

TADEUSZ CEGIELSKI
(prof. em. Uniwersytet Warszawski)

Elity artystyczne *versus* władza. Subiektywna interpretacja rzeczywistości doby „środkowego” PRL – 1955–1976

Artistic Elites *versus* Power. A Subjective Interpretation of the Reality of the “middle” PRL era between 1955 and 1976

The need to write an essay on the history and sociology of culture, submitted here to the reader, arose in the fall of 1975 under rather peculiar circumstances. Therefore, despite the considerable lapse of time, I remember them perfectly. The case happened long enough to rethink it and see it from a broader historical perspective. The impetus for similar activities was the university seminar which I taught for a quarter of a century together with prof. Grażyna Szelągowska at the Faculty of History at the University of Warsaw. The seminar, entitled “Film as a historical source” was largely devoted to Polish film and the political and social conditions in which film art operated in the times of the Polish People's Republic (see also: Cegielski and Szelągowska (2011: 5–18)).

Keywords: film as a historical source, creative freedom, censorship in Poland, history of Polish cinematography

Z niemieckiej perspektywy

Potrzeba napisania przedłożonego tu Czytelnikowi eseju z dziedziny historii i socjologii kultury powstała już jesienią 1975 roku w osobliwych okolicznościach. Dlatego też mimo upływu czasu doskonale je zapamiętałem. Rzecz wydarzyła się zarazem wystarczająco dawno, aby przemyśleć sprawę na nowo i zobaczyć ją w szerszym kontekście historycznym. Impulsem dla podobnych działań stało się ogólnouniwersyteckie seminarium, które przez ćwierć wieku wspólnie z prof. Grażyną Szelągowską prowadziłem na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Zatytułowane *Film jako źródło historyczne* w znacznej części poświęcone było filmowi polskiemu oraz ustrojowo-społecznym warunkom, w jakich X Muza działała w czasach PRL (por. Cegielski i Szelągowska (2011: 5–18)).

Incydent, który okazał się wspomnianym tu pierwszym impulsem, miał miejsce w Merseburgu, na terenie Niemieckiej Republiki Demokratycznej, którą nazywał będę dalej NRD, w budynku dawnego

więzienia. Aktualnie, w 1975 roku, była to siedziba ewakuowanego w czasie wojny z Berlina-Dahlem Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, GSPK (Tajne Archiwum Państwowe Fundacji Pruskiego Dziedzictwa Kulturowego). Za zgodą ministra spraw wewnętrznych (sic!) NRD dotarłem tutaj, aby podjąć kwerendę do rozprawy doktorskiej *Stara Rzesza i pierwszy rozbiór Polski, 1768–1774*¹. Rygory panowały w archiwum iście więzienne. Pod groźbą utraty bezcennej „dniówki” nie wolno było opuścić stanowiska pracy w ciągu dnia – za wyjątkiem oficjalnej półgodzinnej przerwy śniadaniowej. W archiwum oprócz mnie pracowała spora grupa doktorantów z Niemiec Zachodnich, NRF, oraz w danym momencie młody naukowiec z NRD. Doktoranci z NRF wraz ze mną cieszyli się przywilejem dwutygodniowego dostępu do zasobów GSPK; miejscowy historyk miał zgodę ministra na dwa dni pracy (maksimum dla obywateli NRD stanowiły trzy dni). Stąd każdy dzień pracy w czytelnicy archiwum był dla badacza wręcz bezcenny.

Podczas śniadaniowej przerwy wspomniany tu historyk reprezentujący *Ossich*, jakbyśmy dziś powiedzieli, milcząco przysłuchiwał się toczącej się żywo rozmowie. Nagle zaatakował go jeden z zachodnioniemieckich doktorantów. Powodem, czy tylko pretekstem było kolejne ograniczenie w dostępie do akt, które im, *Wessi*, dało się we znaku i podobnie jak cały, w rzeczy samej nieznośny system pracy w archiwum. Mojego kolegę z RFN najbardziej jednak denerwowały nie tyle same zakazy i nakazy, co fakt, że mieszkańcy NRD przyjmowali je bez jakiegokolwiek sprzeciwu.

– Popatrz się – zwracając się do *Ossi* wskazał na mnie – Tadeusz przyjechał z Polski, gdzie też mają socjalizm, ale gdzie możliwe jest normalne życie, istnieje wolność badań naukowych – przykładem jego doktorat! – i rozwija się kultura. A jaki mają film, jaką literaturę, jaką plastykę! Jedne z najciekawszych w Europie!

Oskarżyciel stosunków w NRD popisał się znajomością nazwisk polskich twórców, więc odnieśliśmy wrażenie, że wie o czym mówi. Mnie było przykro z powodu enerdownca, który nie wiedział, jak się bronić. Przykro także dlatego, że stałem się mimowolnie świadkiem oskarżenia, czy wręcz prokuratorskim narzędziem.

Ktoś spośród *Wessich* napomknął, żeby wziąć poza nawias cywilizacyjne zapóźnienie *Ossich*, i że przyszłe zjednoczenie Niemiec pozwoli zniwelować różnice. Wyrażony tak pogląd: *so wie so, wir alle sind Deutsche*, „tak czy owak, wszyscy jesteśmy Niemcami”, dość powszechny w tamtych latach, tylko rozsierdził oskarżyciela.

Dalsza część ostrej wymiany zdań, w której ze strony zachodniej pobrzmiwały echa niemieckiego nacjonalizmu, należała do kwestii, czy rzeczywiście istnieje nadal jeden naród niemiecki, czy też może już dwa różne narody – jak by chciała enerdownska propaganda. Oskarżenia, jakie padły w Merseburgu w obecności przedstawiciela *Ossich*, kazały mi po raz kolejny odnotować różnice w poziomie wolności myśli i wolności twórczej w obu krajach na wschód od żelaznej kurtyny: PRL i NRD. Przykładem mogła być moja własna praca doktorska. Z polskiej perspektywy hermetyczna i typowo akademicka budziła najwyższe zdumienie po stronie wschodnioniemieckiej (por. Cegielski 1988)². Badania nad feudalną

1 Zgodę na korzystanie z państwowych zasobów archiwalnych wydawał w NRD – w imieniu ministra – podsekretarz stanu departamentu archiwów.

2 Ukazała się w przekładzie na język niemiecki jako koedycja zachodnioniemiecko-polska. Por. Tadeusz Cegielski (1988) „Adas Alte Reich und die erste Teilung Polens 1768–1774”. Vorwort von Karl Otmar Freiherr von Aretin. Stuttgart – Warszawa: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, PWN - Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Fakt udziału PWN w edycji renomowanego wydawcy z RFN sam stanowi przykład otwartości naukowych instytucji PRL na współpracę z Niemcami Zach.

Rzeszą Niemiecką (Świętym Cesarstwem Rzymskim Narodu Niemieckiego) od XVII do początku XIX wieku były tam po prostu zakazane, a młody Polak, który pojawił się w archiwum, by zajmować się polityką książąt niemieckich w XVIII w. prowokował oznaki niechęci ze strony naukowego personelu. Tak było przynajmniej w Merseburgu.

Inny klimat panował w Dreźnie, w *Sachsischer Staats-Archiv*, choć i tam nie kryto zdziwienia, że polskim akademikom wolno zajmować się podobnymi dziwactwami jak feudalne elity Rzeszy. Poznane w stolicy Saksonii osoby nie kryły przy tym sympatii dla współczesnej Polski jako kraju ludzi wolnych. Życzliwy mi archiwista z Dreznia, pochwalił się, że uczy się polskiego, by czytać „*Politykę*”, warszawską „*Kulturę*” czy „*Przekrój*”. To były jego ówczesne okna na świat. Podobnie funkcjonariuszka enerdowskiego Ministerstwa Kultury, wicedyrektorka departamentu kinematografii, którą poznałem w Merseburgu. Nie tylko czytała, ale i trochę mówiła po polsku; wspominała autostop po Polsce w latach 60. Nie krytykowała wschodnioniemieckiego modelu zarządzania kinematografią, ale uznawała „polski eksperyment” w tej dziedzinie za „interesujący”.

Kiedy jesienią 1976 roku wracałem z kolejnego pobytu w NRD; w pociągu relacji Berlin Ostbahnhof – Warszawa Centralna napotkałem na tłumy młodzieży wędrującej na 19. Edycję Międzynarodowego Festiwalu Jazz Jamboree. Imprezie – jak pamiętam – towarzyszył bajkowy zupełnie plakat Waldemara Świeżego. (Sprawdziłem na Allegro: oryginalny plakat sprzedano niedawno za 1.400 złotych). Młodzi enerdowcy płci obojga okazali się chętnymi rozmówcami. Powiedzieli mi, że jeżdżą na jazz do Warszawy już od kilku lat, że mają tam znajomości i zapewniony dach nad głową. Kolekcjonują, oczywiście, płyty i plakaty – dziś prawie tak cenne, jak ów plakat autorstwa Świeżego. Opisali mi też swoją kondycję życiową; powiedzieli o czymś, co wprowało mnie w zdumienie. Ale przecież nie mieli powodu, by fantazjować, czy wręcz kłamać tylko po to, aby zrobić na mnie wrażenie! Ci młodzi Niemcy świadomie nie poszli po szkole na studia, lecz wybrali status robotnika. Jako robotnicy mogli cieszyć się większym zakresem wolności niż inteligenci! I mogli tak jak teraz jechać na tydzień na Jazz Jamboree. W ich „zakładach pracy” (*Betriebe!*) tego rodzaju aktywność nie była mile widziana, przecież jakoś tam tolerowana.

Oczywiście, jako obywatel Polski dumny byłem z owej swobody twórczej i dzieł, które dzięki niej powstały. To uczucie towarzyszyło mi niekiedy w okresie intensywnych kontaktów ze studentami i nauczycielami akademickimi z NRF. Miały one charakter instytucjonalny (oficjalna wymiana studencka i naukowa między uniwersytetami), ale w ślad za nimi zawiązały się kontakty czysto prywatne. Niektóre z nich przetrwały lata, nawet dekady. Zdarzało się, że nasi zachodnioniemieccy koledzy i przyjaciele manifestowali poglądy lewicowe i dalecy byli od totalnego odrzucenia zasad realnego socjalizmu. W latach 70. młodzi artyści z RFN podziwiali szeroką – ich zdaniem – wolność artystycznej kreacji w Polsce, pozytywnie oceniali państwowy mecenat w dziedzinie filmu, teatru, czy muzyki. Bywając często w Polsce dostrzegali takie czy inne niedomagania systemu, ale ostrą krytykę z naszej strony uważali za niesprawiedliwą. Zwracali uwagę, że przy ogólnym niedostatku materialnym artyści mają się bardzo dobrze – co w konkretnych wypadkach było prawdą! Państwo nie szczędzi też – ich zdaniem – pieniędzy na spektakularne wydarzenia kulturalne, w rodzaju premiery wagnerowskiego *Tannhäusera* w Teatrze Wielkim w 1974 roku w inscenizacji wiedeńskiego reżysera Otto Fritza i wykonaniu wybitnych solistów z Wiesbaden. Czy też na cieszące się światową renomą festiwale muzyczne (Warszawska Jesień, Konkurs Chopinowski, Jazz Jamboree). Podobnie zresztą reagowali bywający częstymi gośćmi w Warszawie i Krakowie zaprzyjaźnionymi artyści z Holandii i Danii.

