



Złożenie pracy online:
2017-08-31 20:52:20
Kod pracy:
1426/34421/CloudA

Mateusz Basiaga
(nr albumu: 21156)

Praca magisterska

Socrealizm w polskich filmach fabularnych lat 1946-1955

Scialist realism in Polish feature films from 1946 to 1955

Wydział: Wydział Nauk Społecznych i
Informatyki

Kierunek: Politologia

Specjalność: instytucje i administracja
publiczna

Promotor: dr hab. Tomasz Skrzyński

Dziękuję profesorowi Tomaszowi Skrzyńskiemu za merytoryczną pomoc przy pisaniu pracy



Streszczenie

Praca magisterska przedstawia zjawisko realizmu socrealistycznego w powojennym filmie polskim. Celem pracy było ukazanie filmu fabularnego na tle sytuacji politycznej, gospodarczej, społecznej i kulturalnej Polski po 2 wojnie światowej. Do badań nad problemem wykorzystano literaturę tematu, czasopisma branżowe oraz filmy. Scharakteryzowano zjawisko socrealizmu, opisując jego genezę, podłoże ideologiczne i realizację. Przedstawiono krytykę filmową opisywanych czasów oraz współczesną. Praca podzielona została na 4 rozdziały. W pierwszym scharakteryzowano sytuację gospodarczą, polityczną i społeczną Polski po zakończeniu 2 wojny światowej i znalezieniu się Polski w bloku państw sowieckich. W drugim rozdziale omówiono zmiany administracyjne, społeczne, gospodarcze, polityczne i kulturowe okresu stalinowskiego w Polsce. Trzeci rozdział charakteryzuje realizm socrealistyczny oraz opisuje jego filmowy model. Czwarty rozdział jest przedstawieniem wszystkich filmów polskiego socrealizmu. Filmy podzielone zostały tematycznie na: okupacyjne, produkcyjne, komediowe, wiejskie, młodzieżowe, sensacyjno-szpiegowskie i historyczne. Dokonano ich pełnego opisu i analizy. Opisano polityczny wpływ na twórców filmowych. Przedstawiono recepcję filmów przez widzów tamtych lat. Ukazano schematyczność oraz najczęściej niski poziom artystyczny filmów.

Słowa kluczowe

socrealizm, realizm socjalistyczny, film polski, historia filmu, stalinizm w Polsce, historia powojenna, propaganda



Abstract

Master's thesis presents the phenomenon of socialist realism in the post-war Polish film. The aim of the work was to present a feature film against the background of the political, economic, social and cultural situation of Poland after the Second World War. The professional literature, trade journals and films were used to study the problem. The phenomenon of socialist realism has been characterized, describing its origins, ideological foundations and realization. The film criticism of the times of socialist realism and contemporary was described. The work was divided into 4 chapters. The first chapter featured the economic, political and social situation of Poland after the end of the Second World War and the presence of Poland in the Communist Bloc. The second chapter discussed the administrative, social, economic, political and cultural changes of the Stalinist period in Poland. The third chapter featured of socialist realism and described its film model. The fourth chapter featured all the films of Polish socialist realism. The films were fully described and analysed. The political impact on filmmakers was described. The reception of the film was showed by the point of view of viewers of those years.

Keywords

socialist realism, Polish film, history of film, Stalinist in Poland, communism, propaganda, political movies



Spis treści

Wstęp.....	4
1. Polityczno-gospodarcze początki PRL.....	9
1.1. Sytuacja polityczno-społeczna i gospodarcza zaraz po wojnie	9
1.1.1. Zmiany polityczne	9
1.1.2. Wieś.....	11
1.1.3. Przemysł.....	13
1.2. Nowe państwo	14
1.2.1. Aparat ucisku.....	14
1.2.2. Sejm i ustrój państwa.....	15
1.2.3. Gospodarka planowa	18
2. O nową kulturę	20
2.1. Nowe społeczeństwo	20
2.2. Nauka, kultura, sztuka i urbanistyka zniewolona.....	21
2.2.1. Nauka.....	21
2.2.2. Wydawnictwa i literatura	22
2.2.3. Architektura.....	24
2.2.4. Teatr.....	24
2.2.5. Muzyka i radio.....	25
2.2.6. Sztuki plastyczne	27
2.2.7. Kinematografia	28
2.3. Cenzura.....	33
3. Realizm socjalistyczny	38
3.1. Definicja socrealizmu.....	38
3.2. Program	39
3.3. Problemy socrealizmu	41
3.3.1. Walka z formalizmem, naturalizmem i kosmopolityzmem.....	41



3.3.2.	Typowość kontra schematyzm	43
3.4.	Nowy człowiek w nowym świecie	44
3.5.	Struktura utworów socrealistycznych.....	47
3.5.1.	Konflikt	47
3.5.2.	Wróg.....	47
3.5.3.	Pozytywny bohater	48
3.5.4.	Nowomowa	50
3.5.5	Świat przedstawiony.....	51
4.	Filmy fabularne polskiego socrealizmu.....	53
4.1.	Wstęp do analizy filmu.....	53
4.2.	Filmy okupacyjne, czyli rozliczenia z historią.....	54
4.2.1	Słowo wstępne.....	54
4.2.2.	Zakazane piosenki	55
4.2.3.	Ostatni etap.....	60
4.2.4.	Ulica Graniczna.....	63
4.2.5.	Za wami pójda inni.....	67
4.2.6.	Stalowe serca.....	69
4.2.7.	Miasto nieujarzmione	70
4.2.8.	Dom na pustkowiu.....	73
4.3.	Wzorcowa twórczość, czyli filmy produkcyjne	74
4.3.1.	Słowo wstępne.....	74
4.3.2.	Dwie brygady	75
4.3.3.	Pierwsze dni	77
4.3.4.	Niedaleko Warszawy.....	78
4.3.5.	Autobus odjeżdża 6.20	80
4.4.	Komedia, czyli śmiech konstruktywny	82
4.4.1.	Sprawa do załatwienia.....	82
4.4.2.	Przygoda na Mariensztacie.....	84
4.4.3.	Irena do domu!	87



4.5.	Filmy o tematyce wiejskiej.....	88
4.5.1.	Jasne łany	88
4.5.2.	Gromada.....	91
4.5.3.	Trudna miłość.....	93
4.6.	Filmy o młodzieży i dla młodzieży	95
4.6.1.	Pierwszy start	95
4.6.2.	Załoga.....	98
4.6.3.	Trzy opowieści	100
4.6.4.	Piątka z ulicy barskiej.....	103
4.6.5.	Trzy starty i Zaczarowany rower.....	105
4.7.	Filmy sensacyjno-szpiegowskie	109
4.7.1.	Czarczi żleb.....	109
4.7.2.	Pościg	111
4.7.3.	Uczta Baltazara.....	113
4.7.4.	Kariera.....	115
4.7.5.	Sprawa pilota Maresza	116
4.8.	Filmowe powroty do historii	118
4.8.1.	Warszawska premiera.....	118
4.8.2.	Młodość Chopina.....	121
4.8.3.	Żołnierz zwycięstwa.....	123
4.8.4.	Domek z kart	125
4.8.5.	Celuloza i Pod gwiazdą frygijską	128
	Zakończenie.....	132
	Bibliografia.....	136
	Aneks.....	143
	Załącznik nr 1. Filmy opisane w pracy w układzie alfabetycznym.....	143



Wstęp

Bardzo często w historii władcy, państwo czy organizacje chciały i wpływały na sztukę danego społeczeństwa. Mecenat władców czy państw opłacał twórców nie tylko, ze względu na ich poziom artystyczny, ale także, by ukazać swoją osobę lub państwo w lepszym świetle. Tendencja ta istnieje także i dzisiaj, jednakże dzięki postępowi technologicznemu, zwłaszcza w zakresie mediów masowych takich jak telewizja czy Internet, odbywa się to za pomocą innych metod. Promocja różnych ideologii, od politycznych po społeczne, czy religijne, jest wszechobecna we współczesnym świecie, a zaangażowani twórcy dzięki mediom społecznościowym i globalnej sieci, mają olbrzymi wpływ na społeczeństwa całego świata.

Na początku XX wieku, w wielu krajach różne ideologie były masowo rozpowszechniane przy pomocy ulotek, czasopism, a później filmu i radia. Od prawicowych idei, nacjonalizmu, rasizmu, czy faszystów, po socjalizm i komunizm. W krajach takich jak ZSRR, faszystowskie Niemcy i Włochy, ale także w Polsce, na łamach mediów ostro ścierały się ze sobą różne poglądy na budowę społeczeństwa. Po raz pierwszy do głosu dochodziły masy¹, które dzięki wprowadzanej powszechności edukacji, miały możliwość zapoznania się z rozpowszechnianymi ideami na większą skalę. Ta swoista wojna propagandowa najbardziej na siłę przybrała tuż przed 2 wojną światową. Po zniszczeniu faszystów w Europie Wschodniej, pozostawionej na pastwę ZSRR. Dominowała jedna ideologia, narzucona przez zwycięskie mocarstwo, stalinizm.

Okres stalinowski w Polsce z dzisiejszej perspektywy jawi się jako mroczna przeszłość, o której najchętniej należałoby zapomnieć. Czasy te, pełne zniewolenia nie tylko politycznego, ale także umysłowego, przyniosły Polsce mnóstwo ofiar i tragedii. W kraju zniszczonym przez zawieruchę wojenną wprowadzano do życia nową ideologię przyniesioną ze wschodu. Komunizm, w wydaniu stalinowskim, dążył do totalnej władzy nad wszystkim, od systemu politycznego, po sposób myślenia i funkcjonowania każdej jednostki. Był to krótki okres w historii Polski, który nie mógł przetrwać po śmierci Stalina. Odzwierciedleniem tej ideologii w sztuce był socrealizm.

¹ Na problem mas już 1929 roku wskazał filozof i eseista hiszpański J. Ortega y Gasset w swoim dziele „Bunt mas” (J. Ortega y Gasset, Bunt mas i inne pisma socjologiczne, Państwowe wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982).



Dlaczego udało się go wprowadzić w Polsce, której tradycja chrześcijańska była tak bardzo odległa od komunizmu? Na to można podać wiele odpowiedzi. Zdecydowanie najważniejszym czynnikiem była władza radziecka na terenach polskich, uniemożliwiająca wszelki sprzeciw. Także upadek wartości po największej katastrofie wojennej, jakiej doświadczył świat. Upodlenie człowieka i sprowadzenie go do numeru obozowego, wszechpotężna machina śmierci i terroru, kierowana ideologią wyższości jednej rasy nad innymi oraz straszliwa ilość ofiar, pozostawiły pustkę, której wypełnienie było bardzo trudne. Ludzie potrzebowali wytchnienia i prostych odpowiedzi. Zmęczeni konfliktem niejednokrotnie nie mieli już wystarczającej siły, by przeciwstawić się kolejnej inwazji ideologicznej.

W swojej książce „Zniewolony umysł”² Czesław Miłosz próbuje wyjaśnić, dlaczego tak dużo ludzi sztuki wybrało współpracę z nowym systemem. Osoby takie określa on mianem „Ketmanów”. Słowo to wywodzi się z religii islamu. Osoba, dla ratowania własnego życia, przebywająca wśród społeczeństwa, którego nietolerancja wobec wiary wystawia tą osobę na bezpośrednie niebezpieczeństwo, może ukrywać swoje prawdziwe przekonania by się ratować. Miłosz podobnie traktuje artystów polskich, którzy nie mogąc oficjalnie tworzyć sztuki według własnych przekonań, ukryli się za specyficzną maską ideologicznego rozdwojenia i zaczęli współpracę z nowym systemem.

Na to, czy autor książki bronił samego siebie, czy też próbował na swój sposób zrehabilitować środowisko artystyczne Polski okresu stalinowskiego, trudno dzisiaj odpowiedzieć. Nie da się jednakże obronić tezy, że wszyscy artyści ukrywali swoje prawdziwe poglądy i tworzyli swoje dzieła w wewnętrznym zakłamaniu. Z pewnością istniała grupa twórców, którzy uwierzyli w nową ideologię.

Socrealizm był specyficznym zjawiskiem w kulturze polskiej. Dotyczył wszystkich jej dziedzin, od literatury, filmu czy malarstwa, po architekturę, a nawet muzykę. Do dziś przetrwały dzieła tego okresu, zwłaszcza architektoniczne w odbudowanej stolicy, z Pałacem Kultury i Nauki na czele. Jednakże spuścizna tego okresu, zwłaszcza ta dotycząca sztuki, jak literatura, film czy muzyka, w dzisiejszych czasach jest niejako zapomniana. Kto jeszcze dzisiaj czyta utwory z tamtych czasów, takie jak „Numer 16 produkuje” J. Wilczka, „Traktory zdobędą wiosnę” W. Zalewskiego, „Na przykład Plewa” B. Hamery czy „Pamiętka z celulozy” I. Neverlego. Filmy też, może poza „Zakazanymi piosenkami” czy „Przygodą na Mariensztacie”, w telewizji ukazują się bardzo rzadko i zwykle na kanałach takich,

² C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 76-104.



jak Kultura, bardziej jako historyczne ciekawostki mające na celu przypomnieć historię polskiej kinematografii niż wzbudzić zainteresowanie widza.

Temat pracy wybrałem w celu zwrócenia uwagi na ten, trochę dziś zapomniany, okres w dziejach polskiej kinematografii. Pomimo pojawiających się od czasu do czasu publikacji dotyczących tego czasu, brakuje nadal monografii tego zjawiska. Nowe krytyczne pozycje dotyczą zwykle wybranych zagadnień, nie ukazując całego obrazu tamtych lat. Jedyna pozycja opisująca w miarę szczegółowo tamten okres w kinematografii to „Historia filmu polskiego”³ wydana jeszcze w latach PRL-u, w 1974 roku. Współczesną monografią filmu jest książka Tadeusza Lubelskiego „Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty”, jednakże samemu okresowi socrealizmu jej autor poświęca tylko 34 strony. Oprócz tych dwóch dużych pozycji należy wskazać także na tematyczne monografie ostatnich lat, takie jak: P. Zwierzchowskiego „Zapomniani bohaterowie. O Bohaterach filmowych socrealizmu”, R. Marszałka „Kino rzeczy znalezionych” czy zbiorowe wydawnictwo „Słownik realizmu socjalistycznego”. Pozostałą częścią literatury zasadniczo stanowią artykuły lub wydania skupiające się na wybranych elementach, takich jak jedzenie, propaganda, status kobiety itd.⁴

Najwięcej pozycji opisujących socrealizm dotyczy twórczości literackiej, część z nich, ze względu na opisanie tematyki czy schematów tego prądu w sztuce, została zacytowana w tej pracy. Często też opieram się na artykułach prasowych, zwłaszcza ukazujących się w opisywanym okresie, by bezpośrednio pokazać, jak ówcześni odbiorcy czy krytycy przyjmowali utwory realizmu socjalistycznego.

Cenną pomocą okazały się także serwisy internetowe poświęcone filmowi polskiemu⁵.

Praca podzielona jest na cztery rozdziały, z których każdy skupia się na pewnych zjawiskach czy tematyce. W rozdziale pierwszym przybliżam sytuację społeczno-gospodarczą tego okresu. Uważam, że bez naświetlenia tego problemu, niemożliwe jest pełne opisanie zjawiska socrealizmu, gdyż bezpośrednio wynika on z geopolitycznej sytuacji Polski.

³ Z tej pozycji często przytaczane będą trzy artykuły Barbary Mruklik poświęcone filmom fabularnym.

⁴ Takie jak np.: „Partnerka, matka, opiekunka: status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX w”. Red. K. Jakubiak, Bydgoszcz 2000; Pokarmy i jedzenie w kulturze. „Tabu, dieta, symbol”, pod red. K. Łeńskiej -Bąk, Opole 2007; J. Kochańczyk, Filmowe kłamstwa i manipulacje, czyli sposób na pranie mózgu, Wydawnictwo internetowe e-bookowo, 2012.

⁵ Serwis Filмотeki Narodowej, a przede wszystkim repozytorium <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl>; serwis Akademii Polskiego Filmu, na którym znajduje się wiele artykułów dotyczących filmów; <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl>; serwis Film Polski, z wyszukiwarką artykułów o polskich filmach <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php> (numery stron lub tytuły artykułów niestety czasami posiadają drobne błędy).



W rozdziale drugim omówione zostały zmiany polityczno-społeczne wprowadzane przez nową władzę w Polsce, zwłaszcza w sferze kulturowej. Centralizacja oraz uzależnienie wszystkich dziedzin nie tylko kultury, ale także wszystkiego z nią związanego, od produkcji papieru, taśmy filmowej po cenzurę, miało wielki wpływ na artystów. Bez zezwolenia partii twórca nie mógł opublikować swoich dzieł. Musiał więc albo iść na współpracę, albo wykonywać inny zawód.

W trzecim rozdziale staram się podać definicję socrealizmu oraz jego najważniejsze elementy konstrukcyjne, zwłaszcza dotyczące utworów filmowych. Ukazane zostały także problemy z jakimi realizm socjalistyczny musiał się zmagać, jak na przykład schematyzm, który był nieunikniony, w tak ściśle skodyfikowanym systemie norm artystycznych.

