamiast wyszukanie nowych – co uważa za błąd zasadniczy, popełniony już na wstępie realizacji, i

2/ danie filmowi oprawy dekoracyjnej, która nie ma absolutnie nic wspólnego z Warszawą (nie było nigdzie ani takiego podwórka, ani takiej knajpy, jakie pokazano na filmie).

Reżyser nie panuje nad aktorami. Niewłaściwe jest w filmie coś, co można by nazwać jakimś ekspresjonizmem.

Dyrektor Kański – ocena: dobry

Dyrektor Kański zgadza się z wypowiedziami dyrektora Lewickiego i reżysera Bohdziewicza. Uważa, że reżyser *Ulicy Granicznej* nie zdobył się na zdecydowany krok i nie wyszedł z przedwojennej dróżki filmowej na szerszą drogę. Ma się chwilami wrażenie, że oglądamy przedwojenny polski film.

Dyrektor Toeplitz stwierdza, iż realizatorowi *Ulicy Granicznej* stałaby się krzywda, gdyby film otrzymał tylko ocenę „dobry”. Dyrektor Toeplitz przypomina, że *Ostatni etap* ma dużo błędów i uważa, iż *Ulicy Granicznej* należy dać ocenę wyższą niż dobry.

Ocena Komisji – dobry

III. Realizacja techniczna

Inżynier Jankowski – ocena: bardzo dobry

Inżynier Jankowski zwraca uwagę, że wszystkie sceny nakręcone w Polsce nie ustępują w niczym scenom nakręconym w Barrandowie, a nawet je pod względem technicznym przewyższają. Zarzut jaki można by postawić realizatorom to fakt, że sceny masowe filmowano tylko przy użyciu 1 lub 2 aparatów. Dynamika scen końcowych wynika w głównej mierze z dobrego wykorzystania techniki.

Dyrektor Kański – ocena: bardzo dobry

Dyrektor Lewicki – ocena: bardzo dobry

Reżyser Bohdziewicz – ocena: bardzo dobry

Obywatelka Sebyłowa – ocena: bardzo dobry

Dyrektor Albrecht – ocena: bardzo dobry

Ocena Komisji – bardzo dobry

IV. Użyteczność społeczna

Dyrektor Lewicki – ocena: raczej słaby niż średni

Oдноśnie tematu *Ulicy Granicznej* dyrektor Lewicki stwierdza, iż w każdej ideologii stosowanie półśrodków jest rzeczą fałszywą. W filmie daje się zauważyć brak odważnego cięcia przez rzeczywistość. Walka społeczeństwa żydowskiego miała charakter masowy. Zacieśnienie problemu ogólnego do ram jednego podwórka jest rzeczą niewłaściwą, gdyż daje sprawie zbyt mały wymiar.

Dyrektor Lewicki ma zastrzeżenia co do wysunięcia – obok problemu rasizmu zewnętrznego (niemieckiego) także – rasizmu wewnętrznego, wypływającego z antagonizmu niektórych sfer społeczeństwa polskiego wobec Żydów. Wątpliwe, czy publiczność ustosunkuje się do filmu przychylnie.

Dyrektor Toeplitz – ocena: dobry

Zgadza się, że temat zagłady Żydów mógłby zostać potraktowany monumentalnie, a film [miał] mieć charakter fresku, podobnie jak *Ostatni etap*. Założenie autorów było inne: chodziło o stworzenie filmu, w którym główne role grają dzieci, o podanie obrazowi charakteru rozrywkowego i poruszenie w nim równocześnie sprawy eksterminacji Żydów. Ideą filmu było spojrzenie przez małe podwórko na wielki problem. Moment dwufrontowej walki z rasizmem jest całkowicie zgodny z prawdą i każdy film o podobnym temacie musiałby go poruszyć, inne przedstawienie sprawy byłoby lakiernictwem rzeczywistości. Film *Ulica Graniczna* jest bardzo blisko prawdy życiowej. Masa Żydów, którzy zginęli, składa się właśnie z takich ludzi jak krawiec i jego rodzina. Ten moment jest typowy i tak też został w filmie potraktowany. Niewątpliwie film ma aurę drobnomieszczańską, ale przez to właśnie jest prawdziwy w odniesieniu do tematu.