Instytucjonalne ramy wolności twórczej w PRL – przykład kinematografii

324

Odnótowałem powyżej fakt wyraźnego zainteresowania ze strony Zachodu, szczególnie obywateli obu państw niemieckich, twórczością polskich artystów w latach 70. (a które zaczęło się w rzeczywistości dekadę wcześniej). Nie wskazałem jednak przyczyn tego zjawiska – poza ewidentną atrakcyjnością peerelowskiej oferty kulturalnej. W tym miejscu spróbuję dokonać krytycznego przeglądu instytucjonalnych ram, w jakich zamykała się wolność twórcza w tamtym okresie. Postaram się przy tym pamiętać, że jak odnotowuje teoretyk zagadnienia cenzury, Anette Kuhn, autorka pracy *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*, a w ślad za nią Anna Misiak (2006) *Kinematograf kontrolowany* cenzura to nie tylko instytucje; stanowi ona p r o c e s społeczny! Jest to „proces kontroli oparty na złożonych relacjach między grupami uprawnionymi do podejmowania decyzji (niekoniecznie politycznych), a resztą społeczeństwa, pozwala wziąć pod uwagę produktywnie skutki jej działania” (cyt. za Misiak 2006: 17). Tak więc cenzurę filmową interpretować będę jako zjawisko „społecznie i politycznie uwarunkowane, oparte nie tylko na stosunkach władzy, ale także na skomplikowanej siatce wpływów społecznych, zjawisko często praktykowane (w sensie pozytywnym lub negatywnym), a nie tylko instytucja zakazu” (Misiak 2006: 17). Bez podobnego zastrzeżenia opisane poniżej relacje na linii: twórcy – instytucje władzy – instytucje zakazu (cenzura) nie będą do końca zrozumiałe lub prowadzić będą do z gruntu fałszywych wniosków, iż stosunki artysty z władzą w PRL miały głównie charakter pozasystemowy. Jak postaram się wykazać, niezależnie od roli przypadku (w rodzaju nagłej śmierci wiceministra kultury Janusza Wilhelmięgo w 1978 roku), który manifestuje się w każdym niemal procesie historycznym, niespodziewane zwroty w biegu wydarzeń miały przyczyny w specyficznym systemie władzy w PRL.

W rozważaniach dotyczących instytucjonalnego poziomu cenzury w dziedzinie filmu pominę lata 40. jako specyficzny, odrębny okres. Pamiętać jednak będę, że niektóre struktury zawodowe i polityczne wówczas ukształtowane rzutować miały na dalszy rozwój X Muzy w Polsce. Zjazd filmowców w Wiśle 19–22 listopada 1949 roku przyjął jako bezwzględnie obowiązującą doktrynę socjalistycznego realizmu (Pitera 1949: 8-9). Przebieg zjazdu szczegółowo rekonstruuje Anna Madej (1997: 201–214). Nie wskazywał on przecież, pozostawiając problem tak twórcom, jak ich politycznym mentorom, jak sprawić, by ekranowy socrealizm stał się sztuką dla milionów? Filmoznawca Marek Hendrykowski, zajmujący się *Paradoksami poetyki socrealizmu w filmie polskim*, cytuje Leopolda Tyrmanda (1920–1985), który należał do legionu ludzi pióra zmagających się z pułapkami, jakie partyjni ideolodzy zastawili na twórców: „Polacy masowo odmawiają chodzenia do kina na oficjalne melodramaty (sic!). Ale z komedią to nie takie proste. Jak napisać coś, z czego ludzie mogliby się śmiać, a jednocześnie odczuli potrzebę walki o pokój, zwiększenia wydajności pracy, nienawiść do imperializmu i miłość do Politbiura?” – zapisał w swoim *Dzienniku* z 1954 roku” (Hendrykowski 2002: 121).

Lapidarna definicja socrealizmu autorstwa Tyrmanda uzmysławia nam, że twórcy obrazu filmowego mieli w praktyce do wyboru: albo zaniechać działania, albo też wmawiać swoim resortowym zwierzchnikom, że to co produkują, to właśnie socrealizm. Najbardziej wpływowym, takim jak Aleksander Ford, niekiedy to się udawało.

Rok 1954 przyniósł pierwsze symptomy zrywania przez filmowców z bezproduktywną praktyką socrealizmu – a co za tym idzie, zachwianie dotychczasowymi układami w systemie kontroli kinematografii. Hasło do buntu dał na listopadowym zebraniu SPATiF-u dwaj uznani scenarzyści,

Tadeusz Konwicki (1926–2015) oraz Aleksander Ścibor-Rylski (1928–1983)³. Pierwszy miał na koncie socrealistyczną powieść produkcyjną *Przy budowie* (1950), opisująca doświadczenia autora w brygadzie kopaczy w Nowej Hucie. Także kolejne utwory Konwickiego: *Godzina smutku* (1954) i *Władza* (1954–1955), wpisywały się w schematy prozy socrealistycznej. Jednak już w pierwszej połowie lat 50. na łamach „Nowej Kultury” podjął w publicystycznym cyklu sportowym zat. *Z miejsc stojących* problematykę wolności słowa. Należał do czołowych przedstawicieli pokolenia literackiego „pryszczatych” – szczerze zaangażowanych, przeto i krytycznych admiratorów nowego ustroju (Kowalczyk 2015). W 1954 roku wraz z Wiktorem Woroszylskim napisał niezrealizowany scenariusz pt. *Żelazna kurtyna*. Młodszy o dwa lata od Konwickiego Ścibor-Rylski był autorem napisanej w 1950 roku w konwencji socrealizmu powieści *Węgiel*, za którą otrzymał Nagrodę Państwową III Stopnia, a jako scenarzysta i reżyser związany był z filmem od roku 1951. Uchodził za „złote dziecko” formacji socrealistycznej (stąd długa lista nagród i odznaczeń, jakimi obsypywała go władza, z Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski w 1955 roku)⁴. Krytyka doktryny socrealizmu ze strony dwóch wybitnych jej przedstawicieli nie mogła nie zrobić wrażenia w środowisku!

W tym miejscu zauważmy również, że rola scenarzysty w dobie socrealizmu i wnikliwej partyjnej kontroli nad filmem była większa niż kiedykolwiek wcześniej czy później. Formalni i nieformalni cenzorzy – o których poniżej – dosłownie „pisali” filmy przy pomocy scenarzystów, wierząc że reżyserzy będą chcieli i mogli zamienić ich szczegółowe instrukcje na obraz filmowy. W 1954 roku zakończyła się produkcja filmu Marii Kaniewskiej wg. scenariusza Adama Ważyka (premiera 21 października 1954) *Niedaleko Warszawy*, produkcyjniaka z wątkiem szpiegowskim. Dla uczestników zebrania w SPATiF było oczywiste, że fabuła tego filmu jest nieinteresująca, a zarazem naiwna, choćby z powodu zupełnego oderwania od rzeczywistości; postaci sztuczne, dwuwymiarowe, dialogi drętwe. Taki film nie był w stanie spełnić swych propagandowych funkcji. Równocześnie w 1954 roku powstał wg. powieści Bohdana Czeszki film Andrzeja Wajdy *Pokolenie* (premiera 26 stycznia 1955). Film niezależnie od politycznej tezy, iż tylko komunistyczny ruch oporu był historycznie „śluszy”, gdyż „postępowy”, „demokratyczny” itd., ukazał prawdziwych ludzi i ich autentyczne losy, odzwierciedlił tragizm wojennej sytuacji. Realistyczne dialogi dopełniały mroczny obraz świata, w którym każdy, kto przeżył okupację, mógł się odnaleźć.

Nadzorem nad produkcją i dystrybucją filmów zajmowały się do 1955 roku – niezależnie od formalnej cenzury prewencyjnej reprezentowanej przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, rezydujący w Warszawie przy ulicy Mysiej (stąd potoczna nazwa GUKPPiW – „Mysia”) aż trzy instytucje. Pierwsza to Centralny Urząd Kinematografii, CUK, który powstał w 1952 roku z przekształcenia Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski (utworzonego na mocy dekretu Krajowej Rady Narodowej z dnia 13 listopada 1945 roku) i podlegał Radzie Ministrów. Komisja Ocen Filmów i Scenariuszy (KOFiS), która działała również od 1952 roku, oraz Wydział Kultury KC PZPR. W wielu ważnych lub kontrowersyjnych przypadkach głos zabierało wąskie gremium kierujące partią komunistyczną: Biuro Polityczne KC PZPR, tzw. Politbiuro. Na czele CUK stał jego twórca, Stanisław Albrecht (1901-1994), architekt z wykształcenia, który objął stanowisko szefa kinematografii po filmowcu, Aleksandrze Fordzie (1908-1980), człowieku instytucji, jeśli idzie o powojenny film polski. Będzie tu o nim jeszcze mowa.

3 Por. „Narada filmowa Plenum Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu. Dokumentacja obrad”, opracował Aleksander Ford. *Kwartalnik Filmowy* 3-4, 1954; 3-98.

4 „Aleksander Ścibor-Rylski” [hasło w:] *Film Polski. Internetowa Baza Filmu Polskiego*. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11892> [dostęp: 01.07.2021].

Na temat roli CUK wypowiadano się tak współcześnie, jak i później wyłącznie krytycznie: „Zatrudniający ogromną liczbę urzędników i współpracowników moloch zwany CUK-iem osiągnął jednak w ciągu zaledwie kilku lat swego istnienia taki stopień biurokratycznego paraliżu i instytucjonalnej indolencji, że nikt z wyjątkiem naczelnej dyirekcji go nie bronił. Naradom, odprawom i posiedzeniom nie było końca. Obficie rosła sprawozdawczość, szeregi zatrudnionych i wszystko inne z wyjątkiem produkcji filmów. Góra zrodziła mysz” – napisał historyk kina, Marek Hendrykowski (2013: 343).

Dopiero przetasowania personalne, a szczególnie odsunięcie od steru w Centralnym Urzędzie Kinematografii Stanisława Albrechta, pozwoli na zmiany w funkcjonowaniu CUK, a także Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy, do której dopuszczono większą grupę scenarzystów i reżyserów. Punktem zwrotnym w jej działaniu okazało się powołanie w 1955 roku Zespołów Filmowych, które dokonały faktycznej rewolucji w całym systemie rodzimej kinematografii.

Organem władzy, który nadal podejmować miał decyzje dotyczące produkcji filmowej, pozostało w latach 50. Biuro Polityczne KC PZPR, przy czym filmowcy skarżyli się tow. Jakubowi Bermanowi (1901–1984), sekretarzowi odpowiedzialnemu za oświatę, że Politbiuro ocenia filmy przed KOFiS. Oznaczało to, że filmowcy zmuszeni byli poprawiać swoje dzieła, zanim wypowiedzieli się o nich fachowcy. Formalna, później już tylko nieformalna zasada, że członkowie Biura Politycznego oglądają i oceniają obrazy filmowe utrzyma się w PRL do końca lat 70. Ostateczne decyzje i zezwolenia na wyświetlanie filmu podejmował prezes CUK – po konsultacjach z Wydziałem Kultury KC. W tej sytuacji finalna ocena filmu z udziałem funkcjonariusza GUKPPIW czyli instytucji cenzury, mogła być – choć nie musiała – zwykłą formalnością. Jak postaram się ukazać poniżej, prawdziwy problem dla twórców filmowych stanowiło nie tylko, i nie tyle formalne i permanentne, utrzymujące się poza przełomowe lata 1955/1956 uzależnienie kinematografii od ideologii partyjnej, co skomplikowane relacje tak ze strukturami, jak i ludźmi władzy.

Od Forda poprzez Forda do Zespołów Filmowych Forda

Pierwsze lata po zakończeniu II wojny należały w dziedzinie organizacji kina do Aleksandra Forda (1908–1980). Został pierwszym szefem utworzonego w 1945 roku Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski. Jego panowanie trwało formalnie do 1949 roku, faktycznie rozciągnęło się aż po rok 1955, kiedy doprowadził do powstania Zespołów Filmowych. Ford wraz z dokumentalistą Jerzym Bossakiem (1910–1989) i Stanisławem Wohlem (1910–1985), operatorem, stworzył materialne podwaliny (przejęcie mienia filmowego w Berlinie o wartości 2 mln dolarów) i organizacyjne struktury peerelowskiej kinematografii, łącznie ze szkolnictwem. Sam był znanym i kontrowersyjnym twórcą filmowym już w okresie międzywojennym (*Droga młodych*, 1936, *Ludzie Wisły*, 1938). Teraz w randze podpułkownika z Czołówki Filmowej Wojska Polskiego (jej szefem był Stanisław Wohl, również w randze podpułkownika) przekonał kierownictwo PPR o konieczności nacjonalizacji przemysłu filmowego, tak produkcji, jak i dystrybucji, a szczególnie koncentracji produkcji w obrębie jednej wytwórni.