W ostatnim i najważniejszym rozdziale tej pracy przedstawiam wszystkie pełnometrażowe filmy fabularne, które uznałem, za innymi autorami opisującymi utwory tego okresu, za przedstawicieli tego nurtu artystycznego. Opisuję tylko filmy, które miały publiczną premierę w latach 1946-55, czyli do pojawienia się nowych nurtów w filmie polskim. Kopie wszystkich opisanych filmów pochodzą z moich prywatnych zbiorów⁶. W pracy zajmuję się filmami produkcji polskiej, na który wpływ miała nowa ideologia i nurt socrealizmu w sztuce. Dwa filmy, takie jak „Dwie godziny” i „Powrót”⁷, które nie zostały dopuszczone przez władzę do rozpowszechniania w tym okresie, zostały z tego powodu pominięte w tej pracy. Nie są one także dziełami socrealistycznymi, a jedynie rozliczeniami powojennymi. Pomiąłem także pierwszą komedię „Skarb” L. Buczkowskiego⁸. Film ten stworzony jest jeszcze według kanonów sztuki filmowej dwudziestolecia. Jako że, w przeciwieństwie do „Zakazanych piosenek” nie był w późniejszym okresie przerabiany, nie stanowi świadectwa wpływów nowej ideologii na dzieło. Z późniejszych lat pominięte zostały także: „Pokolenie”⁹ A. Wajdy będący prekursorem polskiej szkoły filmowej oraz „Godziny nadziei” z powodu większych wpływów neorealizmu niż socrealizmu¹⁰. Innym pominiętym filmem jest także „Opowieść Atlantycka” W. Jakubowskiej, która bezpośrednio nie dotyka

⁶ Zbiór powstał na przestrzeni lat, zgodnie z Ustawą o prawie autorskim (Art. 23. Dozwolony użytek osobisty). Filmy są także w posiadaniu Filмотeki Narodowej. Niestety nie są udostępnione online. Duża część filmów dostępna jest także na różnych serwisach internetowych. Istnieje jednak problem praw autorskich, który w Polsce zakazuje udostępniania filmów, ale już nie ich oglądania. (temat ten poruszony został m.in. na stronie Bezprawnika <https://bezprawnik.pl/czy-strona-cda-pl-dziala-w-zgodzie-z-prawem-a-moze-podzieli-losy-kinomaniaka-czy-iitv-info/> czy Polskiego Radia <http://www.polskieradio.pl/7/15/Artykul/832646,Czy-ogladanie-filmu-w-internecie-jest-legalne>.)

⁷ „Dwie godziny” miały premierę 1957, a „Powrót” dopiero 1991.

⁸ T. Lubelski, Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty, Videograf II, Katowice, 2009, op. cit., s. 136-138.

⁹ B. Mruklik Film fabularny, w: Początek przemian 1955-1956, w: Historia filmu polskiego, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, t. III, 361-365.

¹⁰ Tamże, s. 354-356.



polskiego socrealizmu. Jest to film młodzieżowy, którego akcja dzieje się we Francji. Film ten pomijam ze względu na temat niezwiązany z pracą, wojny w Indochinach.

Elementy filmu socrealistycznego od czasu do czasu pojawiały się także po roku 1955, jednakże były to już bardziej reminiscencje epoki, niż główny nurt twórczości. Tej przemianie sprzyjały nie tylko zmiany polityczne, ale także rozpoczęcie działalności zespołów filmowych w 1956 roku, które doprowadziło do decentralizacji kinematografii.



1. Polityczno-gospodarcze początki PRL

1.1. Sytuacja polityczno-społeczna i gospodarcza zaraz po wojnie

1.1.1. Zmiany polityczne

Powojenny kształt granic państwa polskiego nakreślony został na konferencji Wielkiej Trójki w Poczdamie¹¹, obradującej od 17 lipca do 2 sierpnia 1945 r. Mocarstwa zachodnie zdecydowały o oddaniu pod polską administrację ziem poniemieckich na wschód od Odry i Nisy Łużyckiej i wysiedleniu z nich ludności niemieckiej. Granicę wschodnią strona polska zaakceptowała po zawarciu 16 sierpnia 1945 r. jawnego układu granicznego ze Związkiem Radzieckim (ZSRR)¹². W ten sposób utracono Kresy Wschodnie z Wilnem i Lwowem, spełniających przed wojną ważną rolę kulturową. Na rzecz ZSRR Polska utraciła prawie 50% terytorium II RP. Granicę z Czechosłowacją ustalono po mediacjach z Moskwą w 1947 roku, do których doszło w wyniku próby odzyskania części spornych terenów przez stronę polską¹³. Pomimo włączenia poniemieckich ziem Polska terytorialnie była mniejsza o około 20% powierzchni przedwojennej. Pozytywnym efektem zmian powojennych było uzyskanie naturalnych granic państwa wzdłuż rzek i pasm górskich oraz brzegu morskiego. Dostęp do morza wydłużył się z 140 do 497 km. Istotne też było przyłączenie Gdańska i Szczecina, ważnych miast portowych¹⁴. Pierwsze lata powojenne cechowały również skomplikowane ruchy ludnościowe: repatriacje, przesiedlenia wywołane zmianą granic oraz

¹¹ Pomimo, iż w delegacji polskiej uczestniczył Stanisław Mikołajczyk, alianci zachodni niechętni byli oddania tak sporych ziem byłego państwa niemieckiego Polsce. Ostateczna decyzja w sprawie granic zachodnich Polski miała być podjęta na konferencji pokojowej, do której nigdy nie doszło. Granica ta przez długi czas była podważana przez kraje zachodnie. Dopiero w 1970 zostało w tej sprawie zawarte porozumienie pomiędzy Polską a Zachodnią Republiką Niemiec (RFN). Ostatecznie sprawa została rozwiązana po upadku muru berlińskiego i połączeniu obu państw niemieckich w 1990 roku.

¹² A. L. Sowa, Historia polityczna Polski 1944-1991, WL, Kraków 2011, s. 53.

¹³ Ostateczne granice ustalone zostały – na wschodzie w 1951 roku, po wymianie części terenów pomiędzy Polską a ZSRR, na południu – po korektach granicy polsko-czechosłowackiej w 1955 roku i podpisaniu umowy w 1958. Długość granicy Polski wyniosła 1310 km.

¹⁴ Pozycję portu utraciło miasto Elbląg z powodu zajęcia dużej części Zalewu Wiślane wraz z jedyną przeprawą na Bałtyk.



migracje wewnątrz kraju¹⁵. Pięciolecie 1946-1950 przyniosło wysoki wskaźnik przyrostu naturalnego, który utrzymywał się do połowy lat pięćdziesiątych¹⁶.

Wyzwolone ziemie polskie spod okupacji niemieckiej dostały się pod strefę działań radzieckich władz wojskowych. Była to iluzja niepodległości. Po zakończeniu wojny Armia Radziecka pozostała na ziemiach polskich. Komendantury radzieckie miały współpracować z tworzącą się polską administracją cywilną. Jednak była to tylko teoria. Po II wojnie światowej utrzymano w Polsce trójstopniowy podział administracyjny, tj. gminę, powiat i województwo. Początkowo było 14 województw¹⁷, od 1950 r. liczba województw wzrosła do 17, stan ten utrzymał się do 1975 r. Polska Partia Robotnicza (PPR), aby kontrolować administrację, doprowadziła do powstania systemu rad narodowych wszystkich szczebli. Rady, na wzór „sowiecki”, nie pochodziły z wyborów, a kandydatów dobierały komisje porozumiewawcze partii i stronnictw politycznych¹⁸. W 1950 roku wprowadzono nowy system administracji terytorialnej. Utworzono go na wzór radziecki. Zniesiono związki samorządu terytorialnego, urzędy wojewódzkie oraz starostwa powiatowe. Także zlikwidowano stanowiska starostów, wojewodów, prezydentów, burmistrzów i wójtów. W zamian władzę przejęły prezydium rad narodowych. Jednakże faktyczną władzę w terenie były już wtedy komitety Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (PZPR)¹⁹.

ZSRR postanowił rozprawić się i zlikwidować struktury Armii Krajowej (AK) i Narodowych Sił Zbrojnych (NSZ). Według danych zgromadzonych przez samo podziemie od lata 1944 r. do końca wojny w rękach sowieckich znalazło się w ten sposób ok. 50 tys. żołnierzy Polskiego Państwa Podziemnego²⁰. Komuniści nazywali AK-owców nie tylko „zapłutymi karłami reakcji”, ale też „robactwem”, które trzeba wyłapać i unicestwić²¹. Aresztowano przywódców podziemia polskiego, co dało swobodę władzy radzieckiej, która od tej pory wyznaczała obszar wolności na ziemiach polskich. Podjętym rozmowom w Moskwie od 17 do 21 maja 1945 r. o przyszłości Polski z udziałem Stanisława Mikołajczyka, towarzyszył szantaż w postaci publicznego procesu szesnastu aresztowanych przywódców podziemia polskiego, co było sygnałem, że Polska jest zdana na wolę Stalina. Po tych rozmowach prezydent Krajowej Rady Narodowej (KRN) Bolesław Bierut powierzył sformułowanie rządu Edwardowi Osóbce-Morawskiemu. Rząd miał liczyć 21 ministerstw.

¹⁵ M. Krajewski, *Historia gospodarcza Polski do 1989 roku. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Uczelniane WSHE, Włocławek 2000, s. 411.

¹⁶ Ludność Polski zmniejszyła się o ponad 11 milionów ludzi, w wyniku zmiany granic i działań wojennych.

¹⁷ W maju 1946 roku utworzono województwa: szczecińskie, wrocławskie i olsztyńskie.

¹⁸ M. Krajewski, *Historia gospodarcza...*, op. cit., s. 418.

¹⁹ A. Jezierski, C. Leszczyńska, *Historia gospodarcza Polski*, Wydawnictwo Key Text, Warszawa 2010, s. 379.

²⁰ R. Kaczmarek, *Historia Polski 1914-1989*, PWN, Warszawa 2010, s. 501.

²¹ Wielka kolekcja „Historia PRL. 1944-1989”, New Media Concept, Warszawa 2009, t 1, s. 34, 37.



Miejsca w rządzie otrzymało tylko czterech przedstawicieli opozycji, w tym Mikołajczyka jako wicepremiera i ministra rolnictwa. W lipcu tego roku Wielka Brytania i USA uznały Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej, jednocześnie cofając swoje uznanie rządowi polskiemu na uchodźstwie. Uznanie Rzeczypospolitej Polskiej jako państwa na forum międzynarodowym spowodowało powstanie państwa europejskiego o ograniczonej suwerenności, ponieważ w jego granicach stacjonowały obce wojska i doradcy radzieccy. Wszystkie decyzje od tej pory były podejmowane w porozumieniu z ZSRR. „Co gorsza, później okazało się również, że w ślad za podporządkowaniem politycznym poszło również przyjęcie radzieckich wzorców ideologicznych, co otworzyło drogę do drugiego etapu podporządkowania – sowietyzacji państwa i społeczeństwa w latach 50”²².

Kolejnym procesem podporządkowania państwa Związkowi Radzieckiemu było dopuszczenie do działalności tzw. demokratycznych partii politycznych. Liczyły się tu cztery partie: PPR, Polska Partia Socjalistyczna (PPS), Stronictwo Demokratyczne (SD) i Stronictwo Ludowe (SL). Najsilniejsza była PPR jako partia władzy. Szybko rosła w siłę, gdyż wstępowali do niej ludzie pragnący zrobić karierę w nowej sytuacji. Uzależnienie awansów zawodowych od przynależności partyjnej spowodowało wzrost liczby członków partii komunistycznej rekrutujących się spośród urzędników, nauczycieli, kadry kierowniczej zakładów pracy, młodzieży. Na I Zjeździe PPR w listopadzie 1945r. uchwalono statut partii. Wpisano tam hasło dążenia do tzw. demokracji ludowej, mającej złamać polityczną władzę posiadaczy oraz doprowadzić do podziału ziemi, objęcia przez państwo kluczowych elementów w gospodarce i demokratyzacji życia społecznego i politycznego²³. Były to hasła, które przyciągnęły część chłopów do tej partii. Aby uzyskać największą przewagę nad innymi partiami, stosowano praktykę rozbijania od wewnątrz innych ugrupowań pod hasłem obrony demokracji i dbania o dobro robotników i chłopów. Nie wszystkie partie pozwoliły sobie na kontrolę ze strony komunistów. Szczególnie nie udało się to z ruchem ludowym, na którego czele stało Polskie Stronictwo Ludowe (PSL) Mikołajczyka.

1.1.2. Wieś

Polska Rzeczpospolita Ludowa (PRL) była okresem przemian politycznych cywilizacyjnych, i gospodarczych. Skonfrontowano mieszkańców wsi z nowymi zjawiskami

²² R. Kaczmarek, *Historia Polski...*, op. cit., s. 507.

²³ Tamże, s. 509.



które pod wieloma względami zmieniały ich stosunek do otaczającego świata i ich samych. Zlikwidowanie warstwy ziemiańskiej, program upaństwowienia ziemi, kolektywizacja oraz walka z religią podważały, istniejące od pokoleń, zasady egzystencji na wsi. Elektryfikacja, mechanizacja oraz upowszechnienie masowych mediów, z drugiej strony powiązana z urbanizacją czy industrializacją coraz częstsza dwuzawodowość mieszkańców wsi oraz rosnąca ilość chłoporobotników, stopniowo przeobrażały funkcjonowanie wsi i wzmacniały przemiany w mentalności wiejskiej. Obawy większości chłopów były głównym źródłem niepowodzenia Polskiej Partii Robotniczej, która planowała przeprowadzić reformę rolną w sposób „rewolucyjny” i przez to związać wieś z własnym programem.

Druga wojna światowa której konsekwencjami były ogromne zniszczenia i straty ludnościowe, a także u jej schyłku zapowiedziana i realizowana od 1944 r. radykalna reforma rolna powodowały dezorientację wśród chłopów. Reforma w pierwszym etapie odbywała się w atmosferze poparcia dla indywidualnych gospodarstw, oraz przewidywała utworzenie w pobliżu miast pracowniczych ogrodów działkowych i gospodarstw ogrodniczych. Powołany został także Państwowy Fundusz Ziemi (PFZ)²⁴ W połowie 1948 r. rozpoczęła się kolektywizacja. Indywidualne gospodarstwa zaczęto zmieniać w spółdzielnie produkcyjne, wzorowane na sowieckich kołchozach. Zgodnie z „trójjedyną” formułą Lenina, wiejską ludność podzielono na: biedaków, średniaków i kułaków²⁵. Tych ostatnich, jako kapitalistów, należało bezwzględnie tępić w ogniu walki klasowej. Kułakiem był ten, kto żył z wyzysku innych chłopów. Zmiany te wywoływały lęk związany z niepewnością przyszłości. Tę niepewność wzmagaly również istniejące oddziały ruchu oporu w lasach, których przywódcy często wywodzili się z chłopów. Dodatkowo, poczucie zagrożenia powiększała działalność Urzędu Bezpieczeństwa.

Reforma rolna przewidywała podział gruntów gospodarstw, których powierzchnia przekraczała 50 ha (powyżej 100 ha na terenach tzw. Ziem Odzyskanych) pomiędzy robotników rolnych, małorolnych i średniorolnych chłopów. Ogółem, w latach 1944-1949 utworzono 814 tys. nowych gospodarstw rolnych o powierzchni 5576 tys. hektarów. Powiększonych zostało 254 tys. o powierzchnię 494 tys. ha. Przeciętna wielkość nowych gospodarstw wyniosła 6,9 hektara, natomiast dodatek dla powiększanych wyniósł średnio 1,9 ha²⁶.

²⁴ A. Jezierski, C. Leszczyńska, Historia gospodarcza Polski..., op. cit., s. 406.

²⁵ M. Markiewicz, Modernizacja, której nie było. Wieś polska 1944-1989, „Tygodnik Powszechny” Dodatek specjalny 2011, nr 34.

²⁶ R. Kaczmarek, Historia Polski..., op. cit., s. 562-563.



Z części nierozdzielonych obszarów, zwłaszcza na terenach poniemieckich, powstawały Państwowe Gospodarstwa Rolne (PGR). W 1950 roku PGR-y obejmowały 8,9% użytków rolnych²⁷.

W 1947 r. w polityce rolnej państwa zaczęto dokonywać zmian. Coraz większą rolę zaczęły odgrywać przygotowania do kolektywizacji rolnictwa. Intensywna kolektywizacja trwała do 1956 r. Jej skutkiem było powstanie ponad 10 tys. gospodarstw spółdzielczych. Towarzystwo temu scentralizowanie sterowania zaopatrzeniem rolnictwa oraz zbytu produktów rolniczych.

1.1.3. Przemysł

Nacjonalizacja przemysłu była o tyle łatwiejsza, że znaczna jego część, zwłaszcza większych zakładów produkcyjnych, była wcześniej w rękach kapitału zagranicznego lub na terenach poniemieckich. Kapitał obcy, zwłaszcza angielski i francuski, w wyniku rozmów dwustronnych został splecony²⁸. Uruchomienie tych zakładów utrudniała często grabieżca działalność ZSRR i wywożenie sprzętu, zwłaszcza z poniemieckich fabryk, do Rosji Radzieckiej.

Spore straty w przemyśle, zarówno poprzez wojenne zniszczenia, jak i straty w ludziach (spora część właścicieli albo zginęła, albo znajdowała się za granicą lub w więzieniach), słabość sił społecznych oraz wyczerpanie okupacją, sprawiły, że nacjonalizacja mogła postępować szybciej. Ministerstwo Przemysłu, kierowane przez Hilarego Minca, było pierwszym centralnym organem zarządzania gospodarką w powojennej Polsce. Rządowy projekt nacjonalizacji przemysłu zakładał przejęcie zakładów zatrudniających ponad 50 pracowników na jedną zmianę. Było to 10-15% ogółu robotników pracujących w większości w polskich zakładach²⁹.

Do uruchamiania fabryk często dochodziło spontanicznie, poprzez byłych pracowników wcześniej w nich zatrudnionych. Następnie powstawały komitety fabryczne wyłaniane spośród załogi. Komuniści początkowo skłaniali się ku nadawaniu szerokich uprawnień tym komitetom, ale już wkrótce większość władzy, instrukcją ministra przemysłu z dnia 1 czerwca 1945 roku, oddano dyrektorom zakładów³⁰.

²⁷ A. Jezierski, C. Leszczyńska, Historia gospodarcza Polski..., op. cit., s 411.

²⁸ R. Kaczmarek, Historia Polski..., op. cit., s. 564.

²⁹ W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski 1945-1956, Świat Książki, Warszawa 2011, s. 88-89.