Dyrektor Toeplitz podkreśla jeszcze raz, że film zgodnie z intencjami autorów ma mieć charakter rozrywkowy, z uwypukleniem walorów fabularnych i wysunięciem dzieci jako bohaterów na plan pierwszy. Dziś publiczność nie strawiłaby filmu-fresku na podobny temat.

Ulica Graniczna przemawia właśnie do wszystkich właśnie dzięki wspomnianym poprzednio walorom.

Dyrektor Kański – ocena: średni

Zgadza się z twierdzeniem, iż można pokazać na ekranie martyrologię Żydów przez obraz małego podwórka. Małymi wymiarami można uzyskać wielkie efekty. Nie jest

jednak interesem chwili zadrażnienie atmosfery dotąd niewyrównanej. Należy łagodzić istniejące jeszcze antagonizmy. Obrazu kapitana Wojtana na początku filmu nie zrehabilitują słowa, doklejone na końcu. Wojtan ukazany jest jako tchórz, który naraża Żyda i odnosi się do niego jak ONR-owiec. Widz będzie reagował inaczej, niż to przewidują autorzy, wywoła niepotrzebne zadrażnienia. Trzeba zastanowić się nad tym, jak film ten przyjmie publiczność.

Wobec spóźnionej pory dyrektor Albrecht zarządza przerwanie posiedzenia i odłożenie obrad na dzień następny, na godzinę 8 rano.

Dnia 2.VI.1948 – dalszy ciąg posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej

Obecni:

Dyrektor Albrecht

Obywatelka Sebyłowa

Dyrektor Kański

Dyrektor Lewicki

Reżyser Bohdziewicz

Dyrektor Brzóska [nieobecny podczas pierwszego posiedzenia, w publikowanym dokumencie nie ma zapisu jego opinii]

Dyrektor Toeplitz

Dyrektor Barbasz

Dyrektor Jankowski

Reżyser Bohdziewicz – ocena: średni

Zastanawia się nad reakcją publiczności po obejrzeniu filmu: przewidywania dotychczasowe w odniesieniu do poprzednich filmów na ogół sprawdzały się, tym razem trudno [jest] wydać słuszną ocenę, gdyż np. sztuka *Dom pod Oświęcimiem* i książka *Popiół i diament* spowodowały nieprzewidzianą reakcję. Dalej zgadza się z dyrektorem Toeplitzem, że podwórkowe spojrzenie na problem *Ulicy Granicznej* jest słuszne. W filmie są jednak potknięcia fabularne: Wojtan jest postacią błędą, papierową, co podkreśla jeszcze słaba gra Pichelskiego, przemiana Władka jest zamazana, historia doktora Białka jest nieprzekonywująca wskutek gry Leszczyńskiego. Mamy tu przykład tego, jak niewłaściwa obsada ról kładzie film. Nieprzekonywujący jest powrót Jadzi do getta. Najgorszy jest jednak finał filmu, gdy Dawidek idzie do getta. Postawa jego kolegów jest niezrozumiała. Cała ta scena, jak i końcowe słowa speakera po prostu nic nie znaczą. Niewątpliwie – emocjonalne wartości filmu biorą [tak w oryginale], jaka jednak będzie reakcja publiczności?

Obywatelka Sebyłowa – stwierdza, iż mocno podkreślony został w filmie rasizm wewnętrzny. Pies w tym filmie jest chwilami bardziej ludzki, niż ludzie. Jest rzeczą wątpliwą, czy słuszne jest generalizowanie faktów negatywnego stosunku Polaków do Żydów w czasie okupacji. Publiczność elitarna zareaguje na ten film pozytywnie, ale masy mogą go zbojkotować. Charakterystyczne, że śmierć Wojtana nie budzi współczucia widza. Od oceny uchyla się.