Złe zarządzanie Filmem Polskim przez Forda, narastający antysemityzm w powojennej Polsce, spowodowały przeniesienie realizacji jego *Ulicy Granicznej* do Czechosłowacji (premiera 1948). Choć film o losach młodych ludzi z Warszawskiego Getta otrzymał Grand Prix, Złoty Medal na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji, a polska publiczność przyjęła go dobrze, to w 1949 roku został potępiony za defetyzm i pesymizm na zjeździe filmowców w Wiśle, na którym – jak pamiętamy – wprowadzono

doktrynę socrealizmu. Ford utracił stanowisko w Filmie Polskim na rzecz Stanisława Albrechta, ale zachował pozycję jako twórca i reżyser: *Młodość Chopina* (1951), *Piątka z ulicy Barskiej* (1953), choć formalnie wpisywały się w ramy socrealizmu, rozmachem realizatorskim (*Młodość Chopina*) i realizmem postaci (*Piątka z ulicy Barskiej*) odbiegały korzystnie od bieżącej produkcji. W historii polskiego kina zapisze się jako ten, który umożliwił debiut Andrzejowi Wajdzie – choć nie obeszło się przy tym bez zgrzytów z racji ciężkiego charakteru Forda i jego czysto zawodowej zawiści wobec „młodych-zdolnych”. Wajdzie, swojemu asystentowi przy *Piątce z ulicy Barskiej*, powierzył realizację filmu *Pokolenie*, według powieści Bohdana Czeszki, sprawując nad jego adaptacją opiekę artystyczną. Ford brutalnie potraktował nakręcony przez Wajdę materiał, wycinając część scen i przemontowując całość wedle własnego uznania! (Danielewicz 2019: 9-12). Zachował również wpływy w łódzkiej Filmówce, czyli powstałej w 1948 roku Wyższej Szkole Filmowej (dziś Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi), której był współzałożycielem, a w latach 1954–1956 dziekanem Wydziału Reżyserii.

Niepokorny reżyser, którego przedwojenna *Droga młodych* jako jedyny film w II RP powędrował na półki, popadł w konflikt z nową od 1956 roku władzą – I sekretarzem KC PZPR Władysławem Gomułą. Ten nie zgodził się, aby nie poprawiony przez Forda *Ósmy dzień tygodnia* (1958), według scenariusza Marka Hłaski, trafił na ekrany. Słaby, skąd inąd, film nie zadowolił nikogo, łącznie z Hłaską, który wycofał swoje nazwisko z czołówki. Film aż do 1983 roku czekał na premierę (Danielewicz 2019: 236–240). Ford nazywany „carem polskiego kina”, pan życia i śmierci podległych mu filmowców, popadł w niełaskę, z której wy dostał się jednak, zręcznie wykorzystując antyniemiecką koniunkturę w kręgach peerelowskiej władzy. Partyjna propaganda lansowała wizerunek kanclerza Niemiec Zachodnich Konrada Adenauera jako wroga Polaków: w krzyżackim białym płaszczu z czarnym krzyżem (alegorią swastyki), więc ekranizacja *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza dawała szansę na stworzenie dzieła atrakcyjnego tak dla widza, jak i dla władzy. Szerokoekranowy i barwny obraz w reżyserii Forda okazał się blockbusterem w historii polskiego kina. *Krzyżaków*, którzy w 1960 roku kosztowali 33 miliony złotych, obejrzało w kinach 32 miliony widzów – więcej niż dwa następne filmy z listy razem wzięte do 1987 roku: *Potop* i *Sami swoi*⁵. Karierę reżysera w PRL zakończyła antysemicka nagonka w roku 1968 i wymusiła jego emigrację wraz z rodziną do Danii. Wyjazd z Polski rok po Marcu spowodował upadek Forda-artysty, współzawiniony zarówno przez niego, jak i zagranicznych sponsorów, z którymi nie był w stanie się porozumieć. Klęski natury i zawodowej, i osobistej sprawiły, że dwukrotnie podejmował próby samobójcze, z których druga zakończyła się śmiercią w Stanach Zjednoczonych w 1980 roku (Danielewicz 2019: 51–62, 103, 123).

Jeśli Aleksander Ford był pierwszym dygnitarzem kinematografii, który popadł w osobisty konflikt z towarzyszem „Wiesławem” i omal nie przypłacił go dalszą karierą, to pierwszym młodym, debiutującym reżyserem, któremu przypadł zaszczyt znaleźć się w kręgu twórców krytykowanych przez I sekretarza, okazał się Roman Polański (ur. 1938). W micie, który narodził się z czasem, krytyka ta oznaczać miała definitywny koniec kariery filmowej Polańskiego w Polsce, wyjazd na Zachód w glorii artysty prześladowanego przez komunistyczny reżim i początek kariery światowej. Mit, stwierdźmy od razu, zamazujący nie zawsze olśniewającą rzeczywistość, w której nie było też miejsca na spektakularne gesty. Przeznaczona do dystrybucji 9 marca 1962 roku debiutancka pełnometrażowa fabuła *Nóż w wodzie*, oparta na scenariuszu Polańskiego, Jerzego Skolimowskiego i Jakuba Goldberga, spotkała się z niechętnym przyjęciem recenzentów, a publiczność zdobywała bardzo wolno. Film krytykowano za

5 Patryk Zakrzewski (2019) [recenzja książki:] Michał Danilewicz, „Ford. Reżyser”. <https://culture.pl/pl/dzielo/michal-danilewicz-ford-rezyser> [dostęp: 01.07.2021].

wtórność względem zachodnich mód, a Aleksander Jackiewicz na łamach „Filmu” nie wróżył mu sukcesów za granicą (Stachówna 1994: 41). Władysław Gomułka oficjalnie potępił film Polańskiego z trybuny XIII Plenum KC, 4 sierpnia 1963 roku, za pozory głębi, „oderwanie od konkretów, zapatrzenie w obce wzory i bałamucenie młodzieży”. Równocześnie *Nóż w wodzie* wygrał konkurs o tzw. Złotą Kaczkę w plebiscycie „Filmu” na najlepszy film polski w 1963 roku. Był to wyraźny sygnał, iż rodzima publiczność potrafi mieć zdanie odrębne od zawodowej krytyki. Potem przyszła Nagroda Krytyki na XXIII MFF w Wenecji, Grand Prix na V Spotkaniach Filmowych w Prades we Francji (1963). I wreszcie film uzyskał pierwszą polską nominację do „Oscara” (1963). Nagrody zagraniczne zbierał do 1966 roku – w Oberhausen, RFN (1964), w Teheranie, Iran (1965).

Z perspektywy podobnych sukcesów krytyka ze strony czołowego polityka w państwie wydawać się mogła najlepszą z możliwych reklam. I w tej formie rzecz przeszła do legendy. Sam Polański widział sprawę inaczej. W swojej autobiografii napisał: „Po takim przyjęciu oficjalnym [...] miną długie lata, zanim będę mógł w Polsce zrealizować następny film” (Stachówna 1994: 42). Grażyna Stachówna, autorka biografii Polańskiego-twórcy, dodaje: „Zdecydował się na wyjazd z kraju. Było mu tym łatwiej, że jak sam mówił, zawsze chciał z Polski wyjechać i robić filmy w największych studiach świata. Polański wyjechał i na jego temat zapadło w Polsce milczenie” (Stachówna 1994: 42). Dalsza część bogatej twórczości polskiego reżysera należy już do kinematografii światowej.

Era Zespołów Filmowych czy raczej partyjnych sekretarzy?

W grudniu 1954 roku wyszedł z więzienia Władysław Gomułka. W 1955 roku w nowych warunkach politycznych doszła do skutku czwarta już próba utworzenia w PRL samorządnych filmowych zespołów twórczych. Podjął ją Aleksander Ford wraz z reżyserką Wandą Jakubowską; zgoda rządu przyszła w 1955 roku (Danielewicz 2019: 285). Do końca tego roku powołano do życia siedem zespołów: Droga, Kadr, Rytm, Start, Studio, Syrena, X. Według oficjalnego stanowiska Wydziału Kultury KC PZPR miały być pierwszym krokiem w stronę reformy kinematografii i ograniczenia wpływów CUK-u, a nawet jego likwidacji. W tej ostatniej materii toczyła się jeszcze walka interesów pomiędzy różnymi strukturami władzy, partyjnymi klikami i koteriami. W środowisku filmowym zrodziło to wielkie nadzieje. Widziało ono Zespoły Filmowe (początkowo: Przedsiębiorstwo Państwowe „Zespoły Autorów Filmowych”, a od roku 1958 Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych) jako obdarzone szeroką autonomią twórczą i finansową jednostki organizacyjne. Skupiać miały trzy podstawowe siły kreujące film: pozyskiwanie scenariusza, organizację produkcji wykonawczej oraz reżyserię. I przy okazji cenzurę, jako że kierownicy artystyczni zespołów byli z reguły członkami partii i posiadali wpływy w centralnych organach władzy partyjnej i wykonawczej. Cytując raz jeszcze filmologa, Marka Henrykowskiego:

„Zespół filmowy nie tworzy filmów, organizuje natomiast ich produkcję i stwarza warunki do optymalnej realizacji projektu. Dzieła filmowe tworzą ich autorzy: scenarzyści, reżyserzy, twórcy zdjęć, scenografowie, aktorzy, montażyści, kompozytorzy, reżyserzy dźwięku i inni. Zespół filmowy jest im potrzebny jedynie do tego, by doprowadzić dany projekt do realizacji i nadać mu kształt optymalnie nośny i adekwatny do zamierzonego”. (Hendrykowski 2013: 344)

Innymi słowy: zespół to forma, z której korzystają, i którą wypełniają wszyscy bez wyjątku twórcy filmu.

Jak ocenia dokonania Zespołów cytowany tu już filmolog, ich historia nie stanowiła bynajmniej pasma samych sukcesów. Zaczęło się przecież zachęcająco: w roku 1956 roku, decyzją prezesa Zespołów Autorów Filmowych Leonarda Borkowicza kierownicy artystyczni zespołów zostali upoważnieni do samodzielnego kierowania filmów do produkcji. Dzięki temu, bez biurokratycznej mitręgi, kilka tytułów, w tym *Eroica*, po zatwierdzeniu scenariusza weszło błyskawicznie w fazę zdjęciową. Taki bieg spraw utrzymał się jednak bardzo krótko. „Przywództwo partii – konstatuje Hendrykowski – nie zamierzało tolerować wolności w sferze z natury rzeczy podporządkowanej przez nią ideologii i propagandzie. Udzielając środowisku filmowców ograniczonej koncesji w postaci zespołów filmowych, władze nigdy nie traktowały tego inaczej niż jako zła koniecznego, z pełną świadomością zagrożeń, jakie z sobą niesie” (Hendrykowski 2013: 344). W wytycznych Wydziału Kultury i Nauki KC z czerwca 1955 roku – przypomina autor – „uderza lista sformułowanych *expressis verbis* zastrzeżeń i przestróg ze strony decydentów, które dotyczą niepożądanych cech nowo powołanych instytucji. Czytamy w nim między innymi o: »uwolnieniu związków twórczych od filisterstwa« oraz o niedopuszczeniu do przerodzenia się ich w bezideowe ośrodki interesów zawodowych czy inteligenckich bądź w kluby dyskusyjne wrogie walce ideologicznej, a przychylne wszelkim «wolnym trybunom». Jak widać, funkcjonariusze partyjni już wtedy zdawali sobie doskonale sprawę z tego, czym grozi oddanie kinematografii we władanie samych filmowców. Duch przemian Października '56 został więc wyegzorcyzmowany na długo przedtem, zanim zdążył się pojawić. Przeważały uprzedzenia i obawy. Zabrakło sensownego programu. Jest rzeczą znaną, że w przywołanym przed chwilą dokumencie nie pada ani jedno zdanie na temat jakości produkowanych wtedy filmów. A przecież planowana reforma systemu twórczości i produkcji filmowej miała uwolnić tę dziedzinę od przerostów centralnego sterowania i sprawić, że polskie kino nareszcie ruszy z martwego punktu głębokiej systemowej stagnacji, w jakiej pogrążył je CUK.,» (Hendrykowski 2013: 344).