³⁰ A. Jezierski, C. Leszczyńska, Historia gospodarcza Polski..., op. cit., s 415-416.



3 stycznia 1946 roku uchwalona została ustawa KRN o przejęciu na własność państwa podstawowych gałęzi gospodarki narodowej. Całkowitej nacjonalizacji podlegały: kopalnie, przemysł naftowy i gazu ziemnego, przedsiębiorstwa gazownicze i energetyczne, huty, przemysł zbrojeniowy, większe zakłady wodociągowe, koksownie, cukrownie, gorzelnie i większe browary, poligraficzne zakłady, fabryki drożdży, olejarnie, wielki i średni przemysł włókienniczy, większe młyny oraz chłodnie składowe. Do wykonania ustawy powołano Główną Komisję do Spraw Upaństwowienia Przedsiębiorstw³¹.

1.2. Nowe państwo

1.2.1. Aparat ucisku

Wobec braku powszechnego poparcia w kraju komuniści utworzyli na wzór radziecki policję polityczną podlegającą Ministerstwu Bezpieczeństwa Publicznego, tzw. „bezpieki”, na czele którego stał Stanisław Radkiewicz. Funkcjonariuszy rekrutowano początkowo głównie wśród żołnierzy i szkolono w specjalnych szkołach NKWD. Do zwalczania przestępczości kryminalnej utworzono Milicję Obywatelską.

Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego podzielono na departamenty i sekcje. Departament I składał się z wydziałów: do walki z niemieckim szpiegostwem, podziemiem, a także do ochrony gospodarki narodowej oraz legalnych organizacji politycznych i społecznych; wydziału transportowego, obserwacji zewnętrznej i śledczego. Departament II zajmował się: ewidencją i archiwizowaniem danych, sprawami technicznymi (techniki specjalne, ekspertyzy, fotografie), kontrolą korespondencji i łącznością. Departament III. wydzielono w 1946 r. tylko do zwalczania podziemia. Przekształcono także Departament I, z którego wyłoniono dwa nowe departamenty: IV – do ochrony gospodarki, i V – do spraw polityczno-społecznych. Ten ostatni zajmował się ochroną rządzącej partii politycznej, władz państwowych, a także kontrolą organizacji społecznych i religijnych³².

Aparatowi represji służyły prokuratura i sądownictwo. Pojawiły się sądy karne, które sądziły członków podziemia niepodległościowego, znęcały się nad ludnością cywilną. Głównym narzędziem represji sądowej w procesach politycznych stały się wojskowe sądy rejonowe, cieszące się straszliwą sławą. Kolejnym organem represji była Komisja Specjalna

³¹ Tamże, s. 417-418.

³² R. Kaczmarek, *Historia Polski...*, op. cit., s. 514.



do Waliki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym, która w specjalnej akcji pod nazwą „bitwa o handel” zwalczała prywatną własność w usługach i handlu.

Rozliczeniem przestępstw wojennych zajął się Najwyższy Trybunał Narodowy, powołany do życia dekretem z 22 stycznia 1946 r. Istniał do sierpnia 1948 r. i rozpatrzył tylko siedem spraw zbrodni popełnionych przez faszystów na ziemiach polskich. Specjalne sądy karne orzekały na niższym szczeblu. Opierały się one na denuncjacjach. Często były to zakamuflowane oskarżenia przeciwko członkom podziemia niepodległościowego.

Aparatowi represji sprzyjały polskie więzienia i obozy. Według danych z lutego 1946 r.³³ w więzieniach przebywało 120 tys. osadzonych. Nową formą kary ograniczenia wolności były obozy pracy, przeznaczone przede wszystkim dla byłych akowców i volksdeutschów. Wykorzystywano budynki niemieckich obozów koncentracyjnych, np. Majdanek, Zamek Lubelski. Powołano też osobne obozy przeznaczone dla wysiedlanych Niemców. Warunki w tych wszystkich obozach były bardzo ciężkie.

Lata „stalinowskie” w Polsce okresu 1944-1953 były okresem powszechnych represji. Szacuje się, że w tym czasie łącznie w więzieniach przebywało ok. 756 tys. osób, z czego więźniowie polityczni stanowili 30%. Komisja Specjalna do Walki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym wydała w tym okresie około 310 tysięcy wyroków skazujących. Do obozów i ośrodków pracy przymusowej trafiło ponad 82 tysiące osób. W roku 1954 w kartotekach organów bezpieczeństwa figurowało ponad 5 milionów osób uznanych za „element przestępczy i podejrzany”³⁴.

1.2.2. Sejm i ustrój państwa

Nowa władza musiała³⁵ przeprowadzić bardzo ważne wybory do Sejmu Ustawodawczego, aby „legalnie” sprawować władzę. Komuniści zaproponowali pójście do wyborów w jednym bloku: PPR, PPS, PSL, SL, SD, SP. Jednak Mikołajczyk chciał wystąpić samodzielnie w wyborach. Komuniści przystąpili do zmasowanego ataku propagandowego na PSL. Wybory do sejmu zostały przesunięte ze względu na propozycję przeprowadzenia wcześniej referendum. W referendum miano odpowiedzieć na trzy pytania: 1) Czy jesteś za zniesieniem senatu? 2) Czy chcesz utrwalenia w przyszłej konstytucji ustroju

³³ Tamże, s. 519.

³⁴ A. L. Sowa, Historia polityczna Polski..., op. cit., s. 18-19.

³⁵ Był to wymóg aliantów, jednakże nie sprecyzowano daty wyborów, co umożliwiło zwleknięcie z ich przeprowadzeniem.



gospodarczego zaprowadzonego przez reformę rolną i unarodowienia podstawowych gałęzi gospodarki krajowej z zachowaniem ustawowych uprawnień inicjatywy prywatnej?

3) Czy chcesz utrwalenia zachodnich granic państwa polskiego na Bałtyku, Odrze i Nysie Łużyckiej? Termin wyznaczono na 30 czerwca 1946 r. Komuniści, by wymusić na obywatelach głosowanie „3xTAK”, stosowali nie tylko zastraszenia, oszczerstwa, aresztowania, ale także ośmieszanie przeciwników na odpowiednich plakatach.³⁶

Wyniki referendum zostały całkowicie sfałszowane. Według oficjalnych wyników „68,2% głosujących miało odpowiedzieć pozytywnie na pierwsze pytanie, 77,3% na drugie i 91,4% na trzecie.”³⁷ Fałszerstwo to dało przytłaczające zwycięstwo czterem partiom stanowiącym jeden blok wyborczy nad PSL. W rzeczywistości partie skupione wokół PPR poparło nie więcej niż 26,9% głosujących.

Skuteczne sfałszowanie wyników referendum źle wróżyło PSL przed wyborami do Sejmu Ustawodawczego. Aparat bezpieczeństwa aresztował dziesiątki tysięcy działaczy opozycji, konfiskował materiały wyborcze PSL, przeprowadzał liczne rewizje. Przed sądem wydano 10 wyroków śmierci. Wybory odbyły się 19 stycznia 1947 r. Wyniki wyborów też zostały sfałszowane. W sejmie liczącym 444 miejsc było tylko 27 posłów z PSL.³⁸

Po „zwycięskich wyborach” do Sejmu Ustawodawczego komuniści dążyli do całkowitego objęcia władzy. Dnia 5 lutego 1947 r. na prezydenta RP sejm wybrał Bolesława Bieruta, występującego jako osoba bezpartyjna. Funkcję tę pełnił do 20 listopada 1952 r., czyli do wyboru Rady Państwa. Od 20 listopada 1952 r. do 18 marca 1954 r. był Prezesem Rady Ministrów. Konstytucja uchwalona 22 lipca 1952 r. nie przewidywała urzędu prezydenta Polski. W dniu 6 lutego 1947 r. powołano rząd koalicyjny, premierem został Józef Cyrankiewicz, który pełnił tę funkcję przez 23 lata, z przerwą w latach 1952 do 1954.

Mimo formalnego zwycięstwa w wyborach parlamentarnych nad legalną opozycją państwo było nadal bardzo represyjne. Potęgowaniu atmosfery strachu służyły pokazowe procesy polityczne, m.in. rtm. Witolda Pileckiego. Z kraju z 20 na 21 października 1947 r. ucieka Mikołajczyk. Wydarzenie to ocenia się jako koniec istnienia legalnej opozycji.

Po wyborach sejmowych jedyną siłą zagrażającą dominacji PPR była PPS, dlatego też komuniści dążyli do połączenia obu partii. Dnia 14 grudnia 1948 r. w Warszawie obradowały II Zjazd PPR oraz XXVIII Kongres PPS, które podjęły uchwały o połączeniu.

³⁶ Wielka kolekcja „Historia PRL...”, op. cit., t 2, 1946-1947, s. 7.

³⁷ A. L. Sowa, Historia polityczna Polski..., op. cit., s. 86.

³⁸ Tamże, s. 94.



Następnego dnia rozpoczął się w gmachu Politechniki Warszawskiej kongres zjednoczeniowy PPR i PPS. „Starannie wyreżyserowany spektakl otworzył Bierut, powitany w stylu radzieckim niemilknącą burzą oklasków. Ogłosił on powstanie Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, mającej prowadzić naród do »socjalizmu według drogowskazu marksizmu i leninizmu«. Przesłał »braterskie pozdrowienia narodom ZSRR i ich genialnemu wodzowi Józefowi Stalinowi – przyjacielowi Polski«”.³⁹ Nowa partia przyjęła nazwę Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. W rzeczywistości była to zakamuflowana forma likwidacji PPS. Centralnym dziennikiem PZPR stała się „Trybuna Ludu”. Bolesław Bierut w wystąpieniu na Politechnice Warszawskiej w 1948 r. stwierdził: „Nie ma i nie będzie więcej rozdzwięków w szeregach robotniczych.”⁴⁰ PZPR działała zgodnie ze schematem organizacji partii bolszewickiej. Najwyższą statutową instytucją partii był zwoływany co kilka lat zjazd, który wybierał Komitet Centralny, odbywający posiedzenia partyjne. Bieżącą pracą partii kierowały: Biuro Polityczne, Sekretariat i Biuro Organizacyjne KC. Na czele partii, jako przewodniczący KC PZPR, stał Bolesław Bierut, aż do śmierci w 1956 r.

Zwycięstwo Bieruta w walce o władzę otworzyło drogę do zaakceptowania pełnej wersji stalinizmu w Polsce. Wprowadzono kult jednostki Stalina, uznawanego „jako niekwestionowany autorytet we wszystkich dziedzinach, począwszy od ideologii, przez politykę i gospodarkę, a na nauce, nawet takiej jak językoznawstwo, skończywszy”.⁴¹ Do dziś widzimy w panoramie Warszawy „dar Stalina”, czyli Pałac Kultury i Nauki wybudowany w latach 1952-1955. Kult ten odbił się też na nazwie miasta Katowice, którą zmieniono po śmierci Stalina na Stalinogród⁴². W uchwalonej Konstytucji w dniu 22 lipca 1952 r. oficjalnie nazwano państwo Polską Rzeczpospolitą Ludową. Stała się państwem dyktatury proletariatu. Podporządkowano się bezpośredniej kontroli ZSRR. Najwyższym organem władzy był sejm, w terenie rady narodowe. Naczelnym organem była także Rada Państwa. Konstytucja określiła symbole narodowe: godło – wizerunek orła białego bez korony, biało-czerwone barwy flagi oraz hymn Mazurek Dąbrowskiego (choć chciano go uwspółcześić). Jak słusznie zauważono, mimo że „przewodnia” rola PZPR została formalnie zapisana w Konstytucji dopiero w 1976 roku, to już od 1948 roku sprawowała ona faktyczną władzę w Polsce.⁴³

³⁹ W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski..., op. cit., s. 146.

⁴⁰ Wielka kolekcja „Historia PRL...”, op. cit., t 3, s. 4.

⁴¹ R. Kaczmarek, Historia Polski..., op. cit., s. 577.

⁴² Nazwa ta istniała do 21 października 1956 r.

⁴³ M. Krajewski, Historia gospodarcza..., op. cit., s. 436.



1.2.3. Gospodarka planowa

Przyjęto gospodarkę planową jako skuteczny sposób kierowania ekonomią. W latach 1947-1949 realizowano Trzyletni Plan Odbudowy Gospodarczej. W planie przewidziano: podniesienie stopy życiowej ludności, modernizację kraju, likwidację bezrobocia. Założenia planu nie przewidywały tworzenia nowych przedsiębiorstw, tylko odbudowę przedwojennych. Rozpoczęła się migracja ludności ze wsi do miast. W wyniku szybkiej odbudowy i przeznaczenia dużych nakładów inwestycyjnych na przemysł, zadania Planu Trzyletniego w dziedzinie wzrostu produkcji przemysłowej zostały wykonane.⁴⁴ Natomiast w rolnictwie ograniczano nakłady na rozwój.

W czasie realizacji Planu Trzyletniego narastał nacisk na stosowanie radzieckich form w procesie pracy. Zaczęły się wyścigi pracy, współzawodnictwo, wielokrotne przekraczanie norm, tzw. „ruch stachanowski”.⁴⁵ Szczególną sławę we współzawodnictwie uzyskali górnicy i murarze odbudowujący Warszawę. Symbolem polskiego wcielenia sowieckiej idei stachanowszczyzny stał się apel Wincentego Pstrowskiego umieszczony w „Trybunie Robotniczej” 27 lipca 1947 r.: „Wzywam do spółzawodnictwa towarzyszy rębaczy z innych kopalń. Kto wyrąbie więcej ode mnie?”⁴⁶

Kolejny plan to przyjęty przez sejm 21 lipca 1950 r. Sześcioletni Plan Rozwoju Gospodarczego i Budowy Podstaw Socjalizmu na lata 1950-1955. W specjalnej ustawie wskazano dwa zasadnicze priorytety: budowę przemysłu ciężkiego i kolektywizację rolnictwa.⁴⁷ Zakładano rozwój energetyki, przemysłu: wydobywczego, maszynowego, metalurgicznego i chemicznego. Sztandarową inwestycją Planu Sześcioletniego stał się kombinat metalurgiczny w Nowej Hucie. W 1954 r. uruchomiono pierwszy wielki piec w Nowej Hucie. Obok huty wybudowano wzorcowe osiedle robotnicze. To przedsięwzięcie było obecne na plakatach – „Naprzód! Do walki o plan 6-letni!”⁴⁸, rysunkach, znaczkach pocztowych, w wierszach, np. Jana Brzechwy „Strofy o planie sześcioletnim”.⁴⁹ Kolejne inwestycje to: huta aluminium w Skawinie, huta żelaza w Częstochowie, „Huta Warszawa”; zakłady chemiczne w Oświęcimiu, Kędzierzynie, Blachowni, Gorzowie Wielkopolskim, Bolesławcu; zakłady samochodowe na Żeraniu produkujące Samochody marki Warszawa; zakłady w Jelczu produkujące autobusy; stocznie w Gdańsku, gdzie zwodowano pierwszy

⁴⁴ R. Kaczmarek, Historia Polski, op. cit., s. 566.

⁴⁵ Tamże, s. 568.

⁴⁶ Wielka kolekcja „Historia PRL...”, op. cit., t 2, s. 72-73.

⁴⁷ R. Kaczmarek, Historia Polski, op. cit., s. 607.

⁴⁸ Wielka kolekcja „Historia PRL...”, op. cit., t 4, s. 12.

⁴⁹ Tamże, t 6, s. 32-33.



morski statek „Sołdek” i w Gdyni; zakłady elektrotechniczne w Warszawie i in. W okresie planu sześcioletniego, wskutek niewyhamowania inflacji, przeprowadzono nieekwiwalentną wymianę walut. W wyniku wymiany ludność utraciła około 2/3 wartości swych zasobów gotówkowych, co odpowiadało 3 mld nowych złotych.⁵⁰ Plan Sześcioletni załamał się po śmierci Stalina. Przyczyną było przede wszystkim załamanie się produkcji rolnej. Spowodowało to brak towarów spożywczych w sklepach, co z kolei wywoływało niezadowolenie społeczne. Wprowadzono system kartkowy, podnoszono drastycznie ceny towarów, ale nie rozwiązano tego problemu do końca istnienia PRL.

⁵⁰ M. Krajewski, *Historia gospodarcza...*, op. cit., s. 463.



2. O nową kulturę

2.1. Nowe społeczeństwo

Jednym z najbardziej spektakularnych przejawów stalinizmu w Polsce było ujednoczenie treści propagandowych. Jediną akceptowaną ideologią stał się marksizm, nazywany oficjalnie marksistowsko-leninowskim. Pojawiły się nowe uroczystości państwowe obchodzone wg dokładnie opracowanego scenariusza. Obchody przygotowywały komórki partyjne, związki zawodowe, organizacje młodzieżowe, dyrekcje zakładów pracy, a przede wszystkim szkoły. Organizowano pochody ciągnące się kilometrami. W rękach trzymano czerwone sztandary, rzadziej biało-czerwone, zdjęcia przywódców ZSRR i Polski, najczęściej Stalina i Bieruta, okolicznościowe hasła zwalczające wroga klasowego. Obchody uchwalenia Konstytucji 3 maja zastąpiono obchodami 1 Maja, święta ludzi pracy. Zamiast 11 listopada obchodzono rocznicę uchwalenia Manifestu PKWN – 22 lipca. Święto Wojska Polskiego ustalono na 12 października w rocznicę bitwy pod Lenino, likwidując święto z 15 sierpnia. Inne nowe święta to: 1 stycznia – Nowy Rok, 17 stycznia – wyzwolenie Warszawy, 27 stycznia – rocznica śmierci Lenina, 23 lutego – rocznica powstania armii radzieckiej, 8 marca – Dzień Kobiet, 1 czerwca – Dzień Dziecka, 4 grudnia – Dzień Górnika, oraz 7 listopada – rocznica wybuchu rewolucji październikowej⁵¹.