Dyrektor Lewicki – wyciąga wnioski z reakcji widzów po obejrzeniu poprzednich polskich filmów. *Zakazane piosenki* spotkały się ze spontanicznym przyjęciem ze strony publiczności. *Jasne tany* z negatywnym. *Ostatni etap* ma opinię filmu antypolskiego. Nasza wrażliwość jest obecnie uczulona i przypominanie grzechów z okresu okupacji drażni widza. *Ulica Graniczna* nie będzie odczuta jako film rozrywkowy. Pewne drażliwe zagadnienia należałoby obecnie przemilczeć: dopiero za 10-15 lat można będzie do nich powrócić.

Następnie dyrektor Lewicki wskazuje na naiwne potraktowanie postaci Wojtana (mundur pod płaszczem, oświadczenie w knajpie: ...walczę w szeregach armii podziemnej, wrę-

czenie i odebranie rewolweru itd.) co ją ostatecznie przekreśla. W zakończeniu wprowadzono niedopuszczalną sytuację fabularną. Po co koledzy ratują Dawidka, skoro pozwalają mu w końcu zginąć? Jest tu jakaś niekonsekwencja ideowa, która może być odczuta „aideowo”. Niektóre zagadnienia *Ulicy Granicznej* potraktowane są w stylu: „jak sobie mały Moryc wyobraża...” Skoro *Ostatni etap* traktowany jest jako film o niepolskim charakterze, to jak będzie przyjęta *Ulica Graniczna*?

W ocenie użyteczności społecznej tego filmu wskazana jest daleko idąca ostrożność.

Dyrektor Kański – wskazuje, że w filmie grają głównie symbole, postacie są mało zróżnicowane. Wojtan to „pars pro toto” społeczeństwa polskiego, sfer wojskowych i armii podziemnej. Przy pomocy tej postaci półinteligenta, człowieka bez cech dodatkowych, męskich, postępującego niekonsekwentnie autorzy załatwiają sprawę roku 1939. Konspiracja pokazana jest niemal operetkowo. Reprezentanci społeczeństwa polskiego to – poza wspomnianym Wojtanem – dorożkarz, którego widz nie traktuje poważnie i Kuśmirak, ćwierćinteligent, kanalia. W przeciwieństwie do tego – społeczeństwo reprezentują przede wszystkim: młody elektrotechnik (doskonały przedstawiciel walczącego odłamu społeczeństwa żydowskiego i stary krawiec) przedstawiciel starszego pokolenia, który w filmie jest wspaniałą kreacją aktorską. W ogóle środowisko żydowskie przedstawione jest pod względem artystycznym doskonale.

Zakończenie filmu jest nie do przyjęcia. Film powinien się skończyć spotkaniem bojowców żydowskich z grupą dzieci. Odejście Dawidka ma charakter operetkowy. Dyrektor Kański zwraca dalej uwagę, że wszystkie te braki nie wynikają z niedopatrzenia, lecz spowodowane są pewnym stanowiskiem reżysera Forda, który tak te rzeczy widzi.

Obywatelka Sebyłowa – podkreśla, że w filmie jednostki pomagające Żydom nie są pokazane w aspekcie ogólnoludzkim.

Dyrektor Albrecht – zwraca uwagę, iż mówiąc o użyteczności społecznej, należałoby w pewnym sensie traktować [ją] jako zagadnienie na dwóch płaszczyznach: praktycznej i teoretycznej. Za granicą reakcja publiczności będzie zupełnie inna niż w Polsce. Film będzie traktowany jako obraz spustoszeń spowodowanych przez rasizm w ogóle, z pominięciem problemów charakterystycznych tylko dla naszego terenu. Dlatego też może być tam społecznie bardzo użyteczny.