Słuszną, skąd inąd, krytyka ze strony znanego filmologa i historyka kina, nie dotyka przecież zjawiska, które znalazło się w centrum naszej uwagi: wpływu na decyzje władz ze strony twórców, którzy nie tylko znajdują się blisko tej władzy, ale też niekiedy sami ją kreują. Przytoczony tu wcześniej przykład „cara polskiego kina”, Aleksandra Forda, nie był odosobniony, jeśli idzie o odegraną rolę w procesie tworzenia dzieła filmowego. Istotne znaczenie miała tu ciągłość personalna, fakt iż kierownicze funkcje w procesie tworzenia kina odgrywali przez kilkadziesiąt lat ci sami ludzie, z tą samą legitymacją partyjną. W jaki sposób ją wykorzystali, historia dawno już oceniła – zapominając najczęściej, aby coś więcej na temat tej legitymacji powiedzieć. Dodajmy tu, prócz już przywołanych, kolejne nazwiska, tym razem kierowników literackich i artystycznych Zespołów Filmowych. Wspomnieliśmy Aleksandra Ścibora-Rylskiego w kontekście uwolnienia się filmu polskiego z gorsetu socrealizmu. Nic tedy dziwnego, że w latach 1955–1965 znajdujemy go w roli kierownika literackiego Zespołu Filmowego Rytm oraz w latach 1972–1978 kierownika artystycznego Zespołu Filmowego Pryzmat.

Wymieńmy, z kolei, wybitnego reżysera Jerzego Kawalerowicza (1922–2007), szefa Zespołu Kadr w latach 1955–1968 i 1972–2007, czy reżyserską parę Ewa Petelska (1920–2013) i Czesław Petelski (1922–1996), o której w środowisku filmowym mówiło się „najbardziej wpływowe małżeństwo w PRL”. Wszyscy związani z partią i pełniący w niej wysokie funkcje. Byli też w stanie skutecznie bronić swych artystycznych i ideowych racji. Ewa Petelska z przeciwnej strony ideowo-politycznej sceny niż jej partyjny mąż, Czesław, nakręciła wspólnie z nim w 1964 roku film *Drewniany różaniec* o mrocznych stronach życia w prowadzonym przez zakonne siostry zakładzie szkolnym. Film, którego akcja toczy się

w międzywojniu, przyjęty z mieszanymi uczuciami w chwili premiery, dziś zaskakuje odwagą obrazu, którą znamy z oskarżycielskiej twórczości braci Sekielskich.

Wspomnijmy wreszcie Stanisława Wohla, legendę polskiego kina międzywojennego i powojennego, twórcę Wydziału Operatorskiego w Łodzi w 1948 roku i jego wieloletniego dziekana (1948–1951, 1952–1958). Włódzkiej Filmówce wykładał nieprzerwanie do 1981 roku. Ukończył w 1932 roku École Technique de Photographie et de Cinématographie przy paryskiej Sorbonie, należał do założycieli Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego Start (1930), Związku Producentów Filmów Krótkometrażowych (1933) i Spółdzielni Autorów Filmowych (1935). W czasie wojny współtwórca Czołówki Filmowej I Dywizji Wojska Polskiego w ZSRR. Po wojnie organizował bazę techniczną i pierwszą szkołę polskiej kinematografii w Krakowie (na bazie sprzętu filmowego i materiałów porzuconych przez okupanta), skąd po rozwiązaniu szkoły wezwał go do Łodzi Aleksander Ford. Był członkiem PPR od 1945 oraz PZPR od 1948 roku. Jako nauczyciel kolejnych pokoleń cenionych na świecie operatorów wykładał na prestiżowych uczelniach zagranicą, w Zurychu i w American Film Institute w Hollywood. W roku 1967 objął stanowisko prezesa Międzynarodowego Centrum Współpracy Szkół Filmowych (CILECT), którego był współzałożycielem. W latach 1961–68 sprawował funkcję kierownika artystycznego Zespołu Filmowego Syrena.

Czy partyjni twórcy zyskiwali wsparcie ze strony osób znajdujących się u steru władzy? Odpowiedź może być pozytywna, jeśli zapytamy nieco inaczej: czy twórcy ci potrafili wsparcie takie uzyskać. Otóż, zdarzało się i tak. Przykład Ścibora-scenarzysty oraz Wajdy-reżysera, którzy aż do w k r o t n i e , przy produkcji *Człowieka z marmuru* (1976) i *Człowieka z żelaza* (1981) cieszyli się mecenatem ministra kultury Józefa Teichmy, jest zapewne spektakularny, przecież nie odosobniony. *Człowiek z marmuru* był pierwszym filmem zrealizowanym w kraju komunistycznym, w którym reżyser postawił się po stronie proletariusza, robotnika pragnącego reprezentować samego siebie, bez pośrednictwa partii. Scenariusz *Człowieka z marmuru* napisany przez Ścibora przeleżał na półkach 12 lat i dopiero Józef Teichma, członek Politbiura, który został ministrem kultury, wydał 3 lutego 1976 roku zgodę na nakręcenie filmu. Teichman był ongiś dziennikarzem w rodzącej się Nowej Hucie, świadkiem przełomowych wydarzeń, które stworzyć miały wielki socjalistyczny przemysł i nowego, socjalistycznego człowieka. Traktował je z powagą, jako nie tylko osobiste, ale i pokoleniowe doświadczenie o historycznej randze. Doświadczenie to wymagało krytycznego, wnikliwego komentarza. Film Wajdy stanowiłby podobne, niebanalne, nieschematyczne zwieńczenie epopei, która rozegrała się za życia Teichmy⁶.

Zgoda na produkcję filmu nie oznaczała przecież, że władza zrezygnowała z kontroli rozwoju wydarzeń. Wręcz przeciwnie; zasadniczą wagę miały, jak zawsze, decyzje personalne. „Kto” było ważniejsze niż „co” oraz „jak”. W określonych warunkach zasada ta mogła mieć swoje dobre strony. Wajda zamierzał uczynić swoją asystentką Agnieszkę Holland (ur. 1948). Jednakże do Zespołu Filmowego X, w którym utwór powstawał, przyszło polecenie, by odsunąć Holland od realizacji filmu pod groźbą zawieszenia produkcji filmu. Wajda musiał zwolnić autorkę krytycznych filmów obyczajowych (*Zdjęcia próbne*, *Niedzielne dzieci*, 1976), którą zastąpił dwójgim niekontrowersyjnymi, przecież doświadczonymi II reżyserów: Krystyną Grochowicz i Witoldem Holtzem (Michalak 2016: 181–183). Wydając zgodę na produkcję, a potem ograniczone rozpowszechnianie *Człowieka z marmuru* Teichma, o czym wspominał

6 Matteo Battaglia i Dorota Felman rozmawiają z Andrzejem Wajdą, *Le Monde* 8 VIII 2009. Anna Rzczycka odnosi się do tej rozmowy i cytuje jej fragmenty w swoim tekście *Le Monde o Andrzeju Wajdzie* (13.08.2009). http://www1.rfi.fr/actupl/articles/116/article_8445.asp. [dostęp 01.07.2021].

zarówno on sam, jak i Andrzej Wajda, zdawał sobie sprawę, że ta decyzja będzie oznaczała koniec jego politycznej kariery⁷. A nie była ona zwyczajna: urodzony w 1927 roku był członkiem Biura Politycznego KC PZPR (1968–1980), dwukrotnie ministrem kultury i sztuki (1974–1978, 1980–1982), ministrem oświaty i wychowania (1979–1980), w latach 1972–1979 wiceprezesem Rady Ministrów, posłem na Sejm PRL II, III, IV, V oraz VI, kadencji, na koniec dyplomata.

Pomimo negatywnych recenzji i ograniczonej dystrybucji, film Wajdy obejrzało w Polsce 2,5 miliona widzów. *Człowiek z marmuru* trafił również na Festiwal Filmowy w Cannes, na którym po pokazie poza konkursem otrzymał nagrodę FIPRESCI. Na powstanie filmu władza polityczna PRL w osobie premiera Piotra Jaroszewicza zareagowała z furją. Prezes Rady Ministrów odwołał ze stanowiska szefa Komitetu Kinematografii, Mieczysława Wojtczaka, zastępując go wiernym linii partii, wrogiem zaś Tejchmie i Wajdzie Januszem Wilhelmem (1927–1978). W następstwie zaistniałych wydarzeń Tejchma podał się do dymisji (Michalak 2016: 194).

W randze podsekretarza stanu Wilhelmi jako swoiste przeciwieństwo Tejchmy wstrzymał planowaną kontynuację popularnego serialu telewizyjnego *Wojna domowa*. Następnie wslawił się zatrzymaniem realizacji filmu Andrzeja Żuławskiego (1940–2016) pt. *Na srebrnym globie*, autora wybitnej *Trzeciej części nocy* (1971), oraz próbą zniszczenia wszystkich negatywów tego pierwszego dzieła. Film został zrealizowany w ponad 3/4 zaplanowanych zdjęć, zaś próba likwidacji oryginalnego materiału zdjęciowego, udaremniona na szczęście przez twórców, stanowiła jedyną tego rodzaju w historii powojennej polskiej kinematografii (Krajewski 2004: 59). *Na srebrnym globie*, swobodna adaptacja popularnej trylogii powieściowej *science fiction* (1903–1911) pióra Jerzego Żuławskiego, dziadka reżysera, okazała się już drugim po horrorze *Diabeł* (1972) filmem Andrzeja Żuławskiego, który w całości zatrzymała ministerialna cenzura⁸. *Diabeł* padł w 1972 roku ofiarą decyzji podjętych przez nie mające nic wspólnego z filmem grona, które nie posiadały jakichkolwiek kompetencji do oceny dzieł filmowych. Kontrowersyjne dzieło obejrzało wpierw kilku członków Biura Politycznego, którzy po wydaniu negatywnej opinii przesłali film do zaopiniowania jednemu z wicepremierów oraz grupie ministrów–członków rządu. Reakcją dygnitarzy na przedstawiony im obraz filmowy był – wg. relacji jednego z nich – „niesmak i oburzenie”. Film powędrował na półki na kilkanaście lat (premiera w 1988 r.).

Dalszy rozwój wypadków przebiegał w środowisku filmowym zgodnie ze scenariuszem pisanym przez specjalistę od sensacji i horroru. Janusz Wilhelmi zginął w katastrofie lotniczej 16 marca 1978 roku w Bułgarii. Do legendy w gronie twórców i funkcjonariuszy kultury przeszedł opis trwającej całą noc stypy, jaką zorganizowano w siedzibie Ministerstwa Kultury na wieść o śmierci wiceministra. Już dwa lata później, w 1980 roku, Józef Tejchma odzyskał stanowisko ministra kultury. Utracił je ponownie w 1982 roku; rzecz znamienna – z tego samego co wcześniej powodu! Andrzej Wajda rozpoczął produkcję filmu *Człowiek z żelaza*, stanowiącego sequel *Człowieka z marmuru* i tworzącego kolejny obraz Polski w chwili historycznego przełomu. Tym razem związanego z narodzinami *Solidarności* w wyniku masowego wystąpienia robotników latem 1980 roku. Bez parasola ochronnego Tejchmy nie powstałby ten obraz (również na podstawie scenariusza Aleksandra Ścibora-Rylskiego), a twórca nie zdążyłby z filmem na 34. Festiwal Filmowy w Cannes (13–27 maja 1981; polska premiera 27 lipca 1981), gdzie otrzymał nagrodę główną: Złotą Palmę. Film krytykowany i dawniej, i dziś za „plakatowy”, agitacyjny charakter

7 Andrzej Krajewski (2003) „Człowiek z celuloitu”. *Rzeczpospolita* (archiwum rp.pl), 2003-10-08. <https://archiwum.rp.pl/artukul/456530-Czlowiek-z-celuloitu.html> [dostęp 01.07.2021].