Komuniści uznali za bardzo ważne zadanie ujednoczenie ruchu młodzieżowego. Między 20 a 22 lipca 1948r. odbył się we Wrocławiu kongres przedstawicieli Związku Walki Młodych, Organizacji Młodzieży Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego, Związku Młodzieży Wiejskiej - ZMW „Wici”⁵² i Związku Młodzieży Demokratycznej. Ze scalenia tych ruchów powołano nową organizację pod nazwą Związek Młodzieży Polskiej (ZMP).

Troszczono się także o młodzież niezorganizowaną. W lutym 1948 roku powołano Powszechną Organizację „Służba Polsce”. Miała ona charakter paramilitarny i zobowiązywała młodzież w wieku od 16 do 21 roku życia, prócz uczniów i studentów, do przymusowej pracy i treningu wojskowego. Junacy byli skoszarowani, nosili specjalne mundury i podlegali politycznej i ideologicznej indoktrynacji.⁵³ Rodzima społeczność

⁵¹ R. Kaczmarek, Historia Polski..., op. cit., s. 588.

⁵² Do 1957 roku, kiedy to ponownie zostanie osobną organizacją.

⁵³ A. L. Sowa, Historia polityczna Polski..., op. cit., s. 115.



obserwująca członków SP na różnych budowach nazywała ich wymownym epitetem: „synkowie Stalina”.⁵⁴

Spółeczeństwo polskie wobec nowej władzy przyjmowało zróżnicowane postawy. Jedni akceptowali program polityczny, inni ze strachu, czy też chęci normalizacji życia decydowali się na wzięcie udziału w budowaniu nowej rzeczywistości. Reprezentanci inteligencji raczej rzadko wstępowali do partii komunistycznej. Równocześnie często deklarowali poparcie dla zmian gospodarczych i społecznych. Chcieli brać udział w budowie nowego społeczeństwa i tworzeniu dynamicznie rozwijającego się państwa realizującego wielkie inwestycje. Upatrywali w nim szanse awansu zawodowego. Ta postawa była podwaliną sukcesu realizowanego do 1947 r. pierwszego powojennego planu gospodarczego, którego celem była odbudowa polskiej gospodarki po wojennych stratach.

Postawa części inteligencji często wynikała z rozczarowania do przedwojennych rządów, które, wg nich, doprowadziły do zubożenia społeczeństwa i braku sprawiedliwości społecznej. Zwolennicy tych poglądów zaangażowali się po stronie nowej władzy, z przekonaniem, że komuniści rozwiążą te problemy Polski, których nie udało się rozwiązać przed wojną. Dochodziło do akceptacji zawłaszczania wolności twórczej i wyrażanie uległości, wobec narzucanych przez władzę komunistyczną, ideologicznych tematów oraz form działalności kulturalnej.⁵⁵

2.2. Nauka, kultura, sztuka i urbanistyka zniewolona

2.2.1. Nauka

Po podporządkowaniu przez partię gospodarki, organizacji, samorządności, prawa i sądownictwa, nadszedł czas na naukę i kulturę polską. Nowa władza zmierzała do zniszczenia chrześcijańskich korzeni duchowości polskiej i przekształcenia społeczeństwa w masę posłusznych automatów. Władze PRL z wielką siłą ingerowały w życie naukowe, literaturę i sztukę.

Już w roku 1947 Jakub Berman nakreślił zadania partyjne „intelektualistom PPR-owskiem” w środowiskach naukowych i twórczych. Po powstaniu PZPR nasiliły się narady i zjazdy naukowców i twórców, którym stawiano nowe warunki działalności. Programy

⁵⁴ Wielka kolekcja „Historia PRL...”, op. cit., t 3, s. 28.

⁵⁵ R. Kaczmarek, Historia Polski..., op. cit., s. 522.



szkolne i akademickie oraz prace naukowe nasycano marksizmem i leninizmem. Rozpoczęto czystkę wśród profesorów wyższych uczelni. W szkolnictwie i oświacie nastąpił gwałtowny rozwój ilościowy kosztem jakości. W celu likwidacji analfabetyzmu objęto doksztalcaniem dorosłych. Stopniowo komuniści narzucali swoją ideologię nauce polskiej. Z udziałem około 1800 uczonych, pod hasłem „Nauka bliżej życia”, obradował w dniach 29.06. – 2.07 1951 r. w Warszawie I Kongres Nauki Polskiej. Zakończył się powołaniem Polskiej Akademii Nauk (PAN), likwidując tym samym Polską Akademię Umiejętności oraz Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Prawdziwą kuźnią młodych kadr marksistowskich stał się Instytut Kształcenia Kadr Naukowych, uformowany w 1950 r. Była to placówka naukowa i badawcza przy KC PZPR. Składała się z trzech ideologicznych wydziałów: 1. Materializmu Dialektycznego i Historycznego, Historii Filozofii oraz Teorii Państwa i Prawa; 2. Ekonomii Politycznej; 3. Historii Polski, Historii Powszechnej i Historii WKP(b)⁵⁶.

2.2.2. Wydawnictwa i literatura

Jednym z głównych instrumentów monopolizacji kultury przez komunistów stał się ruch wydawniczy. W latach 1945-1947 istniało w Polsce około 100 wydawnictw prywatnych, m.in. Stanisława Arcta, Gebethnera i Wolfa, Trzaski, Everta i Michalskiego oraz Książnica Atlas. W ramach „bitwy o handel” władze komunistyczne upaństwowiły prawie całą poligrafię i wydawnictwa. W 1951 r. szczątkowe wydawnictwa prywatne wyprodukowały już tylko 3% tytułów. Ponad 50% pozycji wydawały wówczas dwie największe księgarnie państwowe: „Książka i Wiedza” i „Czytelnik”, kierowane przez partyjnych funkcjonariuszy Romana Werfla i Karola Kuryluka.⁵⁷ Program wydawniczy oparty był na literaturze polityczno-propagandowej i przekładach z rosyjskiego. Spadła również ilość wydawanych czasopism. W 1948 r. wydawano 880 tytułów, a przed wojną 1692 tytuły. Jednakże nakłady rosły, ze względu na masowe wydania partyjnych gazet: „Trybuny Ludu”, „Życia Warszawy”. Natomiast „Tygodnik Powszechny” miał przydział papieru tylko na 30 tys. egzemplarzy.⁵⁸

Literatura krajowa w latach 1945-1950 początkowo przeżywała okres żywołości. Wydawano sporo literatury o tematyce wojennej i okupacyjnej. We władzach Związku Zawodowego Literatów Polskich (ZZLP) początkowo znajdowali się Jarosław Iwaszkiewicz

⁵⁶ Utracił tę posiadłość w 1966 r. i wybrał emigrację.

⁵⁷ W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski..., op. cit., s. 183.

⁵⁸ Tamże, s. 184.



i Jan Parandowski. Podczas III Zjazdu ZZLP we Wrocławiu w listopadzie 1947 r. Bierut zapoczątkował rewolucję kulturalną. Aktyw partyjny Związku przeprowadził atak na ideologiczne rzekome niedostatki literatury polskiej.⁵⁹ Postaci takie jak: Stefan Kisielewski, Jerzy Zawieyski czy inni pisarze katolicycy otwarcie skrytykowali próby zniewalania literatury i żądali swobody twórczej. Do władz ZZLP⁶⁰ weszli komuniści. W styczniu 1949 r. na kolejnym zjeździe organizacji zaatakowali dotychczasową literaturę. Główne referaty wygłosili Stefan Żółkiewski i Włodzimierz Sokorski. Uznali, że jedynym kryterium oceny artystycznej dzieła pozostanie socrealizm. W tymże roku powstał kierowany przez Żółkiewskiego Instytut Badań Literackich w celu kształtowania nowego oblicza literatury. V Zjazd ZLP w czerwcu 1950 r. odbył się w Szczecinie. Władze zażądały od literatów pisania „produkcyjniaków”. Odtąd w pismach kulturalnych zaroilo się od tekstów w rodzaju „Traktory zdobędą wiosnę” Witolda Zalewskiego. Andrzejewski, przed wojną pisarz katolicki, pierwszy złożył publicznie samokrytykę i napisał w duchu zamówienia komunistycznego powieść „Popiół i diament”⁶¹. Również Tadeusz Borowski atakował w swoich felietonach znanych pisarzy⁶². Konstanty Ildefons Gałczyński coraz częściej był zmuszany do podejmowania tematyki „socrealistycznej”. Podobnie Władysław Broniewski, jak też Adam Ważyk. Z pisarzy na czoło wysunął się Jerzy Putrament, „obciążony wszystkimi wadami politycznego schematyzmu.”⁶³

Narady odbywały się w kolejnych środowiskach. Od 18 do 19 czerwca 1949 r. zebrali się w Oborach pisarze dramatyczni, ludzie teatru i krytycy teatralni. Referat polityczno-programowy wygłosił W. Sokorski, który nakazywał zwiększenie tematyki współczesnej w scenariuszach.⁶⁴

W twórczości dramatycznej zabłysnęli: komunista Leon Kruczkowski sztuką „Niemcy” (1949) oraz Jerzy Szaniawski utworem „Dwa teatry” (1946). Krytykę literacką opanowali komuniści: Stefan Żółkiewski, Ryszard Matuszewski i inni.⁶⁵

⁵⁹ Tamże, s.184.

⁶⁰ Od 1949 roku Związek Literatów Polskich – ZLP

⁶¹ Wielka kolekcja „Historia PRL...”, op. cit., t 4, s. 46.

⁶² Rok później popełnił samobójstwo, nie wytrzymał presji władz komunistycznych, choć udało mu się przetrwać pobyt w niemieckim obozie koncentracyjnym Auschwitz.

⁶³ W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski..., op. cit., s. 186.

⁶⁴ T. Markiewicz, Wstęp, w: L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948-1957, t. 1, „Alma-Press”, Warszawa 1988, s. XXII.

⁶⁵ W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski..., op. cit., s. 186.



2.2.3. Architektura

Również i architektura miała być podporządkowana nowej władzy. Roman Piotrowski w swoim artykule pt. „Architekt, państwo i społeczeństwo”⁶⁶ dzieli wyteżoną pracę architektów na: po pierwsze – nastawioną na odbudowę zniszczeń wojennych i ratowaniu poszczególnych obiektów, po drugie – skupioną na spełnieniu potrzeb nowego odbiorcy: robotnika i chłopa. Juliusz Goryński w artykule pt. „Od mieszkania »społecznie najpotrzebniejszego« do miasta socjalistycznego”⁶⁷ informował czytelników o budowie pierwszego socjalistycznego miasta w Polsce – Nowej Huty. Miasto takie miało być miastem produkcyjnym, musiało brać aktywny udział w wytwarzaniu dochodu narodowego. W takim mieście funkcjonować powinien zakład pracy, produkujący nie tylko dla siebie, ale i dla całego kraju. Struktura ludności w takim mieście powinna wyglądać tak: 1) pełne zatrudnienie mężczyzn i kobiet w sektorze socjalistycznym; 2) wysoki udział grupy „miastotwórczej”; 3) dominująca rola pracowników produkcyjnych w grupie miastotwórczej. Plan przestrzenny miasta socjalistycznego powinien stwarzać przestrzenne możliwości współżycia społecznego. Miało być wybudowane przez robotników, którzy potem w nim zamieszkają. Wiele dyskusji wywoływała odbudowa stolicy. Zastanawiano się, czy zostawiać przedwojenne „rekwizyty”, czy budować wszystko od nowa. W referacie o sześcioletnim planie odbudowy stolicy towarzysz Bolesław Bierut nakreślił treści i rolę założeń śródmiejskiej Warszawy: Miały się w niej znaleźć arterie tętniące pełnią wielobarwnego życia, miejsca wielkich, masowych zebrań i manifestacji w dniach ważnych dla całego społeczeństwa. Skupiać się tu będzie społeczne i kulturalne życie nie tylko stolicy, ale i całego kraju.⁶⁸

2.2.4. Teatr

Teatry uruchomiono stosunkowo wcześniej, przede wszystkim w Łodzi, Krakowie, Gdyni, Katowicach, Bydgoszczy i innych miastach. W zburzonej Warszawie Teatr Narodowy otwarto już w 1946 r. Jednak od roku cenzura i Komisja Repertuarowa Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS) stopniowo ograniczały repertuar. Brakowało nowych przedstawień,

⁶⁶ R. Piotrowski, Architekt. Państwo i społeczeństwo, „Architektura” 1948, nr 8/9, s. 36-37. Zob. także L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 3, s. 7-8.

⁶⁷ J. Goryński, Od mieszkania „społecznie najpotrzebniejszego” do miasta socjalistycznego, „Nowa Kultura” nr 21, 1950, s. 3-4. Zob. także L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 3, s. 8-15.

⁶⁸ E. Goldzant, Pokaz i dyskusja, „Przegląd Kulturalny”, 1954, nr 9, w: L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 3, s. 28.



nie zezwalano na wznowienia dramatu romantycznego. Repertuar opierał się na sztukach oświeceniowych, komediach i sztukach rosyjskich.⁶⁹ Znaczenie przełomowe miała narada teatralna w Oborach i zjazd pracowników wyższych uczelni teatralnych w 1949r., które zapoczątkowały socrealistyczną przebudowę teatru w Polsce. Juliusz Żóławski w artykule pt. „Spory nad kształtem teatru”⁷⁰ wzywał, aby współczesny dramat ukazywał nowe konflikty, walkę klasową – „oto sprawa prawdziwego nowatorstwa i prawdziwej współczesności, sprawa realizmu socjalistycznego polskiej dramaturgii i polskiego teatru”. Powołano Instytut Teatrolologiczny w celu ideologicznego ograniczenia swobody twórczej. Zorganizowano festiwal sztuk radzieckich. Jan Alfred Szczepański w artykule pt. „Na drodze do teatru socjalistycznego”⁷¹ z entuzjazmem oceniał po roku ten festiwal, który miał pogłębić przyjaźń polsko-radziecką, dopomóc teatrowi polskiemu w kształtowaniu własnego, narodowego teatru socjalistycznego, pomóc w gromadzeniu doświadczeń z dziedziny realizmu socjalistycznego w teatrze oraz być znakomitą szkołą ideologiczną i artystyczną. Operze też narzucono realizm socjalistyczny, dzięki niej planowano „odrodzić” współczesną twórczość muzyczną.⁷² W lipcu 1950 r. powstało Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu (SPATiF) o wyraźnym profilu ideologicznym. Do teatrów przyciągała obecność znanych aktorów sprzed wojny, takich jak: Karol Adwentowicz, Mieczysława Ćwiklińska, Juliusz Osterwa, Ludwik Solski, Aleksander Zelwerowicz, a także młodszych, jak: Elżbieta Barszczewska, Jan Kreczmar, Jan Kurnakowicz, Jacek Woszczerowicz i inni.⁷³

2.2.5. Muzyka i radio

Realizm socjalistyczny w muzyce polskiej wprowadzono po konferencji kompozytorów i muzykologów w Łagowie, w 1949 r. Rzecznikami i teoretykami zmian byli, oprócz W. Sokorskiego, ówczesnego ministra kultury i sztuki, niektórzy muzykolodzy: Zofia Lissa, Stefania Łobaczewska, Józef Michał Chomiński. Z. Lissa w artykule pt. „Krok naprzód”⁷⁴ z radością informowała, że widzi postęp w tworzeniu pieśni masowej. której

⁶⁹ W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski..., op. cit., s. 187.

⁷⁰ J. Żóławski, Spory nad kształtem teatru, „Kuźnica” 1949, nr 27, s. 1. Zob. także L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 3, s. 113.

⁷¹ J. A. Szczepański, Na drodze do teatru socjalistycznego, „Wiedza i Życie” 1951, z. 1, s. 34-44. Zob. także L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 3, s. 117.

⁷² J. Sokorski, Twórczość operowa szkołą realizmu, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 5, w: L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 3, s. 127.

⁷³ W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski..., op. cit., s. 187.

⁷⁴ Z. Lissa, Krok naprzód, „Nowa Kultura” 1950, nr 26, s. 4-5. Zob. także L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 3, s.96-97.



domagają się dziś najszerze kręgi naszego społeczeństwa. O tym, jakiej muzyki dziś trzeba, wypowiedzieć mają się działacze świetlicowi, dyrygenci, robotnicy i młodzież szkolna. Muzyka ma towarzyszyć odpowiednim tekstom mówiącym o bieżących sprawach danej chwili. Związek kompozytorów domagał się od literatów tekstów związanych z wyzwoleniem, armią polską, Warszawą, z naszym krajem, jego pracą, odbudową, człowiekiem i krajobrazem. Hasła realizmu socjalistycznego podjęła z mniejszym lub większym zaangażowaniem i na ogół przejściowo część kompozytorów, m. in. Jan Adam Maklakiewicz, Alfred Gradstein twórca kantaty „Słowo o Stalinie”, pieśni masowych, np. popularnej „Na prawo most, na lewo most”, Bolesław Woytowicz twórca „Kantaty na pochwałę pracy”, czy Andrzej Panufnik z jego „Symfonią pokoju”, a także członkowie tzw. Grupy 49.⁷⁵

Zmiany zachodziły również w radiofonii. Historię powojennej radiofonii datuje się od 11 sierpnia 1944 r.,⁷⁶ kiedy za pośrednictwem lubelskiej „Pszczółki” nadano pierwszą audycję. Spiker odczytał tekst Manifestu PKWN. Studio i radiostacja mieściły się w dwóch wagonach kolejowych, które przekazane zostały przez władze radzieckie wraz z urządzeniami i głośnikami radiofonii przewodowej. Dekretem PKWN z 22 listopada 1944 r. powołane zostało do życia Przedsiębiorstwo Państwowe „Polskie Radio” podległe Ministerstwu Informacji i Propagandy, a pod względem technicznym – Ministerstwu Komunikacji, Poczty i Telegrafów. Ustawą z 4 lutego 1949 r. powołano Centralny Urząd Radiofonii. Podlegał on bezpośrednio prezesowi Rady Ministrów. Kolejna zmiana nastąpiła 2 sierpnia 1951 r., gdy powołany został dekretem Komitet do spraw Radiofonii „Polskie Radio”. Budowano rozgłośnie regionalne, radiowęzły – tzw. „kołchoźniki”. Poprzez radioodbiorniki płynęła propaganda komunistyczna. Nadawano także dużo muzyki poważnej, która stopniowo była zamieniana na pseudoludową tandetę i pieśni masowe, a ukoronowaniem przełomu stało się wprowadzenie pogadanek „Fali 49” oraz obrzydliwych⁷⁷ audycji Wandy Odolskiej.⁷⁸ W latach 1945-1947 wznowiły prace stacje nadawcze w Warszawie, Krakowie, Katowicach, Poznaniu, Łodzi. Nowe uruchomiono w Bydgoszczy, Gdańsku, Toruniu, Szczecinie i we Wrocławiu. Dla porównania w 1939 r. notowano w Polsce 1 016 tys. abonamentów, a w 1945 r. było ich już 168 tys., w 1949 r. 1 176 tys.⁷⁹

⁷⁵ Historia Polski, t. 16, Polska od 1939 do czasów obecnych, 1939-1989, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 124-125.