Mówiąc o stronie ideologicznej filmu, dyrektor Albrecht zastanawia się nad problemem wysuwania prawdy historycznej na plan pierwszy. Wydźwięk ogólny filmu i prawda realistyczna – to rzeczy różne. Realizm trzeba afirmować. Można ukazać ważne problemy przez obraz jednego podwórka, ale trzeba pamiętać, że w sztuce, każda postać staje się symbolem. (Symbol taki musi być jednak prawdziwy, a nie papierowy). Z punktu widzenia ideologii marksistowskiej, która obowiązuje reżysera Forda jako twórcę, film *Ulica Graniczna* nie jest dobry, chociaż jego użyteczność społeczna gdzie indziej będzie duża. Film nie porusza problemów klasowych, bohaterowie reprezentują społeczeństwo kołtuńskie, brak w nim patriotyzmu budowanego na świadomości klasowej, brak np. ukazania kogokolwiek z warstwy bogatych Żydów, środowisko wzięte jest z „magła” – i to są najważniejsze zarzuty, które można postawić autorom. Poprzez mocny wyraz artystyczny środowisko to jest afirmowane – stąd fałszywy wydźwięk całości.

Ocena dyrektora Albrechta: średni

Dyrektor Toeplitz – zwraca uwagę, że film może być użyteczny społecznie również w kraju, dzięki temu, że rozładowuje antagonizmy.

Dyrektor Lewicki – podaje w wątpliwość użyteczność społeczną filmu za granicą. Film działa emocjonalnie bardzo silnie, lecz końcowy wniosek brzmi w ten sposób, że biednych prześladowanych Żydów likwidowali Niemcy i Polacy też. Film oskarża

naszą konspirację w kraju wobec zagranicy, jest szkodliwy dla opinii polskiej. Wobec dużych rozbieżności w ocenie użyteczności społecznej filmu, dyrektor Albrecht zarządza głosowanie.

Dyrektor Albrecht – słaby

Dyrektor Toeplitz – dobry

Dyrektor Kański – średni

Obywatelka Sebyłowa – uchyla się od głosu

Reżyser Bohdziewicz – średni

Ocena Komisji – średni

Ocena ekonomiczna

Dyrektor Barbasz – ocena: zły

Dyrektor Barbasz oświadcza, iż uzasadnienie tej oceny może złożyć redakcji Naczelnej [tak w oryginale] w specjalnym sprawozdaniu.

Uwaga: ocena ta nie wchodzi w ogólną klasyfikację filmu.

OGÓLNA OCENA FILMU „ULICA GRANICZNA”

Dyrektor Lewicki – średni

Dyrektor Toeplitz – więcej niż dobry

Dyrektor Kański – dobry

Obywatelka Sebyłowa – więcej niż średni

Reżyser Bohdziewicz – dobry

Dyrektor Albrecht stwierdza, iż Komisja Kwalifikacyjna ocenia film *Ulica Graniczna* jako

D O B R Y

Na zakończenie posiedzenia uchwalono, iż filmy podlegające ocenie Komisji wyświetlane będą na kilka dni przed zebraniem, a nie – jak dotychczas – tego samego dnia, w którym Komisja obraduje.

Uwaga: na protokole dopisano atramentem:

Decyzją Naczelnego Dyrektora (i Komisji Odwoławczej) ogólna kwalifikacja zmieniona na

B A R D Z O D O B R Y

(pismo u Dyrektora Działu Produkcji)

Za zgodność kopii z oryginałem: J. Sadurzanka-Kucharska

Od autora:

Kopia dokumentu znajduje się w zbiorach FilMOTEKI Narodowej w Warszawie pod numerem katalogowym: A-329, pozycja: I. Dokument został opublikowany w niezmienionej formie. Jedyne zmiany wprowadziłem (stosując nawias kwadratowy) tylko w niektórych zdaniach niejasnych stylistycznie. Wprowadziłem też kilka poprawek interpunkcyjnych. Wyraz: protokół odmieniany jest w dokumencie zgodnie z normami współczesnej polszczyzny.