8 Por. „Relacja T. Cegielskiego z rozmowy z dr. Longinem Cegielskim”, Archiwum Autora, sygn.. 011/72.

uznany został równocześnie za arcydzieło kina politycznego, między innymi przez amerykańskiego reżysera Martina Scorsese⁹.

Ten i szereg innych wybitnych filmów Andrzeja Wajdy swoje powstanie, a także szeroką, zazwyczaj światową dystrybucję, zawdzięczał mozołnie, i za każdym razem niejako od nowa budowanym układom z przedstawicielami władzy. Rosnąca ranga reżysera tak w kraju, jak i na świecie konfrontowana była w PRL z karuzelą decyzyjnych stanowisk w partii i rządzie. Kolejni sekretarze i ministrowie, odpowiedzialni za propagandę i kulturę, przywykli do „ręcznego” sterowania sprawami kultury – podobnie jak pozostałymi dziedzinami życia. Paradoks, jeśli zważyć ustrojowy centralizm władzy połączony z drobiazgowym planowaniem. Za tą rzekomo socjalistyczną w formie fasadą krył się system polityczno-społeczny, określany dziś nic nie znaczącym mianem „komuny”. System ten czeka dopiero na krytycznego badacza i dziejopisa. Na pewno bliżej mu do postfeudalnych, klientalnych systemów władzy w południowych Włoszech i Sycylii w XIX i XX wieku niż do współczesnych totalitaryzmów w rodzaju sowieckiego.

W tym kontekście przytoczmy opinię Marcina Adamczaka z 2012 roku, która co prawda dotyczy późniejszego już okresu, po 1976 roku, ale potwierdza rangę zjawiska widocznego już kilka lat wcześniej:

„Nieustanne negocjacje, testowanie granic swobody wypowiedzi, płynność dialektyki wolności i zniewolenia sprawiają, iż nierzadko, oglądając filmy z tego okresu, zaskoczeni jesteśmy ich wywrotowym potencjałem w sytuacji, gdy państwo w stu procentach finansowało ich produkcję. Co jeszcze bardziej zdumiewające, nie chodzi tu tylko o obrazy Wajdy czy Zanussiego z okresu 1976-1981, a więc o filmy reżyserów z jednej strony mających wizerunek opozycjonistów i dobre kontakty w ich kręgach, a z drugiej bardzo silną pozycję międzynarodową i związany z nią kapitał symboliczny, który czynił z nich niewygodnych partnerów władzy o relatywnie silnej pozycji przetargowej”¹⁰.

Działania Wajdy w związku z produkcją wspomnianych tu filmów plasowały się faktycznie poza oficjalnym systemem określonym przez Zespoły Realizatorów Filmowych, choć formalnie im podlegały. Dniem powszednim kilku dziesiątek reżyserów filmowych, nie tak znanych jak Wajda, choć często wybitnych, były Zespoły oraz dwie komisje z nimi związane: wspomniana już Komisja Ocen Scenariuszy oraz komisje kołaudacyjne jako organa doradcze środowiska filmowego przy Ministrze Kultury i Sztuki, w praktyce przy osobie wiceministra odpowiedzialnego za kinematografię, powoływane dla oceny ukończonych w zespołach filmów. Uprawnienia cenzorskie przysługiwały ministrowi (dopuszczyć film do rozpowszechniania lub nie) oraz GUKPPiW, urzędowi przy ulicy Mysiej. W tym układzie szczegółowa ingerencja w materię dzieła stanowiła przywilej... komisji kołaudacyjnej. Organ doradczy, który miał dbać o artystyczny poziom utworu filmowego, stawał się, bywało, jego cenzorem i oprawcą!

Zachowane w Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie protokoły z posiedzeń Komisji Ocen (Filmów i) Scenariuszy, kierowanej zrazu przez Leonarda Borkowskiego, dają nam wgląd w interesujące nas tu relacje na linii twórcy – cenzura wewnętrzna¹¹. Sekretarzowała w niej Janina Bauman, a członkami byli tacy twórcy, wszyscy partyjni, jak: Ludwik Starski, Jan Alfred Szczepański, Krzysztof Teodor Toeplitz,

9 W 2014 r. został wytypowany przez niego do prezentacji w Stanach Zjednoczonych oraz Kanadzie w ramach festiwalu polskich filmów: „Martin Scorsese Presents: Masterpieces of Polish Cinema”.

10 Marcin Adamczak (2012) „Zespoły Filmowe jako rzeczywistość”. *Strona kultury. Dwutygodnik.com*, 10, wyd. 94. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4062-zespoły-filmowe-jako-rzeczywistosc.html> [dostęp: 01.10.2021].

11 Wraz z powstaniem Zespołów Filmowych w 1955 roku, ocena (kołaudacja) ukończonych dzieł filmowych odbywała się poza ich ramami, natomiast Komisja Ocen skoncentrowała się na ocenie scenariuszy – w wcześniejszym etapie. W najważniejszym okresie działalności Komisji Ocen, od 1956 roku pod nową nazwą Komisja Ocen Scenariuszy.

Stanisław Trepczyński¹². Scenariusze nadal znajdowały się w centrum uwagi środowiska filmowego, choć z innych już przyczyn, niż działo się tak w okresie realizmu socjalistycznego. Jeśli intencją było wówczas związanie reżysera możliwie szczegółowymi instrukcjami, by film otrzymał właściwą wymowę ideowo-polityczną, to teraz stanowiło wyraz profesjonalnej troski o poziom dzieła filmowego.

Zdawano sobie w Polsce sprawę, że sukcesy kina hollywoodzkiego biorą się w znacznej mierze z wysokiego poziomu produkcji scenariuszowej. Amerykańskie wytwórnie zamawiały i kupowały od autorów setki scenariuszy, by dokonywać wśród nich starannej selekcji. Wielkie wytwórnie z Hollywood sięgały niekiedy po sprawdzone na rynku czytelniczym powieści i opowiadania; w PRL bazowanie na literaturze pięknej stało się niemalże regułą. W praktyce gros scenariuszy powstawało w tandemie „pisarz – reżyser”, przy czym ten drugi nadawał wyjściowemu materiałowi literackiemu charakter scenariusza, a potem scenopisu. Tendencja do łączenia sił pisarza i reżysera nasiliła się jeszcze od końca lat 60., kiedy kinematografia polska zainteresowała się tematyką kryminalną i sensacyjną – o czym będzie tu jeszcze mowa.

W FilMOTECE Narodowej zachowało się ok. 50% dokumentacji posiedzeń kolelaudacyjnych zamykających prace nad filmem w ramach danego Zespołu. Posiedzenia te odbywane zazwyczaj w siedzibie MKiS, niekiedy bardzo burzliwe, niezmiennie rzadko kończyły się pełną dyskwalifikacją utworu – przecież i takie się zdarzało. Zazwyczaj nakazywano reżyserowi zmianę zakończenia (by zyskało bardziej optymistyczną wymowę!), przemontowanie scen, ich wycięcie lub dokręcenie nowych. Podobnych szykan doznał jeden z najwybitniejszych polskich twórców, Henryk Kluba (1921-2005), późniejszy (1996-2000) rektor łódzkiej szkoły filmowej. Członek partii od 1978 roku, po dobrze przyjętym „produkcyjniku” *Chudy i inni* (1966), w 1967 roku na podstawie scenariusza krakowskiego poety i aktora Wiesława Dymnego stworzył arcydzieło *Słońce wschodzi raz na dzień*. To poeticka opowieść o góralu nazwiskiem Haratyk (Franciszek Pieczka) z beskidzkiej wsi Odrzask, który stoczył nierówną wojnę z władzą komunistyczną o rząd nad wiejskimi duszami. Film czekał na premierę do 1972 roku; mimo zmienionego, „optymistycznego” zakończenia (Haratyk wraca z więzienia pogodzony z nowymi porządkami, które przynoszą nie znane dotąd możliwości całemu społeczeństwu, a więc i jego wsi.) wzbudził zachwyt tak widzów, jak i krytyki¹³. Znacznie gorszy los spotkał film Kluby z 1971 roku, zat. *Pięć i pół bladeo Józka*, alegoryczną opowieść o małym mieście terroryzowanym przez bandę motocyklistów-harleyowców tytułowego „bladeo Józka”. Obraz zmasakrowany został przez komisję kolelaudacyjną, skrócony, zarazem z nowymi scenami oraz „dopisanym”, typowym dla lat 70. morałem: lekiem na społeczne i generacyjne konflikty jest socjalistyczna industrializacja. Mimo to robi, szczególnie dziś, wrażenie. Nigdy jednak nie trafił do kin; rozpowszechniany był dopiero po 1989 roku w formatach VHS i DVD.

Kluba nigdy nie został ani ulubieńcem szerokiej publiczności, ani pieszczochem władz, tak jak młodszy od niego o dekadę Jerzy Gruza (1932–2020). Tymczasem reżyser najpopularniejszych telewizyjnych seriali doby PRL, *Wojna domowa* (1965-1966) i *Czterdziestolatek* (1974-1977) podziwiany i wielokrotnie nagradzany, był autorem filmu, którego – mimo wszystkich dokonanych w nim przez jego

12 Działalność Komisji stała się przedmiotem debaty, jaka w 1966 roku miała miejsce w redakcji miesięcznika *Kino*. Oprócz wymienionych tu członków Komisji udział w niej wzięli: Zbigniew Klaczyński, Andrzej Wajda, Ryszard Konieczek, Tadeusz Łomnicki, Alicja Helman, Janusz Majewski, Bolesław Michalek, Jerzy Giżycki, Aleksander Ford (wypowiedź nadesłana zza granicy). Por. „Komisja Ocen Scenariuszy o sobie” *Kino* 1966, nr 12; 25-30.

13 Aleksander Jackowski przyrównał dzieło Kluby i Dymnego do „Łak Bieżyńskich” (1937) Siergieja Eisensteina.

samego zmian – nie dopuszczono do dystrybucji. *Noc poślubna w biały dzień* (1982), fabuła okrojona do 73 minut, podobnie jak *Pięć i pół bladej Józka* skazana została na niebyt. Po latach reżyser powiedział, iż żałuje, że uległ cenzorom z komisji kolaudacyjnej i wyciął wiele scen kluczowych dla filmu. Przepojona okrucieństwem, ze scenami gwałtu i przemocy *Noc poślubna w biały dzień* stanowić miała kontrapunkt dla twórczości reżysera znanego ze znakomitych komedii obyczajowych.

W kolorowym świecie popkultury

Od wspomnianego tu momentu zwrotnego w polityce KC PZPR wobec kultury i jej twórców, jaki nastąpił tuż po Październiku, do schyłku okresu gierkowskiego (1971–1980) odnotować możemy szereg programowych decyzji władz dotyczących kultury, ale z obecnego punktu widzenia interesujące okaże się pojawienie się nowego etapu „kulturalnej polityki” partii – a mianowicie związanego z kulturą popularną. Centrum politycznej władzy PRL nie знаło i nie posługiwało się, rzecz jasna, tym pojęciem, które zrodziło się na gruncie amerykańskiego kulturoznawstwa przełomu lat 70 i 80. XX wieku. Nie znaczy to, że nie doceniało propagandowej i kulturotwórczej rangi przestrzeni określanej przez nowoczesne środki przekazu: film, radio, telewizję, a także docierające do masowego odbiorcy tanie, zarazem atrakcyjne w formie i treści literackie. Odbiciem podobnej świadomości politycznych decydentów była już tajna Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku. Likwidowała ona swobodę twórczą, która umożliwiła powstanie filmowej szkoły polskiej, otwierając za to drzwi kinu popularnemu – z zastrzeżeniem, że «filmy tego rodzaju nie powinny być jednak w swej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym». Polskich filmowców powiadomiono o tezach czerwcowej Uchwały Sekretariatu KC podczas konferencji w Spale, w październiku 1960 roku¹⁴. Twórcy, także ci najwyższej rangi: pisarze, scenarzyści, reżyserzy filmowi i teatralni, wreszcie graficy działający w sferze publicznej, podjęli wyzwanie – choć jak przypominają dziś krytycy – podjęli się zadania sprzecznego w samym sobie.