⁷⁶ D. Grzelewska, R. Habielski, Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów, Warszawa 2001, s. 237.

⁷⁷ Odolska wychwalała Stalina, atakowała podziemie AK jako bandytów i morderców, wychwalała sędziów skazujących AK-owców często na ciężkie kary, łącznie z karami śmierci.

⁷⁸ W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski..., op. cit., s. 189.

⁷⁹ Tamże, s. 188.



Komuniści musieli się też uporać z Radiem wolna Europa. Powstawały stacje zagłuszające. Reżim komunistyczny nasilał akcje propagandowe, aby obrzydzić odbiorcom RWE. Nazywano to radio „monachijską szczekaczką”, tworzone obraźliwe karykatury, ośmieszające plakaty. Gdy przyłapano kogoś na słuchaniu RWE, mógł trafić do więzienia lub obozu pracy pod zarzutem zbrodni przeciwko pokojowi.⁸⁰

2.2.6. Sztuki plastyczne

Sztuki plastyczne początkowo kontynuowały nurty przedwojenne. Byli tu aktywni m.in. Jan Cybis, Eugeniusz Eibisch, Zbigniew Pronaszko, Władysław Strzemiński, Tadeusz Kantor. W rzeźbie dominował Xawery Dunikowski, w grafice Tadeusz Kulisiewicz i Zofia Stryjeńska, w fotografice Edward Hartwig. Uruchomiono Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie oraz Wyższe Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, Gdańsku, Łodzi i Wrocławiu.⁸¹

Reżim zainteresował się sztukami plastycznymi w grudniu 1947 r., gdy na III zjeździe Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP) w Warszawie W. Sokorski „doradził” przyjęcie przez artystów polskich warsztatu socrealistycznego. Tylko tacy twórcy uzyskali akceptację do ekspozycji na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Wybrano prace 396 autorów: 391 obrazów, 121 rzeźb, 121 prac graficznych.⁸² Bardzo charakterystyczne są nagrodzone prace, np. pierwszą nagrodę otrzymał m.in. Wojciech Weiss za obraz „Manifest”, drugą Juliusz Krajewski za „Przodownicę”, trzecią Zakrzewski za pracę „Tow. Bierut wśród robotników”, też Aleksander Kobzdej za „Podaj cegłę”. Polska plastyka została w ten sposób oficjalnie włączona do walki o socjalizm. Polscy malarze, rzeźbiarze i graficy stanęli przed zagadnieniem tzw. socjalistycznego realizmu. Oznaczało to nie tylko stosowanie jasno określonej tematyki, ale również wyznaczało artystom realistyczny sposób kształtowania dzieła. Tak pojęty realizm w sztuce miał być logicznym następstwem światopoglądu materialistycznego⁸³.

Plakacisci bardzo szybko zostali zwerbowani na usługi partii i propagandy. Wykorzystywano je często, zwłaszcza przed ważnymi wydarzeniami, jak święta, wybory itp. Urządzano konkursy na plakat polityczny, w których obowiązywały następujące kryteria:

⁸⁰ Wielka kolekcja „Historia PRL...”, op. cit., t 5, s. 38-39.

⁸¹ W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski..., op. cit., s. 189.

⁸² J. Bogucki, Sztuka Polski Ludowej, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 66-70.

⁸³ H. Blumówna, I Ogólnopolska Wystawa Plastyki, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 19, w: L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 3., s. 54-55.



ślusznosc polityczna, jednosc treściowo-formalna, komunikatywnosc i oryginalnosc pomysłu. Plakaty miały poruszac następujace tematy: utrwalenie pokoju, bezpieczenstwo naszych granic, walkę: o rozwój rolnictwa, rozbudowę sił produkcyjnych czy realizację planów gospodarczych.⁸⁴

2.2.7. Kinematografia

Jedną z najbardziej atrakcyjnych form masowego ukulturalniania było kino. Wojna i okupacja zniszczyły polską kinematografię. Ustrojowe przeobrazenia sztuki filmowej obejmowały uwolnienie twórczości filmowej od presji zysku⁸⁵. Miały to być filmy społecznie użyteczne. Aby tak się stało potrzebna była baza. Straty odbudowano w szybkim tempie. Dla porównania w 1938 r. było 743 kin, w 1948r. już 522, a rok później 762. Liczba widzów wzrosła z 48 mln w 1937 r. do 86 mln w 1948 r.⁸⁶. Polityka Centralnego Zarządu Rozpowszechniania Filmów szła w kierunku udostępniania rozrywki filmowej szerokim masom. W zakładach pracy organizowano specjalne seanse, ulgi w nabywaniu biletów, ale to wszystko nie zaspokajało potrzeb odbiorców. Kino objazdowe służyło agitacji w czasie referendum, czy wyborów do sejmu.⁸⁷ W 1950 r. ruszyła produkcja kiczowatych filmów „produkcyjnych”.⁸⁸ W miastach istniała sieć kin, natomiast wieś nie dysponowała takimi lokalami. Tę lukę miały zapełnic kina objazdowe, wyświetlające filmy dla małomiasteczkowej i wiejskiej publiczności w świetlicach, domach kultury lub na wolnym powietrzu. W 1950 r. w Polsce było 1376 kin, w tym po wsiach krążyło 207 kin objazdowych. Władza komunistyczna przywiązywała wielką wagę do kina objazdowego. W 1953 r. powstało pierwsze kino wagonowe.⁸⁹ Pokazywano kino bratnich narodów, szczególnie podczas listopadowych Dni Filmu Radzieckiego. Oprócz filmów pełnometrażowych wyświetlano odcinki Polskiej Kroniki Filmowej. Ich tematyka była przeznaczona dla masowego odbiorcy, np.: „Żołnierz polski na straży pracy narodu”, „Załoga WZPO sądzi przestępców”, „Listonosze”, „Artyści kirgisy wystawiają operę na pastwiskach”.

⁸⁴ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej...*, op. cit., s. 89.

⁸⁵ E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 42-44.

⁸⁶ W. Roszkowski, *Najnowsza historia Polski...*, op. cit., s. 187.

⁸⁷ E. Gębicka, *Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy! Kino objazdowe w latach 1944-1947*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 4, s. 183-192.

⁸⁸ Tamże, s. 188.

⁸⁹ *Wielka kolekcja „Historia PRL...”, op. cit., t 5, s. 68.*



Kino było narzędziem zmasowanego „ataku psychologicznego” na polskie społeczeństwo. Komunistom szczególnie zależało, aby dotrzeć z propagandą do chłopów, stąd film stał się instrumentem politycznego wychowania mieszkańców wsi. Kino objazdowe stało się także orężem w walce z opozycją, czynnikiem wychowawczym na równi z książką i radiem. Przed seansem filmowym specjalnie dobierani „ludzie pewni” wygłaszali pogadanki propagandowe, co w końcu zaczęło się chłopom nie podobać i bojkutowali takie seanse.

Praca wędrujących kin była ciężka. Nie zawsze mieli własne samochody, często podróżowano na furmankach. Do tego dochodziły kłopoty repertuarowe. W czerwcu 1945 r. dysponowano 230 tytułami. Były to stare polskie filmy, przedwojenne amerykańskie i francuskie, nieliczne wtedy radzieckie. W 1946 r. zawarto umowy z firmami szwedzkimi, amerykańskimi, angielskimi, ale początek zimnej wojny utrudnił znacznie realizację umów. W latach 1948-1949 weszły na ekrany pierwsze włoskie filmy neorealistyczne: „Dzieci ulicy”(1948), „Słońce wschodzi” (1948), „Podróż w nieznane” (1949), „Tragiczny pościg” (1949), „Rzym miasto otwarte” (1949). Publiczność mogła oglądać filmy francuskie: „Symfonia pastoralna”, „Komedianci”; a także filmy radzieckie, jak: „Trylogia o Maksymie”, „My z Kronsztadu”.

W późniejszych latach zaczęto rozbudowywać stałe kina wiejskie, co miało wpływ na wzrost liczby widzów na wsi. W roku 1950 stanowili oni 16,4% ogółu widzów kinowych. Liczba ta wzrosła do 19% w 1955 roku⁹⁰.

Dekret wydany 13 listopada 1945 r. przez Radę Ministrów i zatwierdzony przez Prezydium Krajowej Rady Narodowej pt. „O utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego Film Polski”⁹¹ w rzeczywistości upaństwowił produkcję filmów i kina. Na siedzibę władz naczelnych przedsiębiorstwa wyznaczono Warszawę. Przedmiotem działalności przedsiębiorstwa było: zakładanie i prowadzenie wytwórni taśmy filmowej i papierów fotograficznych; zakładanie i prowadzenie wytwórni filmów; sprzedaż i wynajem filmów polskich w kraju i za granicą oraz kupno i wynajem filmów zagranicznych w kraju; zakładanie i prowadzenie teatrów świetlicowych oraz publiczne wyświetlanie filmów; zakładanie i prowadzenie wytwórni sprzętu kinotechnicznego; stosowanie filmu jako środka informacji, wychowania społecznego oraz upowszechniania oświaty i kultury. a także współpraca z ośrodkami kinematografii za granicą; kształcenie fachowców filmowych.

⁹⁰ D. Jarosz, Polityka władz komunistycznych w Polsce w latach 1948-1956 a chłop, Wydawnictwo DIG, Warszawa 1998, s. 329.

⁹¹ E. Zajiček, Poza ekranem..., op. cit., s. 57-58



Powołanie Przedsiębiorstwa Państwowego „Filmu Polskiego” ułatwiło szybką odbudowę przemysłu filmowego.

Ośrodkiem powojennej produkcji filmów była Łódź. Kłopotem był brak filmowego atelier. Przystosowano kryty stadion sportowy przy ulicy Łąkowej 29 do użytku zdjęciowych ekip. Już 5 grudnia 1945 r. otwarto pierwszą halę nowego atelier, drugą oddano do użytku w 1948 r. Laboratorium utworzono w przystosowanym do tego domu mieszkalnym przy ul. Narutowicza 92. Najściślejsza współpraca z naczelną dyrekcją „Filmu Polskiego” dotyczyła produkcji filmów fabularnych. Działało Biuro Scenariuszowe i Komisja Artystyczna, które rozpatrywały przedstawiane scenariusze. System zatwierdzania i przekazywania do produkcji scenariuszy początkowo był bardzo zbiurokratyzowany. Postanowiono to uprościć powołując pierwsze Zespoły Filmowe, działające na przełomie 1948 i 1949 r. Było trzy zespoły: „Blok” kierowany przez reżysera Aleksandra Forda, „Warszawa” – scenarzysty Ludwika Starskiego i Zespół Autorów Filmowych – Wandy Jakubowskiej. Każdy zespół miał szefa programowo-artystycznego, kierownika produkcji, kierownika literackiego. Pod koniec 1949 r. powołano Wytwórnię Filmów Fabularnych i wymienione zespoły uległy likwidacji.

Przemysł filmowy obejmował dwa działy produkcyjne, zajmujące się wyrobem sprzętu technicznego dla potrzeb produkcji i eksploatacji filmów oraz wyrób taśmy filmowej. Pierwszy z nich, jako przemysł fabryczny, nie istniał przed wojną. Działały tylko małe warsztaty, głównie naprawcze. Z kolei taśmę filmową dla potrzeb kinematografii importowano. Po wojnie, już w lipcu 1945 r. w dawnej fabryce cukierków w Łodzi rozpoczęto produkcję reflektorów. Tu też produkowano tablice rozdzielcze do kabin, wózki do atelier i inny sprzęt pomocniczy. W innej fabryce w Łodzi produkowano aparaty projekcyjne do kin, początkowo na taśmę szesnastomilimetrową. W grudniu 1947 r. było gotowych 10 sztuk, zaś 21 listopada 1948 r. odbyła się uroczystość przekazania do użytku pierwszego projektora polskiej produkcji w kinie Palladium w Warszawie. Z przedwojennych fabryk fotochemicznych zniszczeniu nie uległa bydgoska Alfa, dzięki czemu szybko rozpoczęła produkcję papierów i błon fotograficznych, bo już w 1945 r. W marcu 1949 r. otwarto fabrykę pod nazwą Zakłady Fotochemiczne Nr 1 w Warszawie, produkującą pozytywową taśmę filmową. Tak więc w pierwszym pięcioleciu powojennym w Polsce istniały dwie nowe gałęzie przemysłu: kinotechniczny i fotochemiczny⁹².

⁹² J. Toeplitz, Drogi rozwoju kinematografii, w: Od nacjonalizacji kinematografii do zjazdu w Wiśle 1945-1949, w: Historia filmu polskiego, Warszawa 1974, t III, s. 88-91.



Sytuacja kadrowa w polskiej kinematografii była trudna. Z pożogi wojennej ocalało 28 samodzielnych pracowników twórczych ze stażem przedwojennym. Związek Realizatorów Filmowych 25 listopada 1947 r. liczył 56 członków. Zaraz po wojnie zatrudniano wszystkich, którzy zgłosili się do produkcji filmów. Weryfikacja pracowników filmowych nastąpiła w 1947 r. wykluczając tych, którzy współpracowali z agendami niemieckimi na terenie GG w czasie wojny. Decyzje Komisji Weryfikacyjnej uznano za zbyt łagodne. Sprawy kolaboracji w sferze kultury znalazły się w sądzie. Odbyły się trzy procesy, w których zapadły wyroki skazujące. Po odbyciu kary wszyscy wrócili do czynnej pracy.

Postanowiono wyszkolić nowe kadry realizujące nowe zadania. Pierwszy ośrodek szkoleniowy pod nazwą Warsztat Filmowy Młodych powstał w maju 1945 r. w Krakowie. Kontynuacją tego ośrodka był Kurs Przynsposobienia Filmowego w Łodzi. Zajęcia prowadzili wybitni naukowcy, jak Roman Ingarden, Władysław Tatarkiewicz i Stefan Szuman. Świadectwo ukończenia kursu otrzymało 35 osób, z tego 22 osoby, w tym 8 reżyserów i 5 operatorów zasiliło kadry kinematografii. Byli to późniejsi wybitni twórcy: Zbigniew Bochenek, Wojciech Has, Mieczysław Jahoda, Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Konrad, Zbigniew Kuźmiński i Jerzy Passendorfer. Część z nich kontynuowała studia w powołanym do życia Wyższym Studium Filmowym w Łodzi. Zostało ono przekształcone w dniu 16 lipca 1948 r. w dwuwyziałową Wyższą Szkołę Filmową w Łodzi. Od stycznia 1949 r. dyrektorem szkoły został Jerzy Toeplitz.

Dnia 18 listopada 1949 r. zapadła uchwała Komitetu Rady Ministrów do Spraw Kultury dotycząca przejścia na koszt państwa szkół artystycznych. Na tej podstawie dnia 3 stycznia 1950 r. przekształcono szkołę w Państwową Wyższą Szkołę Filmową w Łodzi.

Z dziedziny upowszechniania kultury filmowej wymienić należy Studium Techniki Scenariusza Filmowego, które miało na celu przyciągnięcie do pracy w filmie pisarzy. Kierownikiem programowym był dr Bolesław W. Lewicki, a w jego kursach wzięło udział 55 osób. Wywodzą się z nich tacy scenarzyści, jak: Tadeusz Borowski, Roman Bratny, Bohdan Czeszko, Tadeusz Konwicki, Tadeusz Różewicz, Wojciech Żukrowski.

Polityka filmowa władzy komunistycznej w Polsce opierała się na trzech założeniach:

- na odebraniu kinematografii z rąk prywatnych i jej nacjonalizacji;
- na koncentracji wszystkich działów kinematografii w jednym organizmie;
- zapewnieniu państwu monopolu w kluczowych dziedzinach działalności filmowej.

Kinematografia miała spełniać rolę tendencyjnego informatora i popularyzatora wiedzy o świecie, a przede wszystkim o nowej Polsce. Tego domagał się w 1947 r. prezydent



Bierut w swym przemówieniu we Wrocławiu. Twórca miał być zobowiązany do kształtowania duchowego życia narodu, wczuwać się w potrzeby ludzi pracy i z nich czerpać swoje natchnienie. Najważniejszym celem kultury miało być podniesienie i uszlachetnienie poziomu życia zwykłych robotników.⁹³

Komitet Rady Ministrów do Spraw Kultury podjął 2 października 1948 r. podstawową uchwałę, ustalającą wytyczne dla rozwiązania zagadnień polskiej kinematografii w Planie Sześcioletnim. Uchwała ta przewidywała m.in. zbudowanie 1000 kin stałych i uruchomienie 3000 kin ruchomych; produkcję 20 000 projekcyjnych aparatów dźwiękowych i 10 000 niemych dla użytku szkół, świetlic, domów kultury; zbudowanie pod Warszawą we wsi Moczydło, koło Lasów Kabackich, wytwórni filmowej mającej 6 hal zdjęciowych (3 zespoły po dwie hale każda). Wytwórnia łódzka miała pozostać ośrodkiem regionalnym i szkoleniowym. Przewidywano zwiększenie produkcji filmów fabularnych do 25 rocznie pod koniec planu sześcioletniego; czterokrotne zwiększenie produkcji pozytywowej taśmy filmowej.⁹⁴ Podkreślano użyteczność społeczną filmu, a nie poziom artystyczny.

Jeśli chodzi o telewizję, to w pierwszej połowie lat 50. była dopiero w stadium tworzenia. Doświadczalna Stacja Telewizyjna IŁ nadała program inauguracyjny w sobotę 25 października 1952 r. o godz. 19.00.⁹⁵ Trwał on pół godziny. Program można było obejrzeć na 24 odbiornikach marki „Leningrad” zainstalowanych w klubach i świetlicach większych zakładów pracy. Od drugiej połowy stycznia 1953 r. półgodzinny program był nadawany regularnie raz w tygodniu. Od kwietnia 1955 r. podjęto nadawanie programu dwa razy w tygodniu. Wzrastała liczba posiadaczy odbiorników telewizyjnych. W 1955r. było ich w sprzedaży około 10 tysięcy. Jeśli chodzi o program, to telewizja rozpoczęła od teatru. W tym pierwszym okresie istniały trzy działy redakcyjne: dramatu, rozmaitości oraz filmu. Najważniejszymi pozycjami programowymi, wypełniającymi 80% czasu antenowego, były przedstawienia teatralne i filmy. Pierwszym telewizyjnym przedstawieniem było „Okno w lesie” Leonida Rachmanowa i Jewgienija Ryssa w reżyserii Józefa Słotwińskiego, nadane 6 listopada 1953 r. w przeddzień kolejnej rocznicy Rewolucji Październikowej. Telewizja dopiero z czasem stała się najważniejszym instrumentem informacyjno-propagandowym.

⁹³ Tamże, s. 98.

⁹⁴ Tamże, s. 99.

⁹⁵ D. Grzelewska, R. Habielski, Prasa, radio..., op. cit., s. 265.



2.3. Cenzura

Cenzura była ważnym narzędziem pełnienia władzy od początku wprowadzania komunizmu w Polsce. Kontrola obiegu informacji traktowana była jako atrybut władzy. Komuniści od początku tworzyli instytucje kontrolujące informacje. Już w Armii Polskiej utworzonej w ZSRR był Wydział Cenzury Wojennej. Dekret PKWN z 28 grudnia 1944 r. wprowadzał kontrolę korespondencji. W okresie tzw. Polski Lubelskiej (lipiec 1944 – styczeń 1945) funkcję cywilnej cenzury sprawował Resort Informacji i Propagandy. Wyodrębniono w nim Departament Informacyjno-Prasowy, który ustalał częstotliwość ukazywania się pism, ich objętość oraz wielkość nakładów. Gdy armia radziecka zajęła całe terytorium Polski przedwojennej, uznano, że sposób działania cenzury jest niewystarczający, dlatego też na mocy rozkazu nr 2 Ministra Bezpieczeństwa Publicznego z 19 stycznia 1945 r. powołano Centralne Biuro Kontroli Prasy (CBKP) przy tym ministerstwie.⁹⁶ Komuniści tuż po wojnie traktowali prasę w Polsce jak „pas transmisyjny” przekazujący opinie od kierownictwa partii do anonimowych mas. Praktyka Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików) i często przytaczane wypowiedzi W.I. Lenina i J. W. Stalina określały funkcje i rolę prasy: Miała być to najsilniejsza broń, której partia używać miała dla przemawiania do klasy robotniczej. I tylko partyjna prasa miała do nich docierać.⁹⁷

Dokumenty regulujące pracę cenzury tak naprawdę opracowali specjaliści rosyjscy, oni też opiniowali kandydatów do pracy w tej instytucji. Szczegółowe zadania Biura zostały wymienione w rozkazie Ministra Bezpieczeństwa Publicznego Stanisława Radkiewicza. Od końca 1945 r. niezbędne stało się posiadanie zezwolenia CBKP na drukowanie takich materiałów jak: gazety, czasopisma, biuletyny, artykuły prasowe, podręczniki, broszury, kalendarze, prace naukowe, dzieła literatury pięknej, hasła czy ulotki, odezwy, apele, i innych ogłoszeń. Zezwolenie dotyczyło także rysunków i karykatur, sprawozdań miesięcznych, kwartalnych i rocznych, przedruków artykułów z czasopism, książek oraz gazet. W tym rozkazie zobowiązano wszystkich właścicieli drukarni do zarejestrowania się w CBKP. Cenzura więc związana została z policją polityczną, co nadało jej charakter represyjny. Zdarzały się najścia cenzorów, nawet na prywatne mieszkania, w trakcie których dokonywano rewizji, czasem pobić i aresztowań.

⁹⁶ T. Mielczarek, Uwarunkowania prawne funkcjonowania cenzury w: PRL, „Rocznik Prasoznawczy” 2010, nr 4, s. 29-49.

⁹⁷ D. Grzelewska, R. Habielski, Prasa, radio..., op. cit., s. 154.



W dniu 5 lipca 1946 r. powołano Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPIW) podporządkowany bezpośrednio Prezesowi Rady Ministrów, aby ukryć polityczne i represyjne oblicze cenzury. W tym dokumencie wyjaśniono, czemu służy kontrola. Miała ona a na celu zapobieganie: godzeniu w ustrój Państwa Polskiego, ujawnianiu tajemnic państwowych, naruszaniu międzynarodowych stosunków Państwa Polskiego oraz prawa lub dobrych obyczajów, a także wprowadzania w błąd opinii publicznej poprzez podawanie wiadomości niezgodnych z rzeczywistością.⁹⁸

Ostatnie z wymienionych wskazań dopuszczało dowolność interpretacji. J. Berman, nadzorujący później z ramienia rządu pracę cenzury, już w maju 1945 r. sformułował jedno z najniebezpieczniejszych założeń całego systemu kontroli: *„Dla was, jako pracowników kontroli prasy ważnym jest mieć poczucie granic dopuszczalnej krytyki, czego przekroczyć nie wolno, na straży czego stoicie (..). To wszystko jest wypisane w sumieniu demokratycznym i naszym wspólnym wysiłkiem będziemy szukali rozwiązania codziennie, co godzina”*.⁹⁹

Z biegiem lat zakres kompetencji Urzędu był stopniowo poszerzany. Dnia 9 maja 1949 r. wydano Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów w sprawie organizacji i właściwości GUKPPIW oraz urzędów podległych. Szef cenzury zyskał rangę dyrektora. Oprócz Głównego Urzędu powołano też urzędy wojewódzkie i grodzkie. Cenzura kontrolowała też zakłady wytwarzające pieczętiki i posiadające kserografy. Wprowadzono do dekretu art. 3a, na mocy którego premier miał wydawać rozporządzenia dotyczące nadzoru i kontroli wszelkiej działalności informacyjnej, zaś w art. 6a wprowadzono zapisy dotyczące represji karnych.

Pierwsze instrukcje cenzorskie praktycznie dotyczyły wszelkich aspektów funkcjonowania państwa. W latach czterdziestych i w początkach lat pięćdziesiątych niemal każdemu wydarzeniu społeczno-politycznemu towarzyszyła szczegółowa instrukcja cenzorska. Początkowo cenzura wspomagała niszczenie partii opozycyjnych w walce o władzę. Nie wolno było drukować programów politycznych PSL, przemówień Mikołajczyka, drukować list kandydatów PSL do wyborów, czy też podejmować polemik z komunistami. Wszelkie wzmianki o niezadowoleniu robotników, złej sytuacji gospodarczej, braku zboża i innej żywności były usuwane. Skreślano wystąpienia posłów PSL na sesji KRN, niektórym posłom dodatkowo grożono karami dyscyplinarnymi. Padały ofiarą cenzury nawet drobne informacje i odpowiedzi redakcji skierowane do czytelnika. Cenzura ułatwiała zafałszowanie wyników referendum i wyborów do parlamentu.

⁹⁸ K. Gajda, Cenzura, w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, Słownik realizmu socjalistycznego, Universitas, Kraków 2004, s. 31-38.

⁹⁹ Tamże, s. 32.



Kontrolą ideologiczną w „Filmie Polskim” zajmował się Stanisław Albrecht. Uważnie śledził wskazówki swoich partyjnych zwierzchników, zapoczątkowanych wytycznymi Zjazdu w Wiśle¹⁰⁰. Głównym postulatem było wprowadzenie prymatu scenariusza nad reżyserią. W programowym referacie „Walka o film realizmu socjalistycznego” Jerzy Toeplitz reżyserowi przypisał tylko tworzenie ekranowej interpretacji dzieła literackiego. Jako podstawę filmu uznał scenariusz. Od tej pory każdy scenariusz kierowany do produkcji musiał uzyskać wcześniejszą akceptację. W celu koordynacji działań twórców, nie tylko związanych bezpośrednio z filmem, powołano 13 grudnia 1949 Centralną Międzyorganizacyjną Komisję Repertuarową. Miała ona na celu zalecanie sztuk pożytecznych i wyeliminowanie szkodliwych.

Te nowe metody działania, wprowadzone do kinematografii wprost z zasad centralnego planowania, w praktyce nie sprawdzały się. Rok 1950 był tego najlepszym przykładem, gdyż nie wyprodukowano w nim ani jednego nowego filmu. Filmowcy podjęli próbę krytyki tej współpracy aparatu partyjnego z kinematografią. Szczególnie nie podobało się twórcom filmu, że zmieniano kilkakrotnie scenariusze filmów. S. Albrecht bał się utracić swoje stanowisko, więc szedł na daleko idącą współpracę. W projekcie uchwały z 1949 roku autorstwa Biura Politycznego KC na temat kinematografii przesłanym Albrechtowi, odnaleźć można stwierdzenie, że dobór tematyczny filmów jest pozostawiony całkowicie w rękach Partii. Film ma spełniać określone zadania i, by tego dokonać, musi być wypełniony treścią ideologicznie słuszną, a także, w celu dotarcia do jak największego widza, być masowo rozpowszechniany.

Planowano zwiększenie wysiłku, zarówno partyjnego jak i kierownictwa Filmu Polskiego, dla zapewnienia właściwego kierunku tej twórczości. Film miał być orężem w walce klasowej, miał budować socjalizm, wzmacniać więzy mas pracujących na świecie. Dlatego potrzebne jest zbudowanie silnego partyjnego kierownictwa programowego we wszystkich jednostkach i ośrodkach kształceniowych zajmujących się filmem.

Także dobór filmów zagranicznych podlegał większej czujności. Upowszechniać należało przede wszystkim filmy wychowawcze i użyteczne społecznie. Na pierwszym miejscu filmy z bratnich krajów socjalistycznych i ZSRR.¹⁰¹

W przeciwieństwie do Związku Radzieckiego, w powojennej Polsce początkowo film nie był najważniejszą ze sztuk. Bardziej doceniano słowo drukowane we wszelkiej formie. Sytuacja się zmieniła, po decyzji Sejmu z 15 grudnia 1951 roku kiedy powołany

¹⁰⁰ Odbył się w dniach 19-22.11.1949 roku.

¹⁰¹ A. Misiak, Cenzura filmowa po zjeździe w Wiśle, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 93-102.



został Centralny Urząd Kinematografii (CUK) podlegający Radzie Ministrów. Temu urzędowi podporządkowano całość spraw filmowych w Polsce. Było to zwiększenie uzależnienia filmu od polityki i wzmocnienie kontroli środowiska filmowego.

CUK był mocno zbiurokratyzowaną instytucją. Działała ona zgodnie z zasadami Państwowego Komitetu Planowania. Jednakże często nie nadążano za rzeczywistością i zmianami technicznymi w filmie, dlatego też efektywność działań była na niskim poziomie. Na czele CUK-u stanął Stanisław Albrecht, po objęciu stanowiska prezesa w 1952 roku. W szczytowym okresie CUK skupiała 22 komisje, z których aż w dziewięciu przewodniczącym był sam Albrecht, np. w Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy, będącej głównym organem kontroli filmów. Komisja ta skupiała krytyków, filmowców i działaczy partyjnych, pomimo, że w swoim założeniu miała być jedynie organem doradczym.

Komisja Ocen Scenariuszy i Filmów (nazywana czasami w protokołach Kolegium, co miało związek z jej wcześniejszą nazwą – Kolegium Programowym) od 1952 roku bardzo sprawnie pracowała. Spotkania członków odbywały się co tydzień. Obrady przeważnie prowadzone były przez Stanisława Albrechta¹⁰². Dokonywano wnikliwej oceny scenariuszy mających być dopuszczonymi do realizacji, tak, że niewiele z nich uzyskało natychmiastową akceptację. Często scenariusze odsyłane były do poprawek i ponownie opiniowane. Dlatego nie było w zasadzie filmów tzw. „półkowników”, tak powszechnego zjawiska, jak w latach osiemdziesiątych.

Po co była cenzura komunistom? Oficjalnie uważali oni, że cenzura komunistyczna jest ograniczona, bo pozbawia wolności jedynie wrogów ludu, reakcjonistów i nazistów. Przez cały okres funkcjonowania zależna była od decyzji KC PPR, a później KC PZPR. Tu zapadały decyzje o najważniejszych zapisach określających funkcjonowanie cenzury oraz o podejmowaniu decyzji wobec niepokornych twórców.

Cenzura sprawowała kontrolę nad publikacjami i scenariuszami według procedury składającej się z czterech faz: kontrola wstępna, kontrola faktyczna (pierwszy wydruk tzw. szczerotka), kontrola po publikacyjna oraz analiza wtórna. Zgoda na publikacje danego utworu obowiązywała tylko przez trzy miesiące.

Aby zapewnić sobie monopolistyczną pozycję interpretowania rzeczywistości, władza komunistyczna posiadała w rękach media. Eliminowała to, co w treściach przekazywanych informacji było niezgodne z oficjalną propagandą. Była więc jednym z narzędzi budowania i utrwalania władzy komunistycznej w kraju.

¹⁰² Tamże, s. 97.



Funkcjonowanie cenzury doprowadziło do powstania bolesnego dla artystów zjawiska – autocenzury. Człowiek tworzący, zanim zaczął pisać artykuł, książkę, scenariusz, stawiał sobie pytanie: „Czy to cenzura przepuści?”, albo „Czy to wydrukują?” Doświadczenia w walce z cenzurą oraz system nagród i kar dla twórców powodowały, że najskuteczniejszym cenzorem był sam twórca.



3. Realizm socjalistyczny

3.1. Definicja socrealizmu

Termin realizm socjalistyczny jest różnie definiowany. Za słownikiem PWN można uznać, że była to doktryna i praktyka twórcza w literaturze, filmie, sztuce, muzyce, która wprowadzona została w ZSRR na początku lat 30. XX w. Po II wojnie światowej doktryna ta narzucona została w innych państwach bloku wschodniego. Była ona ściśle związana z polityką kulturalną okresu stalinizmu i stała się obowiązującą wykładnią tzw. sztuki zaangażowanej, jako ideowego i propagandowego narzędzia partii komunistycznej.¹⁰³

Artur Hutnikiewicz¹⁰⁴ charakteryzując realizm socjalistyczny jako jeden z głównych programów i teorii literackich XX stulecia, nazywa go teorią sztuki rewolucyjnej. Przytacza opinię Lenina, który żądał sztuki dostępnej, zrozumiałej i zdolnej przemówić do szerokich środowisk robotniczych i chłopskich. Literatura miała odtwarzać dążenia ludu, pomagać rewolucji.

W swojej książce Edward Możejko „Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek” formułuje genezę pojęcia i realizację tego prądu literackiego. Wyróżnia dwa poglądy charakteryzujące realizm: jako kategorię typologiczną oraz jako prąd literacki, którego początki sięgają XVIII wieku. Realizm socjalistyczny może być pojęty wyłącznie jako zjawisko historyczne. Powstał on w specyficznym układzie stosunków społeczno-politycznych, panujących w Związku Radzieckim pod koniec lat dwudziestych i na początku lat trzydziestych. E. Możejko pierwsze użycie terminu realizm socjalistyczny przypisał Iwanowi Grońskiemu. Do 1954 r. wynalezienie tego terminu przypisywano Stalinowi, w wypowiedzi skierowanej do pisarzy zebranych w mieszkaniu Gorkiego 26 października 1932 r. Najważniejszą częścią tego oświadczenia było, że artysta powinien przede wszystkim prawdziwie ukazywać nasze życie, wobec czego musi ukazać to, co zmierza do socjalizmu. Stalin podkreślił wychowawcze znaczenie literatury. Nazwał pisarzy „inżynierami dusz ludzkich”. Nikołaj Bucharin w referacie pt. „O poezji, poetyce i zadaniach twórczości

¹⁰³ Hasło realizm socjalistyczny w internetowej encyklopedii PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-socjalistyczny;3966449.html> (data odczytu 11.05.2017).

¹⁰⁴ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1974, s. 244-262.



poetyckiej”, zdefiniował realizm socjalistyczny jako metodę twórczą opartą na założeniach materializmu dialektycznego.¹⁰⁵

3.2. Program

Program socrealizmu, był wewnętrznie sprzeczny oraz niekonsekwentny. Zapleczem teoretycznym były wybrane elementy estetyki realizmu XIX wieku, (szczególnie kategoria tzw. realizmu krytycznego) oraz praktyki twórczości akademickiej, a także przemysłienia estetyków oraz publicystów związanych z ruchem socjalistycznym, czy komunistycznym. Teoretyczne założenia odgrywały jednak w praktyce rolę instrumentalną. Były tylko sprawdzianem poprawności ideologicznej dzieł oraz uległości twórców wobec politycznego dysponenta. Głównymi hasłami socrealizmu były: zgodność wizji świata z ideologicznymi tezami marksizmu, komunikatywność formy, optymizm. Uprzywilejowano tematykę pracy, walki klasowej oraz tradycję ruchu robotniczego. W krajach bloku wschodniego socrealizm posiadał przez pewien okres oficjalny status podstawowej oraz jedynej metody twórczości artystycznej. Wszelkie odstępstwa były określane i zwalczane jako przejaw burżuazyjnej dekadencji, a także formalizmu, kosmopolityzmu i subiektywizmu.