Z czasem wspomniane tu wytyczne, by bawiąc szeroką publiczność wychowywać ją równocześnie „w duchu socjalistycznym”, rozszerzono na dziedziny inne niż film. W pierwszym rządzie objęły telewizję, choć ta aż do epoki gierkowskiej pozostała medium, w którym obowiązywało „ręczne sterowanie”. Dopiero objęcie funkcji prezesa telewizji (przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji) w październiku 1972 roku przez Macieja Szczepańskiego (1928–2015) radykalnie zmieniło tę sytuację. Wszystkie zadania (tzw. misja) tv w dziedzinie edukacji i wychowania społeczeństwa ustąpiły realizacji celu głównego: propagandy sukcesu ekipy Edwarda Gierka, której Szczepański był ważnym współtwórcą. Tego typu propaganda stała się cechą systemową telewizji publicznej. Już w III RP telewizja publiczna, której kulturalna misja została silnie ograniczona, stała się przede wszystkim maszyną do produkcji pieniędzy, aby po 2015 roku powrócić do zadań czysto propagandowych.

Nowością ósmej dekady XX w. stała się serializacja tak książkowa, jak i telewizyjna. Przykładem tej pierwszej ciesząca się ogromnym zainteresowaniem czytelników seria *Ewa wzywa 07...* z lat 1968–1989, na którą złożyło się 146 zeszytowych tekstów poświęconych pracy MO. W 1967 roku zapadły bowiem w Komendzie Głównej Milicji Obywatelskiej, później zaś na tajnej naradzie w Gdańsku decyzje, aby

14 Por. Tadeusz Lubelski (b.d.) „10 dekad polskiego kina. Esej”. <http://kinomuzeum.pl/10-dekad-polskiego-kina-opisuje-tadeusz-lubelski/> [dostęp: 01.10.2019].

powołać do życia serię wydawniczą, a następnie serial telewizyjny – poświęcone pracy milicji i ocieplające jej wizerunek. Zadanie opracowania szczegółów tej strategii otrzymali płk Zbigniew Gabiński, dyrektor Oddziału Kontroli, Badań i Analiz KG MO oraz ppłk Władysław Krupka (1926–2019), odpowiedzialny w KG MO za kontakty z filmowcami, literatami i dziennikarzami. W ten sposób narodziła się seria *Ewa wzywa 07...* z lat 1968–1989, na którą złożyło się 146 zeszytowych tekstów opublikowanych przez Wydawnictwo Iskry (znane już z serii Klub Srebrnego Klucza)¹⁵. *Ewa wzywa 07...* dostarczyła materiału literackiego dla zapoczątkowanej w 1976 roku serii telewizyjnej *07 zgłoś się* (do 1987) w reżyserii Krzysztofa Szmagiera (1935–2011) oraz Krzysztofa Prymka (ur. 1950). Bohater serialu, „wieczny” gdyż niepokorny porucznik Borewicz – jako „swój chłop, choć z MO” – stał się jedną z ikon peerelowskiej popkultury i najpopularniejszym ekranowym milicjantem. W przedostatnim, pełnometrażowym odcinku *Zamknąć za sobą drzwi* (1988) Borewicz – wciąż w randze porucznika – zamienia się w polskiego Jamesa Bonda, i tak jak brytyjski pierwowzór wykorzystuje najnowocześniejsze środki transportu i rodzaje broni¹⁶. Znakomicie odbieranym przez publiczność wynalazkiem twórców filmu stanowiło wprowadzenie już w latach siedemdziesiątych postaci stałego oponenta i krytyka Borewicza, równego mu rangą Waldemara Jaszczuka, ograniczonego, pozbawionego talentu i wyobraźni służbisty, który co najwyżej potrafił zawalić plany kolegi. I znakomicie wpisywał się w negatywny stereotyp milicjanta.

Decyzja Komendy Głównej dotyczyła także serii komiksów; jej bohaterem miał stać się kapitan Jan Żbik, rysowany przez Grzegorza Rosińskiego (ur. 1941), znanego później w świecie dzięki *Thorgalowi*, kreowanemu wspólnie z belgijskim pisarzem Jeanem Van Hammenem (ur. 1939). Twórcami scenariuszy do komiksu oraz samej postaci Żbika zostali pułkownicy z KG MO, wspomniani już Gabiński i Krupka (por. Kłóś 2002). Mamy tu do czynienia z niezwykłą w skali światowej sytuacją – przynajmniej od czasów współpracy pisarza Wiktora Hugo i architekta Violett-le-Duca – kiedy to decydenci w sferze kultury sami ją tworzą.

Owe kontrowersyjne decyzje – przynajmniej z punktu widzenia partyjnego betonu – miały walnie przyczynić się do powstania w Polsce rynku kultury popularnej z prawdziwego zdarzenia!¹⁷. Skróciły one dystans i sprofesjonalizowały relacje pomiędzy twórcą i politycznym decydentem, ale dotychczasowy probierz pozycji artysty, jakim były wartości cechujące jego dzieło (estetyczne, poznawcze, światopoglądowe), ustąpił nowemu kryterium: masowości odbioru i co za tym idzie przekładalności

15 Por. „Powieść co miesiąc” [rekord w:] Katalog Biblioteki Narodowej. Katalog Biblioteki Narodowej który klasyfikuje serię również jako *Powieść co miesiąc*: https://katalogi.bn.org.pl/discovery/search?query=any,contains,Ewa%20wzywa%2007&tab=BN&search_scope=MyInstitution1&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&offset=0 [dostęp: 10.01.2020].

16 Na podstawie powieści Juliusza Grodzińskiego (1988) „Biała karawana”. Olsztyn: Wydawnictwo Pojezierze; na temat filmu Szmagiera, por. „07 zgłoś się” [hasło w:] *Film Polski. Internetowa Baza Filmu Polskiego*. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122670> [dostęp: 10.07.2021]. Por. ilustracja kadr z serialu *07 Zgłoś się*. Bronisław Cieślak jako porucznik Borewicz. Fot. domena publiczna.

17 W ślad za amerykańskim kulturoznawcą Dwightem Macdonaldem moglibyśmy nazwać wskazany tu obszar twórczości kulturą „masową” (1953), ale rezerwujemy dla niej określenie „popularna” (Bernard Rosenberg, Dawid M. White ([1957] 2002: 174). Dychotomia pomiędzy obu sferami kultury, silna jeszcze w połowie XX wieku, w czasach Macdonalda, zaczęła z wielu powodów zanikać w latach 60. i 70. Massmedia: tabloid, komiks, film, produkcja telewizyjna, przekaz internetowy, przestały być wyłączną domeną kultury „niskiej”, a stały się miejscem dialogu obu poziomów kultury. Równocześnie kultura popularna zaczęła być inaczej postrzegana. Por. Dwight Macdonald (1953: 1); por. także teksty: Dwighta Macdonalda, Clementa Greenberga, Marshalla McLuhana, Ernesta van Den Haaga, Leslie Fiedler, Melvilla Tumina w zbiorze pod red. Bernarda Rosenberga i Dawida M. White’a ([1957] 2002).

sukcesu frekwencyjnego (oglądalności, liczby egzemplarzy) na wynik finansowy. W miarę otwierania się decydentów na kulturę popularną narastał konflikt pomiędzy propagandowym założeniem polityki kulturalnej PZPR, a jej rezultatem ekonomicznym. Produkcja kulturalna zaczęła przynosić w PRL spore dochody, także jako towar eksportowy. Pierwszym sygnałem, że peerelowska twórczość telewizyjna spełnia światowe standardy, był sukces 18-odcinkowego serialu *Stawka większa niż życie* (1967–1968), wyprodukowanego przez Zespół Filmowy „Syrena” pod reżyserią Andrzeja Konica i Janusza Morgensterna. Serial spodobał się w Czechosłowacji i w Związku Radzieckim, później zaś w Czechach i Rosji; oglądany był z jednej strony w Grecji, z drugiej zaś w Jugosławii, NRD i Albanii, ale nikt nie spodziewał się sukcesów, na przykład, w Szwecji. Do krajów europejskich dołączyła cała Ameryka Łacińska, która sama była potęgą w dziedzinie telenoweli i serialu. Według słów reżysera Janusza Morgensterna, *Stawkę... obejrzeć mógł łącznie nawet miliard ludzi*¹⁸.

Sukces *Stawki większej niż życie* uzmysławia nam jak drugorzędną rolę w stosunku do waloru rozrywkowego odgrywał tak w dobie PRL, jak i później polityczny podtekst i propagandowy wydźwięk serialu. TVP Historia, która w III RP emitowała całość *Stawki...*, podjęła się w 2009 roku „odklamania” historycznego przekazu serialu w serii programów zat. *Historia i film*, przygotowanych przez historyków z IPN. Programy przeszły bez echa; nie miały najmniejszego wpływu na trwający do dziś kult serialu. Dla grona kilkuset twórców (w tym ponad 300 aktorów) udział w produkcji *Stawki* stanowił największą przygodę ich życia, dla państwowego producenta, TVP, dostarcza nadal powodu do dumy, stanowiąc przy tym źródło zysków.

Wydaje się, że do ostatnich lat istnienia peerelowskiej formacji ustrojowej elity polityczne nie były w stanie pojąć, na czym polega relacja i swoisty dialog między kulturą „klasyczną”, „tradycyjną” czy „wysoką”, a kulturą „niską”, „trywialną” – tym samym jaka jest w tym procesie rola politycznego decydenta. I tym samym nie wykorzystały płynących z tych procesów korzyści.

Również elity kulturalne nie do końca zdawały sobie sprawę z faktycznej roli, jaką przyszło im odgrywać w procesie tworzenia kultury popularnej. Stąd masowy, z jednej strony, akces pisarzy, często tych najwyższych lotów, do „produkcji” w obszarze scenariuszy filmowych oraz powieści popularnej (tzw. gatunkowej: kryminału, sensacji, horroru¹⁹), z drugiej jednak ukrywanie swych nazwisk pod pseudonimami – co stało się po 1956 roku niemalże regułą.

Kultura popularna sferą wolności czy zniewolenia?

Bodźcem były bez wątpienia wysokie, dziś nieosiągalne nakłady oraz częste wznowienia – i stosowne wynagrodzenia. Pozycje Wydawnictw MON z serii Labirynt osiągały od 230 do 300 tys. egzemplarzy nakładu; adresowane głównie do inteligencji tytuły Iskier (Klub Srebrnego Klucza) oraz Czytelnika (seria z Jamnikiem), średnio 40-50 tys., przy czym wiele pozycji miało kilka wydań. Na liście autorów znanych z osiągnięć w dziedzinie literatury „wysokiej”, ale w przypadku powieści gatunkowej występujących pod pseudonimami, znajdujemy takie nazwiska, jak: Adam Bahdaj (pseudonim Dominik Damian), Ireneusz

18 Cyt. za: „Stawka większa niż życie” [hasło w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Stawka_wieksza_niz_zycie [dostęp: 01.07.2021] Profesjonalnie skonstruowana strona przynosi wiele informacji na temat recepcji serialu i może zachęcać do podjęcia badań w tym zakresie.

19 Pojęcie „powieści kryminalnej” obejmuje dwie pierwsze kategorie; por. Cegielski (2015: 40-41).

Iredyński (pseud. Umberto Pesco), Irena Barbara Kuhn (pseud. Joanna Chmielewska), Feliks Falk (Robert F. Lane), Wanda Falkowska (właśc. Falkowska-Szymańska), Aleksander Minkowski (pseud. Marcin Dor), Bruno Miecugow, Zbigniew Nowicki (pseud. Zbigniew Nienacki), Maciej Słomczyński (pseud. Joe Alex, Kazimierz Kwiatkowski), Barbara Seidler (właśc. Seidler-Hollender), Andrzej Szczypiorski (pseud. Maurice S. Andrews) Aleksander Ścibor Rylski (pseud. Jadwiga Wojtyłło), Andrzej Wydrzyński (pseud. Zbigniew Morena), Larysa Zajączkowska Mitzner (pseud. Barbara Gordon)²⁰.