Zasadnicze tezy i założenia realizmu socjalistycznego znalazły się w referatach Maksyma Gorkiego i A. Żdanowa ogłoszonych w 1934 r. na I Zjeździe Pisarzy Radzieckich¹⁰⁶. Istota realizmu socjalistycznego polegać miała na dążeniu do uchwycenia i odtworzenia prawdy życiowej w jej najistotniejszych przejawach, w jej rewolucyjnym rozwoju, którego podstawą miała być filozofia marksistowska. Realizm socjalistyczny uznawał tylko sztukę zaangażowaną. Był zasadą twórczą, przy pomocy której pisarz komunistyczny pragnie świadomie dawać świadectwo prawdzie nowego, budującego się świata i służyć ideologii walczącego proletariatu. Postulował partyjność literatury (w tym scenariuszy filmowych), wysuniętą przez Lenina w 1905r. Sztuka powinna jednocześnie walczyć o życie inne, nowe, wspanialsze, stawiać ideały i wzniosłe cele, przez to zachęcać masy do ich realizacji. Koncepcja realizmu socjalistycznego łączy się najściślej z postulatem dydaktyzmu literatury. Dzieło powinno wychowywać, pokazywać, jak osiągać zadania stawiane przez nową rzeczywistość. Lenin odrzucał obiektywizm. W miejsce obiektywizmu stawiał postulat tendencyjności. Kierunek tendencji pisarzowi wskazuje partia. Twórca

¹⁰⁵ E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Universitas, Kraków 2001, s 14-20.

¹⁰⁶ L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, *Polski socrealizm. Antologia publicystyki...*, op. cit., t 1. s. XIV-XV.



pracuje dla partii. Pisarz musi być związany uczuciowo z partią. Realizm socjalistyczny zakładał też tonację optymistyczną. Literatura winna być nasycona tonem wiary w przyszłość i ostateczne zwycięstwo ideologii, której komunista chce służyć. Literatura ma poruszać tematy aktualne, żeby uchwycić rzeczywistość w procesie narodzin, przebudowy życia społecznego. Dawano prymat takim tematom, jak: walka o zwycięstwo i ugruntowanie ustroju socjalistycznego z przeżytkami przeszłości, walka o pokój, budownictwo socjalistyczne, współzawodnictwo w pracy, ruch racjonalizatorski, o realizację planów gospodarczych, tworzenie nowej kultury, kolektywizację wsi. Z tą nową tematyką wiąże się również nowy pozytywny bohater. Aby taki wytworzył się w społeczeństwie, należy pokazywać jego wzory w sztuce. Taki bohater pokona wszystkie trudności, jest świadomym twórcą nowego społeczeństwa socjalistycznego, nie działa sam, ale z narodem, ojczyzną, z proletariatem całego świata. Przemieniając życie, człowiek sam siebie przemienia. Jeśli chodzi o gatunki literackie, to program socrealistyczny najlepiej realizowany był w prozie, do której zaliczano także scenariusz filmowy oraz dramat. Jeśli chodzi o język, to postulowano demokratyzację języka, sztuka miała posługiwać się językiem zrozumiałym dla masowego odbiorcy.

Nie tylko pisarze czy reżyserzy mieli stać się twórcami zaangażowanymi. Również sytuacja aktora była bardzo trudna. Socrealistyczna teoria gry aktorskiej stawia aktorowi dwa różne, choć bliskie sobie, zadania – aktor ma nie tylko przedstawić fikcję tak, by nabrała pozorów prawdy. Otóż zgodnie z podstawową zasadą erystyki skutecznie może przekonywać tylko ten, kto sam jest przekonany. Dlatego aktor, by głosić prawdę ze sceny, musi ją najpierw uczynić własną. Przemiana aktorskiego rzemiosła to przemiana ideologiczna. Aby sprostać nowym zadaniom, aktor powinien studiować problematykę marksistowską. Najważniejszą i zasadniczą sprawą był poziom ideologiczny Zespołu Aktorskiego. Stworzono więc kursy ideologicznego doksztalcenia aktorów. Mieli być jednocześnie propagandzistami. Propagowano zespolenie się aktorów z ludźmi pracy, z klasą robotniczą¹⁰⁷. Najlepszym przykładem takiego zespolenia był, na polskim gruncie, film Eugeniusza Cękałskiego „Dwie brygady”.

Punktem wyjścia metody socrealistycznego realizmu, którą stworzył Stalin, był realizm i partyjność sztuki. W sztuce radzieckiej bezwzględnie demaskowany zostaje indywidualizm. Pokazany jest heroizm narodu radzieckiego, budującego z wiarą swą wielką przyszłość. Sztuka radziecka to przede wszystkim sztuka wielkich idei i olbrzymiego rozmachu. Określa, kim może być twórca filmu. Filmowiec nie może uczyć życia milionów

¹⁰⁷ M. Niecikowska, Socrealistyczne aktorstwo – postulaty i problematyka, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s. 262.



widzów, jeżeli sam nie kocha namiętnie celu życia, stojącego przed narodem. Bohaterowie filmowi powinni wyrażać ideały komunizmu. Radziecka sztuka filmowa dążyła ku prostym, zrozumiałym, ale równocześnie monumentalnym formom artystycznym. Pokazywała życie wielkich ludzi, w którym nie ma miejsca na ich prywatne życie, tylko oddanie wielkim ideom.

108

W filmie polskim oficjalnie socrealizm narzucony został na zjeździe filmowców w Wiśle (w 1949 roku). Jego pełny wyraz objawił się zwłaszcza w tzw. filmach produkcyjnych (np. „Dwie brygady”, „Pierwsze dni”), oraz w filmach dotyczących wsi („Gromada”, „Jasne łąny”, „Trudna miłość”).

. W Polsce socrealizm w postaci doktrynalnej funkcjonował w latach 1949–55. Natomiast w innych państwach bloku wschodniego funkcjonował do lat 60-tych, w kolebce realizmu socrealistycznego, jakim było ZSRR, zrezygnowano z niego dopiero w latach 80-tych. Prekursorami socrealizmu w filmie były utwory tzw. rewolucyjnej klasyki sowieckiej lat 20. i początku 30 XX wieku, takie jak: „Pancernik Potiomkin” i „Październik” Siergieja Eisensteina, „Matka” oraz „Koniec Sankt Petersburga” Wsiewołoda Pudowkina i Mikhaila Dollera, czy „Arsenał i Ziemia” Ołeksandra Dowżenki.

Wpływy realizmu socjalistycznego sięgały także poza krąg państw „komunistycznych”, np., we Francji –lewicowy front lat 30-tych, czy w USA adaptacje realistycznej prozy takich twórców jak: U. Sinclair, Th. Dreiser, J. Steinbeck, J. Dos Passos; a także filmy okresu Wielkiego Kryzysu. Nawet w hitlerowskich Niemczech J. Goebbels, zafascynowany tym, co dzieje się w ZSRR, namawiał swoich reżyserów do propagandy w stylu „Pancernika Potiomkina”¹⁰⁹.

3.3. Problemy socrealizmu

3.3.1. Walka z formalizmem, naturalizmem i kosmopolityzmem

Najczęściej pojawiającym się zarzutem krytycznym komunistów wobec sztuki był formalizm i naturalizm. Były to, z doktrynalnego punktu widzenia estetyki socrealistycznej, zjawiska negatywne. Naturalizm oskarżano o wulgarną, pozbawioną idei, próbę kopiowania

¹⁰⁸ W. Szczerbina, Ideowo-artystyczne zasady radzieckiej sztuki filmowej, „Film” 1949, nr 23/24, s. 6.

¹⁰⁹ Hasło realizm socjalistyczny w internetowej encyklopedii PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-socjalistyczny;3966449.html> (data odczytu 11.05.2017).



rzeczywistości. Formalizm natomiast był określany jako oderwanie treści od formy. Zjawiska te były w sprzeczności z nową metodą twórczą lansowaną w doktrynie realizmu socjalistycznego i należały do kapitalistycznej, burżuazyjnej estetyki¹¹⁰.

Z punktu widzenia socrealizmu formalizm prowadził do „dziwności w sztuce”. Odzwierciedlał subiektywną postawę artysty do świata rzeczywistego. Twórca taki uciekał od rzeczywistości lub nienawidził jej. Walczył z nieodwracalnymi procesami rozwoju świata poprzez zaprzeczenie istnieniu rzeczywistości i jej deformacji artystycznej¹¹¹.

W praktyce o formalizm oskarżyć można było każdego, najbardziej nawet zagorzałego zwolennika socrealizmu. Każda, trochę bardziej artystyczna wypowiedź twórcy, podlegała krytyce. Reżyserom, zwłaszcza przedwojennym, zarzucano posługiwanie się nawykami i odchyleniami sztuki międzywojennej¹¹².

Naturalizm często szedł w parze z formalizmem. Nie chodziło tu o naturalizm XIX wieku, ale o współczesny neorealizm. Oskarżano o to zwłaszcza nowe filmy powstające na zachodzie, w USA i we Włoszech (Sokorski używa określenia „filmy watykańskie”). Nie ukazywały one rzekomo prawdy o świecie, były jedynie prymitywnym ekshibicjonizmem najniższych instynktów człowieka, przejawem zabobonów, okrucieństwa i sadyzmu schyłkowej epoki imperializmu zachodniego¹¹³.

Film zachodni także oskarżany był o przemykanie w swoich dziełach propagandy kosmopolityzmu, czyli, inaczej mówiąc, dywersji moralnej mającej uspić czujność i odwrócić uwagę od najważniejszych problemów dnia codziennego jeszcze nieświadomionego widza. Wszystko po to, by służyć interesowi klasy posiadającej, opartej na wyzysku człowieka przez człowieka. Najlepiej do tego służył film, gdyż miał on ze wszystkich sztuk największy wpływ na masy. W tym celu wrogowie komunizmu propagowali egzystencjalizm, będący apologią biernego istnienia oraz ignorowania świadomości społecznej człowieka¹¹⁴.

Przeciwnostwem dla tych „odchyleń” miał być realizm, ukazujący prawdę o społeczeństwie i świecie. Realizm ten miał mieć jednak charakter socjalistyczny, być żywym i spontanicznym zjawiskiem u wszystkich twórców.¹¹⁵ Zestawiano realizm socjalistyczny z realizmem krytycznym. Ten ostatni miał rzekomo być ograniczony, będąc burżuazyjnym odchyleniem. Epoka sztuki realizmu socjalistycznego była nierozłącznie

¹¹⁰ G. Wołowicz, Formalizm-naturalizm, w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, Słownik realizmu socjalistycznego ..., op. cit., s. 70-72.

¹¹¹ W. Sokorski, przeciwko formalizmowi, „Kuźnica” 1949, nr 49, s. 3.

¹¹² G. Wołowicz, Formalizm-naturalizm..., op. cit., s. 71-72.

¹¹³ W. Sokorski, przeciwko formalizmowi..., op. cit., s. 3.

¹¹⁴ J. Łęczyca, O nowy realistyczny film polski, „Film” 1949, nr 10, s. 3.

¹¹⁵ E. Możejko, Realizm socjalistyczny..., op. cit., s. 175.



związana z konsekwentnym zwalczaniem wszelkiej niekomunistycznej ideologii politycznej i artystycznej.¹¹⁶

3.3.2. Typowość kontra schematyzm

Schematyzm dość szybko stał się jednym z głównych wątków krytyki poziomu artystycznego dzieł socrealizmu (w tym filmów). Było to konsekwencją bezpośredniej próby popularyzacji stalinowskich tez dotyczących sztuki i trwało przez cały okres realizmu socjalistycznego w Polsce. Głównym krytykiem schematyczności w sztuce był Ludwik Flaszen¹¹⁷. W artykule „Nowy Zoil czyli o schematyzmie”¹¹⁸, przyczynę niskiej wartości artystycznej sztuki socrealistycznej upatrywał w braku znajomości przez twórców nowej rzeczywistości. Artyści dostali gotowe formułki bez znajomości współczesnej rzeczywistości. Tak więc nowe dzieła tworzyli ludzie stale przebywający w wąskim, inteligenckim kręgu lub młodzi debiutanci bez doświadczenia. Nie odkrywali „w terenie” rzeczy nowych, a jedynie szukali potwierdzenia tego, co sami wyczytali z gazet i książek. Flaszen ostrzegał, że schematyczny bohater obniża prawdopodobieństwo ukazywanych wydarzeń i tym samym podważa w odbiorcy zaufanie do głoszonych zasad. Wynikało to z pogwałcenia zasady typowości w sztuce. Zamiast typowości artyści uprawiają socjalistyczną ilustracyjność, którą Flaszen nazywa „kukulczym jajem” realizmu. Aby temu zaradzić Flaszen proponował, by skończyć z gotowymi formułkami i pozostawić autorowi prawo do wykazania własnej przenikliwości i samodzielności w ocenie współczesnych zjawisk, zgodnie z teorią, że wszystko jest poznawalne, lecz nie wszystko poznane. Zakładał jednak, że owa przenikliwość i samodzielność będzie w praktyce zawsze zgodna z oczekiwaniami partii komunistycznej. Należało także skończyć z „wszystkoizmem”, czyli dążeniem do zmieszczenia w jednym utworze całej skomplikowanej tematyki współczesności. Apelował by zrezygnować z teorii bezkonfliktowości¹¹⁹, przez którą niedowład konfliktów międzyludzkich łąta się najczęściej ich namiastkami: perypetiami technicystycznymi – że pękł tryb, że brakuje stołówki, pasów do maszyn, że zepsuła się betoniarka (...) itd.¹²⁰

¹¹⁶ R. Matuszewski, Z nowej perspektywy, „Nowa Kultura” 1951, nr 10, w: Polski socrealizm Antologia publicystyki..., op. cit., t. 1, s. 26-27.

¹¹⁷ Późniejszy dyrektor „Teatru Laboratorium” Jerzego Grotowskiego.

¹¹⁸ M. Pietrzak, Socrealistyczna krytyka literacka w ujęciu diachronicznym, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 10, s. 245.

¹¹⁹ Zgodnie z założeniem końca konfliktów społecznych wraz z nastaniem pełnego komunizmu.

¹²⁰ E. Możejko, Realizm socjalistyczny..., op. cit., s. 246-247.



Zakładano, że przeciwstawieniem schematyzmu będzie typowość.¹²¹ Rozumiano ją jako przedstawienie losu ludzkiego w grupie społecznej, podczas historycznych przemian. Typowe jest to, co ważne. Za typowe uznano takie charaktery ludzkie i ich działania, które, poprzez jednostkę, obrazują ważne zjawiska społeczne. W latach 50. typowość nabierała cech interpretacji ideologicznej. Teoretycy socrealizmu pisząc o typowości odwoływali się do marksizmu-leninizmu jako ostatecznego światopoglądowego rozwiązania wszelkich problemów sztuki. Typowość w socrealizmie była nakazem realizacji ideologicznych wytycznych i postulatów wysuwanych pod adresem sztuki przez partię.

W Polsce można wyróżnić dwie fazy schematyzmu: w pierwszej mieszczą się autorzy filmowi początkowego okresu socrealizmu, zwłaszcza produkcyjniaków, w drugiej natomiast takie filmy, jak „Celuloza” Jerzego Kawalerowicza¹²² i „Piątka z ulicy barskiej” Aleksandra Forda, które były krokiem naprzód, dokonując przewartościowania idei socrealistycznych i zapowiadając nadejście polskiej szkoły filmowej. Warunki do rozwoju tej ostatniej nastąpiły wraz z „odwilżą” w PRL w 1955 i 1956 r.

3.4. Nowy człowiek w nowym świecie

Zadaniem sztuki było kształtowanie świadomego obywatela. Miał on rozumieć przemiany jakie dokonują się wokół niego w nowej rzeczywistości powojennej. Sam Bierut domagał się, aby sztuka stała się odzwierciedleniem wielkiego przełomu, jaki dokonuje się w życiu społecznym i gospodarczym. Głosił, że w twórczości kulturalnej winna istnieć ta sama współzależność między jednostką a społeczeństwem, jaka istnieje w dziedzinie produkcji dóbr materialnych. Ustalana w kierownictwie PZPR „Wola narodu” stała się narzędziem presji moralnej i politycznej. Była kluczowym argumentem uzasadniającym postulaty sztuki w założeniach odpowiadającej potrzebom ogółu, budzącej zapał do pracy i wiarę w owocność czynu.¹²³

Sztuka miała chwytać za serca i umysły mas, być uznana, odczuwana i zrozumiana przez ogół. Miała tworzyć nową klasę społeczną i głosić zwycięstwo tego nowego człowieka¹²⁴. Rozwój tej nowej postępowej sztuki miał podążać w kierunku tworzenia

¹²¹ D. Tubielewicz Mattsson, Typowość, w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 376-379.

¹²² Druga część „Pod gwiazdą frygijską” już nie.

¹²³ K. Słowińska, Socrealizm w PRL i NRD, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 86-87.

¹²⁴ W. Sokorski, Próba konfrontacji, „Odrodzenie” 1948, nr 41, s. 2. Zob. także L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 1, s.7.



jedynego na świecie społeczeństwa socjalistycznego.¹²⁵ W tym celu należało akcentować w filmie wartości społeczne. Sztuka miała stać się orężem w walce klasowej, instrumentem wychowującym i pokazującym postęp, pokazywać człowieka pracy. Do jej zadań należało także mobilizowanie widza do właściwej postawy życiowej i ideologicznej, wychowywać go i wzmacniać jego czujność¹²⁶.