Najwięksi spośród piszących kryminały, Olgierd Budrewicz, Janusz Głowacki, Edmund Niziurski, Stefan Kisielewski, Józef Hen, Stanisław Lem występowali pod własnymi nazwiskami, podobnie jak polityk i działacz społeczny, profesor Mikołaj Kozakiewicz – ale ci twórcy mają na koncie jeden, co najwyżej dwa tytuły z interesującej nas kategorii, utwory często nietypowe, łamiące konwencje gatunku (przykładem utwory Lema *Śledztwo* i *Katar*) i dlatego niezaliczane dziś do literatury popularnej.

Znaczna część tej literackiej produkcji poświęcona była aktywności Milicji Obywatelskiej, rzadko zaś Służby Bezpieczeństwa (temat tabu), na polu zwalczania rodzimej przestępczości. Ta niekiedy jednak miała powiązania z obcymi wywiadami lub międzynarodowymi organizacjami przestępczymi – co podnosiło jej atrakcyjność w oczach czytelnika. Autorzy stawali oto wobec konieczności rozwiązania prawdziwej kwadratury koła: jak uczynić atrakcyjnym przestępstwo popełnione w peerelowskiej siermiężnej rzeczywistości, w której – jak dworował sobie Zygmunt Kałużyński – „zamiast Sherlocka Holmesa i Humphreya Bogarta występuje kapitan Mikut z MO [...] który przeprowadza śledztwo w sprawie kompletu sztućców zabytkowych, przywłaszczonych z magazynu Desy, a przeznaczonych dla muzeum w Mielęcinie. Zbrodnia zaś polega na wepchnięciu do jeziora panny Kazi ze Zjednoczenia Handlowego przez pana Józka z rachunkowości [...] w trakcie wczasów pracowniczych” (Kałużyński 1986: 273). Ten (pod)gatunek powieści kryminalnej otrzymał z czasem miano „powieści milicyjnej” i miał zrazu fatalną prasę ze strony krytyki literackiej²¹. Do utworów przylgnęło określenie Stanisława Barańczaka z połowy lat 70. „powieści najgorsze”, w którym zawierała się zarówno krytyka poziomu literackiego, jak i dezaprobata dla propagandowych celów tych tekstów. „Poetyce” powieści milicyjnej Barańczak (1973: 63–68 oraz 1975: 270–316) poświęcił szereg rozpraw publikowanych w PRL. Ale „nadludzie w niebieskich mundurach” (Barańczak 1983) mogli się pojawić dopiero po wyjeździe poety z Polski. Był to fragment szerszego studium Barańczaka na temat Czytelnika ubezwłasnowolnionego (Barańczak 1983: 69–114) oraz *Odbiorcy ubezwłasnowolnionego* (Barańczak 2017).

Nic tedy dziwnego, że jeszcze w latach 50. publikujący w Polsce powieści kryminalne starali się uczynić ich bohaterami detektywów działających w krajach Zachodu. Tę manierę z pełnym powodzeniem zastosował Maciej Słomczyński kreując postać angielskiego detektywa Joe Alexa, czyniąc go także autorem powieści o własnych dokonaniach. Scenariusze Słomczyńskiego, sygnowane nazwiskiem Kwaśniewski, były dwukrotnie ekranizowane (*Gdzie jest trzeci król*, *Zbrodniarz i panna*). Autor nie był zadowolony z filmów, jakie powstały na ich bazie, więc współpracę z filmem zarzucił. Inaczej niż dziesiątki pisarzy, których teksty drukowane były w serii *Ewa wzywa 07...* a potem wykorzystane zostały przy produkcji odcinków serialu tv *07 zgłoś się* oraz wielu filmów pełnometrażowych.

20 Wśród czołowych przedstawicieli tej drugiej niemal wszyscy autorzy, za wyjątkiem Anny Kłodzińskiej oraz Jerzego Siewierskiego, ukrywali się pod pseudonimami. Specjaliści w dziedzinie kryminalnej bibliografii doliczyli się w tej kategorii ponad 60 autorów publikujących w latach 1956-1989, niekiedy pracujących w pisarskich tandemach.

21 Por. kompetentnie i wyczerpująco napisane hasło „Powieść milicyjna” w: https://pl.wikipedia.org/wiki/Powieść_milicyjna [dostęp: 01.10.2021].

Upływ czasu i nowa perspektywa historyczna sprawiły, że powieści kryminalne tworzone w PRL stały się materiałem analizy kulturoznawczo-socjologicznej, politologicznej lub antropologicznej. Równocześnie w oczach współczesnych nam badaczy niepomnie wzrosła ranga „powieści milicyjnej” jako zarówno intencjonalnego, jak i nieintencjonalnego w genezie źródła literackiego. Rzadziej teksty liczące pół wieku zyskiwały nowe życie dzięki reedycjom. Spośród publikowanych ostatnio opracowań wymienimy Doroty Skotarczak (2019) *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*, która zwraca uwagę na widoczny wpływ w „powieści milicyjnej” struktur fabularnych klasycznego kryminału XX wieku, a także na jej związki z kształtującą się dopiero peerelowską klasą średnią (Skotarczak 2019: 63, 93). Aprobując wnioski wysunięte przez badaczkę, niżej podpisany w artykule pt. *Pod lupą śledczego. Krytyka i pseudokrytyka społeczna w powieści kryminalnej doby PRL*²² podkreśla fakt stosunkowo wysokiego poziomu wiarygodności obrazu czasu i miejsca utrwalonego przez powieść i film (serial tv) poświęcone MO. Staje się tak ze względu na konieczność wypełnienia przez autorów postulatu epistemologicznego, jakim jest wiarygodność przekazu. Czytelnik doby PRL mógł z przymrużeniem oka patrzeć na wyczyny różnych Borewiczów czy Żbików, nieustraszonych agentów komendy stołecznej, głównej lub choćby tylko wojewódzkiej milicji, rozumiejąc, że tego wymaga konwencja gatunku (dobrze już znanego dzięki serialowi angielskiemu *Święty*), natomiast nie był skłonny akceptować nierealistycznych, chybionych opisów znanych sobie miejsc i typów ludzkich. Obraz świata przedstawionego w „powieści milicyjnej” musiał być wiarygodny – lub choćby za taki w odbiorze uchodzić. W drugim wypadku otwierało się szerokie pole dla klisz i stereotypów, jakie rodziły się w ramach interakcji na linii „twórca - odbiorca”, ale możliwości ich eksploatacji nie były nieograniczone. Odbiorca kultury popularnej to ktoś, kto wciąż poszukuje nowości. Dlatego wyważenie proporcji pomiędzy tym, co dobrze znane czytelnikowi/widzowi, a elementami nowości należy do zawodowego kunsztu tak autora, jak i jego wydawcy/producenta.

„Czytelnik ubezwłasnowolniony” Barańczaka bronił się skutecznie przed wciskaniem mu kitu w sferze dotyczącej jego codziennego doświadczenia. Tu nasuwa się nadzwyczaj trafna opinia sformułowana przez antropologa kultury Waldemara Kuligowskiego: „liczne badania empiryczne pokazują wyraźnie, że odbiorcy [masowych] mediów nie są *kulturowymi frajerami*, za jakich mają ich intelektualne elity” (Kuligowski 2002: 19-26). Podkreślmy tu jeszcze moment swobodnego wyboru ze strony odbiorców kultury, a fakt że zanurzone są w niej również elity; wskazują na kulturę popularną jako znaczne poszerzenie przestrzeni wolności.

Tego typu ujęcia jeśli nie prowadzą do gloryfikacji kultury popularnej, to przecież uznają jej siłę i atrakcyjność. Zwracają również uwagę, iż „potęgą kultury popularnej wynika właśnie z faktu, że tak wielka jest jej oferta i zróżnicowanie. Tak bogata, że jesteśmy w stanie znaleźć w niej swoje własne miejsce, utożsamić się z konkretnymi wartościami, nurtami muzycznymi, rodzajem kina i tak dalej, i tak dalej. Kultura popularna umożliwia dobieranie się ludzi w nowe plemiona oparte na uczuciu” (Burszta 2002: 11-18, Troszczyński 2002: 61). Ta siła interesującego nas obszaru kultury sprawiała, że jej twórca mógł skutecznie emancypować się od władzy, tym bardziej, że z czasem zdał sobie sprawę ze swojej siły – o czym poniżej.

22 Cegielski, Tadeusz (2021) „Pod lupą śledczego. Krytyka i pseudokrytyka społeczna w powieści kryminalnej doby PRL”. [W:] „Kryminalne światy przeszłości”, redakcja Wolfgang Brylla, Marta Ruszczyńska, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, s. 165-200.

Czyja jest kultura? – czyli nowa świadomość twórców

Komercyjne sukcesy utworów literackich i filmowych, zarówno tych które reprezentowały kulturę wysoką i zbierały zasłużone laury na światowych festiwalach, jak obecnych w obszarze kultury popularnej, sprawiły, że w nowym okresie historycznym, „późnym”, „schyłkowym” PRL lat 1977–1989 skierowały uwagę twórców ku zasadniczej kwestii: kto finansuje produkcję w sferze kultury? Formalnie były to takie czy inne instytucje państwowe. Faktycznie wydawały pieniądze zarobione przez samych twórców; dotyczyło to szczególnie filmu i produkcji telewizyjnej, a więc obu najbardziej masowych mediów – obok wysokonakładowej prasy i radia. Ciekawie prezentują się w tym kontekście wypowiedzi poszczególnych twórców – że to oni utrzymują kinematografię – właśnie w sferze finansowej. Krzysztof Zanussi tak oto wspomina te opinie:

„Andrzej Wajda pierwszy powiedział, że trzeba obalić mit, którym władza nieustannie szafowała: mit artysty dworskiego, któremu władza mówi, że to pańska ręka go karmi. Otóż po szalonych sukcesach komercyjnych, jakimi był *Człowiek z marmuru*, a potem *Człowiek z żelaza*, jakim były *Barwy ochronne* [Zanussiego], chcieliśmy głośno powiedzieć: »To państwo ludowe na nas zarabia, a nie odwrotnie, my nie jesteśmy dłużnikami władzy, bo to ona za nasze pieniądze dopłaca do dzielonego budżetu«²³.

Przykładem podobnego sposobu myślenia są też argumenty przywoływanego tu Andrzeja Wajdy w liście otwartym do wiceministra kultury i sztuki Stefana Stefańskiego, odpowiedzialnego za kinematografię, napisanym po kolaudacji *Przesłuchania* Ryszarda Bugajskiego z 1982 roku. List datowany był w Paryżu, 15 maja 1982 roku:

„Kiedy kolega [Mieczysław] Waśkowski²⁴ mówi o pieniądzach, za które film Bugajskiego został zrobiony, to powinien pamiętać, że nie są to z pewnością jego pieniądze (jak wiadomo, żaden jego film nie przyniósł zysku) – ale *moje* pieniądze, ponieważ właśnie moje filmy zarabiały w dużej mierze na potrzeby naszej kinematografii. Naszym celem, celem Komitetu Ocalenia Kinematografii, w którego pracach również pan Waśkowski uczestniczył, było stworzenie modelu kinematografii niezależnej ekonomicznie, samowystarczальной, a w perspektywie dochodowej. I kiedy dziś mówi on o »naszych pieniądzach«, zapomina, że on i jego koledzy kręcą swoje filmy na taśmie zakupionej za dolary uzyskane ze sprzedaży filmów, które dziś tak gwałtownie są atakowane²⁵.

Mowa tu o kolaudacji, która odbyła się 23 kwietnia 1982 roku. Aby przybyć na nią i bronić debiutanckiego dzieła Bugajskiego, powstałego w Zespole X, którego był kierownikiem artystycznym, Andrzej Wajda musiał przerwać zdjęcia do *Dantona*, rozpoczęte właśnie w Paryżu. Rozgoryczony przebiegiem kolaudacji przypomina wiceministrowi, że komisja powołana do oceny danego filmu

23 Cyt. za: Marcin Adamczak (2012) „Zespoły Filmowe jako rzeczywistość”. *Strona kultury. Dwutygodnik.com*, 10, wyd. 94, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4062-zespoły-filmowe-jako-rzeczywistosc.html> [dostęp: 01.10.2021].

24 Mieczysław Waśkowski (1929-2001), reżyser, aktor. Był członkiem PZPR; wieloletni sekretarz POP PZPR przy PRF „Zespoły Filmowe”, członek Komitetu Kinematografii (1987–1989).

25 Por. „List otwarty Andrzeja Wajdy do Wiceministra Kultury i Sztuki ds. Kinematografii Stanisława Stefańskiego w sprawie kolaudacji filmu Ryszarda Bugajskiego pt. *Przesłuchanie*” przechowywany w Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Całość listu reprodukuje AAN na stronach: <https://aan.gov.pl/galeria/art,179,kino-jest-najwazniejsza-ze-sztuk> [dostęp: 01.07.2021]. Jego fragment cytuje Marcin Adamczak (2012).

jest ciałem doradczym przy Ministrze Kultury – a nie organem cenzorskim! Uprawnienia cenzorskie przysługują Ministrowi oraz GUKPiW.

Omówienie zjawiska rosnącej samoświadomości polskich twórców filmowych jako dostarczycieli pokaźnej części dochodu narodowego – wykracza poza ramy chronologiczne mojego opracowania. Stanowi przecież jego znamienne zamknięcie, które prowadzi nas do kompleksu zagadnień: „masowość odbioru – kultura popularna – efekt finansowy – nowa pozycja decydenta”. Możemy skonstatować, iż artysta (w konkretnym wypadku filmowiec), ze słabszego partnera i obiektu manipulacji, z pozycji, jak píše Wajda, „artysty dworskiego, któremu władza mówi, że to pańska ręka go karmi” staje się twórcą świadomym swej suwerenności i sprawczości – także w dziedzinie finansów.

*

Pora na konkluzję dotyczącą zagadnienia relacji między elitami kulturalnymi, szczególnie artystycznymi, i władzą polityczną w „środkowym” PRL, jak nazwaliśmy lata 1955–1978. Wskazaliśmy na trzy zasadnicze przyczyny, dla których te pierwsze cieszyła się względną – w porównaniu z innymi krajami „obozu socjalistycznego” swobodą twórczą. Pierwsza – tu skoncentrowaliśmy się na przykładzie produkcji filmowej – wynikała z faktu, iż początkowe sztywne i niewydolne organizacyjne ramy twórczości (CUK, Komisja Ocen Scenariuszy) ustąpiły elastycznym i wypełnianym przez samych artystów formom Zespołów Filmowych. Druga wiązała się z zjawiskiem przenikania się elit artystycznych i politycznych, nie tylko i nie tyle w płaszczyźnie partyjnej, co na gruncie doraźnych interesów lub nawet wspólnych celów ideowych – przykład Wajdy i Teichmy. Owa konwergencja elit sprzyjała tendencji do „ręcznego sterowania” kulturą, a więc podejmowania decyzji pozasystemowych, decyzji ad personam i w odniesieniu do konkretnego dzieła. Trzeci, zasadniczy czynnik wiązał się z faktem modernizowania się mediów oraz powstania nowych (tv), ich zauważalnej już w latach 70. ewolucji w stronę masowości przekazu i kultury popularnej, jeśli idzie o jego formę. Nowy fenomen kulturowy wymusił nowe formy działania, redefiniował rolę obu czynników sprawczych: „autora – władzy”, na plan pierwszy wysuwając teraz „wydawcę/producenta”. Miejsce oryginalnej twórczości (traktowanej uważnie) i ostrożnie podejmowanej decyzji o dopuszczeniu utworu do publikacji/dystrybucji, zajęła „produkcja” wg. określonych wzorów oraz masowa dystrybucja – dla zaspokojenia masowych potrzeb.

Bibliografia

- „Komisja Ocen Scenariuszy o sobie.” Dyskusja członków Komisji Ocen Scenariuszy:
Janina Bauman-sekretarz Komisji oraz jej członkowie: Ludwik Starski, Jan Alfred Szczepański, Krzysztof Teodor Toeplitz, Stanisław Trepczyński. (1966). [W:] *Kino*, 12; 25–30.
- „Narada filmowa Plenum Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu”. Dokumentacja obrad, opracował Aleksander Ford (1954). [W:] *Kwartalnik Filmowy* 3-4, 1954; 3–98.
- Barańczak, Stanisław (1973) „Poetyka polskiej powieści kryminalnej”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 6 (12); 63–82.
- Barańczak, Stanisław (1975) „Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe”. [W:] Marian Stępień (red.) *W kręgu literatury Polski Ludowej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie; 270–316.
- Barańczak, Stanisław (1983) *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze PRL*. Paryż: Libella.

- Barańczak, Stanisław (wyd. 2017) *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*. Opracowanie i posłowie Adam Poprawa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Burszta, Wojciech (2002) „Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa”. [W:] *Kultura popularna*, 0/2002; 11–18.
- Cegielski, Tadeusz (1988) „Das Alte Reich und die erste Teilung Polens 1768-1774”. Vorwort von Karl Otmar, Freiherr von Aretin. Stuttgart – Warszawa: Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GmbH, PWN – Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Cegielski, Tadeusz (2015) *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności, 1841 – 1931*. Warszawa: W.A.B.
- Cegielski, Tadeusz (2021) „Pod lupą śledczego. Krytyka i pseudokrytyka społeczna w powieści kryminalnej doby PRL”. [W:] „Kryminalne światy przeszłości”, redakcja Wolfgang Brylla, Marta Ruszczyńska, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego; 165–200.
- Cegielski, Tadeusz, Grażyna Szelańska (2011) „Film fabularny doby PRL w rozpoznaniu przemian społecznych i kulturowych”. [W:] *Przegląd Humanistyczny*, 6 (437); 5–18.
- Danielewicz, Michał (2019) *Ford. Reżyser*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Grodziński, Juliusz (1988) *Biała karawana*. Olsztyn: Pojezierze.
- Hendrykowski, Marek (2002) „Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim”. [W:] *Blok*, 1; 120–138.
- Hendrykowski, Marek (2013) „Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy”. Referat wygłoszony na otwarcie ogólnopolskiej konferencji naukowej „Idea zespołu filmowego – historia i nowe wyzwania”, zorganizowanej przez Wydział Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTViT w Łodzi w dniach 16–17 maja 2013. [W:] *Images*, 21–22, vol. XII; 341–350.
- Kałużyński, Zygmunt (1986) *Widok z pozycji przewróconego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kłóś, Alex (2002) „Akuszer Żbika”. [W:] *Przekrój*, 19/2968, 12 maja 2002; 55.
- Krajewski, Andrzej (2004) *Między współpracą a oporem: twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*. Warszawa: Trio.
- Kuhn, Anette (1988) *Cinema, Censorship and Sexuality 1909–1925*. London – New York: Routledge.
- Kuligowski, Waldemar (2002) „Popkultura jako źródło tożsamości”. [W:] *Kultura popularna*, 0/2002; 19–26.
- Macdonald, Dwight (1953) „A Theory of Mass Culture”. [W:] *Diogenes*, 1 (1); 1–17.
- Madej, Alina (1997) „Zjazd w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego”. [W:] *Kwartalnik Filmowy*, 18; 207–214.
- Michalak, Bartosz (2016) *Wajda. Kronika wypadków filmowych*. Kraków: Wydawnictwo MG
- Misiak, Anna (2006) *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA), analiza socjologiczna*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Pitera, Zbigniew (1949) „Walka o film realizmu socjalistycznego”. [W:] *Kino*, 22; 8–9.
- „Relacja T. Cegielskiego z rozmowy z dr. Longinem Cegielskim”, Archiwum Autora, sygn. 011/72.
- Rosenberg, Bernard, David M. White (red.) ([1957/ 1959] 2002) *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Glencore Illinois: *The Free Press*. I wyd. polskie (1959), wybór, tłumaczenie, przedmowa i posłowie Czesław Miłosz. Paryż: Instytut Literacki. Biblioteka Kultury; II wyd. polskie (2002), komentarz Jerzy Szacki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Skotarczak, Dorota (2019) *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*. Szczecin/Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Stachówna, Grażyna (1994) *Roman Polański i jego filmy*. Warszawa-Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Troszyński, Marek (2002) „Kultura popularna – emancypacja czy zniewolenie?” [W:] Marian Golka (red.) *Od kontrykultury do popkultury*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora; 59–74.

Źródła internetowe:

342

- „07 zgłoś się” [hasło w:] *Film Polski. Internetowa Baza Filmu Polskiego* <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122670> [dostęp: 10.07.2021].
- „Aleksander Ścibor-Rylski” [hasło w:] *Film Polski. Internetowa Baza Filmu Polskiego* <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11892> [dostęp: 01.07.2021].
- „Powieść co miesiąc” [rekord w:] https://katalogi.bn.org.pl/discovery/search?query=any,contains,Ewa%20wzywa%2007&tab=BN&search_scope=MyInstitution1&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&offset=0 [dostęp: 10.01.2020].
- „Powieść milicyjna” [hasło w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Powieść_milicyjna [dostęp: 01.10.2021].
- „Stawka większa niż życie” [hasło w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Stawka_wieksza_niz_zycie [dostęp: 01.07.2021].
- Adamczak, Marcin (2012) „Zespoły Filmowe jako rzeczywistość”. *Strona kultury. Dwutygodnik.com*, wyd. 94, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4062-zespoły-filmowe-jako-rzeczywistosc.html> [dostęp: 01.10.2021].
- Adamczak, Marcin (2012) „Zespoły Filmowe jako rzeczywistość”. *Strona kultury. Dwutygodnik.com*, 10, wyd. 94, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4062-zespoły-filmowe-jako-rzeczywistosc.html> [dostęp: 01.10.2021].
- Kowalczyk, Janusz, R. (2015) „Tadeusz Konwicki”. *Culture.pl*, 2015; <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-konwicki> [dostęp: 01.07.2021].
- Krajewski, Andrzej (2003) „Człowiek z celuloideu”. *Rzeczpospolita* (archiwum rp.pl), 2003-10-08. <https://archiwum.rp.pl/artykul/456530-Człowiek-z-celuloideu.html> [dostęp: 01.07.2021].
- Lubelski, Tadeusz (b. d.) „10 dekad polskiego kina. Esej”. <http://kinomuzeum.pl/10-dekad-polskiego-kina-opisuje-tadeusz-lubelski/> [dostęp: 01.10.2019].
- Rzeczycka, Anna (2009) „Le Monde o Andrzeju Wajdzie” (13.08.2009). http://www1.rfi.fr/actupl/articles/116/article_8445.asp [dostęp: 01.07.2021].
- Wajda, Andrzej (1982) „List otwarty Andrzeja Wajdy do Wiceministra Kultury i Sztuki ds. Kinematografii Stanisława Stefańskiego w sprawie kolaudacji filmu Ryszarda Bugajskiego pt. *Przesłuchanie*”. Maszynopis, ss. 4. Archiwum Akt Nowych w Warszawie. <https://aan.gov.pl/galeria,art,179,kino-jest-najwazniejsza-ze-sztuk> [dostęp: 01.07.2021].
- Zakrzewski, Patryk (2019) Recenzja książki Michała Danilewicza „Ford. Reżyser”. <https://culture.pl/pl/dzielo/michal-danielewicz-ford-rezyser> [dostęp: 01.07.2021].

Received:
08.09.2021
Reviewed:
10.12.2021
Accepted:
05.01.2022