By temu sprostać „radzono” artystom, by szukali zbliżenia z aktywnym robotniczym oraz wyjeżdżali na wieś. Mieli wzbogacać utwory o walkę ideologiczną przeciwko kułakom, szpiegom i spekulantom. Ukazywać wielkość czasów w jakich przyszło im tworzyć. Mimo tendencyjności i propagandowego charakteru filmów domagano się, by sztuka brzydziła się kłamstwem, by stworzyć nowego piękniejszego człowieka i szczęśliwsze życie na Ziemi.¹²⁷

Bardzo duże znaczenie przypisywano ruchowi robotniczemu, który miał stawać się jedynym ruchem prawdziwie patriotycznym, prowadzącym ostatecznie do niepodległości realnej. Burżuazja, ziemiaństwo i przedstawiciele Kościoła katolickiego występowali w roli wrogów i zdrajców narodu.

Świat przedstawiony w utworze miał pokazywać oczekiwaną przez władzę współczesność społeczeństwa budującego socjalizm. Propaganda stalinowska utożsamiała rozwój gospodarczy i kulturalny dążeniem do przywrócenia normalności, likwidacji zniszczeń wojennych z tworzeniem komunistycznego państwa. Powracające życie stolicy miało mieć znaczenie symboliczne dla całego narodu. Było dowodem na siłę nowego państwa ludowego oraz na nieśmiertelność zbiorowego wysiłku. Wszystko to przepełnione było optymistyczną wizją przyszłości.

Najważniejszym zagadnieniem była praca i dlatego stanowiła temat specjalnie uprzywilejowany. Pokazywanie pracy miało na celu podkreślenie roli wysiłku fizycznego w procesie duchowego rozwoju człowieka. To w środowisku załóg robotniczych w człowieku zachodziły przemiany. Bohater realizmu socjalistycznego powinien rozumieć działania i rolę kolektywu i być przekonany, iż nic sam nie znaczy, bez uczestnictwa w zorganizowanej

¹²⁵ E. Możejko, *Realizm socjalistyczny...*, op. cit., s. 191.

¹²⁶ I. Merz, 5 lat polskiego filmu fabularnego. Od „Zakazanych piosenek” do „Czarciego żlebu”, „Film” 1949, nr 23/24, s. 7.

¹²⁷ J. Berman, Pokażcie wielkość naszych czasów. „Nowa Kultura” 1951, nr 45, s. 1-3. Zob. także L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, *Polski socrealizm. Antologia publicystyki...*, op. cit., t. 1, s. 28-29.



grupie¹²⁸. Bohaterem tej nowej kultury był ofiarny przewodnik, działacz, który przełamując w sobie indywidualistyczne urazy, dawał przykład zespołowej, zdyscyplinowanej pracy.¹²⁹

Tożsamość jednostki podlegała dobrowolnemu zespoleniu z tożsamością zbiorowości, przy jednoczesnym utopijnym założeniu, że nie ogranicza to wcale indywidualnego wymiaru istnienia i wolności osoby. Zakładano, że w przyszłym świecie zostanie zniesiona granica między jednostką a ludzkością. Nie będzie potrzebne w społeczeństwie komunistycznym ani prawo, ani państwo czy więź narodowa. Wraz z likwidacją prywatnych środków produkcji i zniesienia podziałów klasowych, wygasną wszelkie źródła konfliktów społecznych. Nastąpi wówczas utożsamienie jednostki ze wspólnotą.¹³⁰

Akcentowano kolektywny model życia, który staje się źródłem siły i poczucia bezpieczeństwa dla każdego człowieka wspólnoty. Wyobrażony nowy doskonały człowiek żył bezkonfliktowo. Był pozbawiony indywidualności. Utracił swą cielesność, swe instynkty i popędy. Jego psychika, życie wewnętrzne, duchowe i emocjonalne zostały sprowadzone do poziomu procesów fizjologicznych. Nowy człowiek miał być zawsze lepszy od innych, wręcz idealny. Dlatego trzeba było wychować go poprzez kulturę i szkołę. Proces edukacji był porównywany do obróbki metalurgicznej; postaci tak przedstawiano, by budowały wyobrażenie człowieka jako istoty plastycznej, którą należy „przerobić na żelazo”. Tę obróbkę dokonywała partia w procesie pracy. Natura człowieka została uspołeczniona i poddana całkowicie kulturze, jednostka – społeczeństwu, a kobieta upodobniona została maksymalnie do mężczyzny.¹³¹ Już w „Międzynarodówce” śpiewali robotnicy, iż „Przeszłości ślad dłoń nasza zmiata”, dlatego też oficjalnie odrzucano wszystko, co dawne. Przeszłość jest określana jako zła, ciemna, pełna przesądów, egoistyczna. Stary świat musiał zniknąć na rzecz tworzącego się nowego świata.

Istnienie śmierci jako indywidualne cierpienie pojawia się w walce komunizmu z imperializmem światowym. Indywidualna śmierć potwierdzała wartość idei, której broniła. Gwarantem nieśmiertelności miała być pamięć robotnicza, rozumiana jako umiejętność

¹²⁸ W. Tomasiak, Realizmu socjalistycznego program, w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 266-271.

¹²⁹ J. Borejsza, Pokongresowa kropka nad „I”. Rozmyślania o polityce kulturalnej, „Odrodzenie” 1949, nr 1, s. 1-2. Zob. także L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 1, s. 10.

¹³⁰ M. Brzóstowicz-Klajn, Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli utopia i utopijność w polskim socrealizmie, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 174.

¹³¹ Tamże, s. 179-180.



widzenia wysiłku pojedynczych osób w wielkich dziełach zbiorowości: w budowanych miastach i fabrykach.¹³² Z kolei śmierć szkodnika, wroga klasowego była nieważna.

Jednocześnie z tym pojęciem człowieka w kolektywie szerzył się kult jednostki, osób obdarzonych niezwykłą siłą woli, która pozwalała im pokonać dotychczasowe ograniczenia człowieka. Spowodowane było to wiarą w niczym nieograniczone możliwości człowieka-twórcy samego siebie i ujęcia historii ludzkiej jako procesu samotworzenia przez pracę.¹³³

Realizowana taka koncepcja człowieka w sztuce wypadła bardzo sztucznie, bohaterowie stawali się papierowi i nieprzekonywujący.

3.5. Struktura utworów socrealistycznych

3.5.1. Konflikt

Polski model socrealizmu zakładał istnienie konfliktów na różnych płaszczyznach. Model ten miał trzy zasadnicze warianty: 1) produkcja czyli konflikt człowieka z materią, przyrodą; 2) konflikt nieantagonistyczny, bohater „dojrzewa”, uświadamia sobie swoje błędy, składa samokrytykę i ostatecznie uzyskuje awans społeczny; 3) konflikt antagonistyczny, klasowy: sabotaż, wroga propaganda, szantaż, zabijanie działaczy.

Wszystkie konflikty musiały być rozwiązane pozytywnie, zgodnie z regułą zwycięskiego marszu socjalizmu. Chłop lub robotnik zwykle w końcu, dzięki pomocy kolektywu i partii, osiągał swój cel, którym było wybudowanie młyna, elektryfikacja, naprawa maszyny czy skończenie nowej budowy w terminie. Bohater chwiejny dojrzewał do roli pozytywnego bohatera, a wróg był pokonany.

3.5.2. Wróg

Walka musi mieć wroga, aby obywatel wiedział z kim i o co się walczy¹³⁴. Zgodnie z założeniami propagandy totalnej formuła wroga prezentowana w środkach masowego przekazu, a więc również w filmie, miała z jednej strony charakter uniwersalizowany,

¹³² Tamże, s. 189.

¹³³ L. Kołakowski, Główne nurty marksizmu. Cz. 1, Powstanie. Cz. 2, Rozwój. Cz. 3, Rozkład, „Krag” : „Pokolenie”, Warszawa 1989, t.1, s. 501.

¹³⁴ W. Tomasik, Wroga klasowego, szkodnika obraz, w: Z. Łapiński, W. Tomasik, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 396-402.



z drugiej zaś odznaczała się skłonnością do redukcji. Chodziło o to, aby wizerunek wroga był zrozumiały dla szerokich mas. Powinien więc zawierać cechy wspólne, a zarazem nieliczne i bardzo wyraziste, gdyż nadmierne nagromadzenie negatywnych cech i skojarzeń mogłoby wywołać zamęt u odbiorców, zupełnie zbędny z punktu widzenia potrzeb aparatu propagandowego.¹³⁵ Wróg ustroju obdarzony był posępnym obliczem, skrywającym mroczne myśli i podłe zamiary.

Wrogowie, odpowiednio zuniwersalizowani, zredukowani i ideowo jednorodni, składali się na zbiorowy portret postaci filmowych. Postacie te, dla uniknięcia albo przynajmniej ograniczenia nieuchronnej monotonii, posiadały jednak zwykle pewną odrębność, były wyposażone w wyróżniający ich szczegół, rodzaj historycznego czy też obyczajowego kostiumu. Istniała również określona hierarchia — od wrogów „absolutnych”, „śmiertelnych” czy też „odwiecznych” poprzez ich lokalne, drugorzędne odpowiedniki aż po pomocników wroga, „subiektywnie” często nieszkodliwych, ale „obiektywnie” niebezpiecznych, wymagających nieustannej podejrzliwości i czynnego przeciwdziałania.

Wrogowie wykonywali krecią robotę przenikając do podstawowych komórek życia społecznego, od rodziny, szkoły zakładu pracy, po partię czy wojsko. Jediną obroną przeciwko niemu była wzmożona czujność, o której filmy miały nauczyć i ciągle przypominać¹³⁶. W wielu filmach zauważalna była też tendencja do rozciągania formuły wroga na osoby chwiejne, trzymające się z boku, niedostatecznie zaangażowane, zgodnie z zasadą: „kto nie z nami, ten przeciwko nam”. Do chwiejnych bohaterów zaliczano bohaterów pochodzenia inteligentckiego. Inteligent to człowiek słaby, błędzący, nie mający umiejętności pracy w kolektywie. Jest ślamazarny, pozbawiony temperamentu, powolny w ruchach, za dużo myślący, jest nieskuteczny w działaniach. Może łatwo ulec namowie wrogów.¹³⁷ Pojawiają się także przedstawiciele nowej inteligencji pochodzenia robotniczego i chłopskiego, są to fachowcy, specjaliści.

3.5.3. Pozytywny bohater

Wróg miał na przeciwnym biegunie bohatera pozytywnego. W tzw. „produkcyjniakach” tym bohaterem jest przodownik pracy, biorący udział

¹³⁵ E. C. Król, Formuła wroga w polskim filmie socrealistycznym (1947-1956), „Przegląd Historyczny” 2007, nr 98/2, s. 237-246.

¹³⁶ Tamże, s. 237-246.

¹³⁷ M. Brzóstowicz-Klajn, Inteligencji obraz, w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 79-85.



we współzawodnictwie pracy.¹³⁸ Wzorzec przodownika pracy pokazywał pioniera postępu, świadomie doskonalącego swój warsztat pracy i aktywnie współtworzącego nowe społeczno-gospodarcze oblicze ojczyzny. Brał on udział we wszystkich bitwach nowego ze starym w fabrycznej scenerii. Bohater ten występował w podwójnej roli: jako pionier sił postępu, zwyciężający w walce z reakcyjnym wrogiem i z zapaściami procesu produkcyjnego, oraz jako agitator, zdobywający dla „sprawy” sceptycznych i niewyrobionych ideologicznie współtowarzyszy pracy. Tak więc problem wychowania socjalistycznego człowieka był stale utożsamiany z procesem produkcyjnym.

Nowy człowiek był optymistą,¹³⁹ wyposażony w promienny, emanujący pozytywną energią uśmiech.

Ważny był awans społeczny bohatera.¹⁴⁰ W sztuce realizmu socrealistycznego przebiegał on dwoma torami. Po pierwsze dzięki migracji mieszkańców wsi do miast na wielkie budowy socjalizmu. Oczywiście awansowali zwykle ludzie młodzi i odbywało się to błyskawicznie. W świecie socrealistycznym awans był równoznaczny z wykorzystaniem szansy, jaką daje społeczeństwu partia. Również wieś zbliżyła się bardzo do miasta. Socrealistyczną wieś odwiedzają ludzie z miasta, naprawiają maszyny, drogi, pomagają przy żniwach. Z kolei symbolem podniesienia rangi wsi jest budowa świetlicy spółdzielczej, elektryfikacja, walka z analfabetyzmem. W ten awans społeczny wpisuje się również kobieta, wchodząca w role, które w przeszłości były zarezerwowane dla mężczyzn.

Bohaterami mogli być tylko ci, którzy budowali harmonijne społeczeństwo socjalistyczne, zaspokajające wszystkie potrzeby ludzi.

Twórcy, obok przodowników i przywódców ruchu robotniczego, wprowadzali także nowych bohaterów - postaci historyczne, czy wybitne postaci, których życiorysy dopasowano do wymogów partii, np.: Fryderyk Chopin czy Stanisław Moniuszko.

¹³⁸ M. Jarmułowicz, Przodownika pracy obraz. w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 239-245.

¹³⁹ M. Jarmułowicz, Optymizm, w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 167-172.

¹⁴⁰ W. Tomasiak, Awansu społecznego temat. w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 16-22.



3.5.4. Nowomowa

Jak już zostało wspomniane w tej pracy, w sztuce socrealistycznej najważniejszy był obraz nowego człowieka.¹⁴¹ W realizmie socjalistycznym „nowy” oznaczało lepszy, wręcz idealny, a także socjalistyczny.

Nowy człowiek musiał posługiwać się nowym językiem. Nowomowa w okresie stalinowskim osiągnęła stan maksymalnego natężenia, miała być swojego rodzaju nadjęzykiem, naczelnym i obowiązującym. Był to język propagandy totalitarnej i partyjnej. Władze sterowały społeczeństwem, dokonując odpowiednich manipulacji językowych. W filmie podstawową sferą podległą nowomowie były wypowiedzi narratora, który spełniał funkcję przemawiającego. Wypowiedź kierował do konkretnych słuchaczy, czyli widzów. Dostarczał pewnych informacji, przekonywał do pewnych poglądów, dyskredytował racje wrogów. W filmach stosowano wstawki narracyjne na początku utworu, czasem w środkowych scenach oraz w partiach narracyjnych podsumowujących wymowę filmu. Bohaterowie pozytywni też posługiwali się nowomową. Najczęściej używali jej sekretarze fabrycznej organizacji partyjnej, jej działacze, funkcjonariusze UB czy milicji. W ten sposób identyfikowali się z grupą, byli rozpoznawalni. Nowomowa nie mogła przekazywać tego, czego partia nie pozwalała. Zanim komisja scenariuszowa zatwierdziła scenariusz do realizacji, pilnowała, by zawierał: „jedynie słuszne” racje, nawoływanie, że „trzeba czuć, bo walka trwa”. Powinien zawierać sformułowania typu: „dzieła doniosłe”, „nieomyślne poglądy”, „historyczną wagę”, „historyczną doniosłość czasów”, „jedynie prawdziwe”, „pokój”, „partia”, „przyjaźń”, „sprzyjająca”, „postępowa”, „rewolucyjna”, „gospodarka planowa”, „niepowtarzalna szansa”, „wiecznie żywa idea”, czy „wielki przywódca”. Ta nowomowa bezpośrednio przekazywała ogólne zasady ideologiczne. Sięgano w niej po kolokwializmy i stylizację proletariacką, z jej humorem i rubaszością. Język wroga kształtowany był w ten sposób, aby widz odczuwał do niego odrazę: „knowania wroga”, „rewizjonista”, „płatny najemca”, „faszysta”, „imperializm”, „kolonializm”, „pewne koła”, „różne siły”, „wiadome kręgi”, „wichrzyciele”, „wsteczni, reakcyjniści”.¹⁴²

¹⁴¹ M. Brzostowicz-Klajn, Nowego człowieka obraz, w: Z. Łapiński, W. Tomasik, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 147-152.

¹⁴² Najlepiej to zagadnienie omówiono w wielokrotnie wznawianej pracy: M. Głowiński, Nowomowa po polsku, PEN, Warszawa 1991.



3.5.5 Świat przedstawiony

Propaganda komunistyczna, występująca we wszystkich dziedzinach ówczesnej sztuki, wykreowała rzeczywistość dychotomicznie podzieloną według prostej zasady: „nasz” – „wasz”, „swój” – „obcy”, „dobry” – „zły”. Dobrze było wszystko, co swoje, nasze; złe, to co wasze, obce.¹⁴³ Ta reguła dotyczyła wszelkich planów świata przedstawionego w prozie socrealistycznej. Obejmowała również kulinaria. To, co jadał bohater, było ściśle związane z ideologią tego okresu. Inaczej żywił się pozytywny bohater, a inaczej wróg klasowy. Kolejnym rozróżnieniem było miejsce akcji. Wyłoniły się dwa nurty: nurt wiejski i nurt miejski. W obu tych nurtach istnieje dieta wroga i dieta pozytywnego bohatera.

W nurcie wiejskim odnajdujemy wieś jako politycznie podzieloną. Kryterium podziału wynikało z ilości posiadanej ziemi. Pojawiali się chłopci małorolni (biedacy, do 2 ha ziemi); średniorolni (średniacy, do 8 ha ziemi); bogaci chłopci (kułacy, powyżej 8 ha), którzy zatrudniali innych chłopów. Kułacy trzymali się razem z: młynarzem, sklepikarzem, księdzem – i stanowili wrogów klasowych. Najczęściej stali na przeszkodzie założenia spółdzielni produkcyjnej. Joanna Pyszny zauważyła, że posiłki pozytywnych bohaterów są skromne i niezwykle proste, a często i niewystarczające.¹⁴⁴ Wiejski biedak je na śniadanie, przyniesione przez życzliwych ludzi, chleb i zalewajkę, często też wyschłe, zimne ziemniaki. Spożywa kapustę, groch, żur jałowy, ciemne kluski z żytniej mąki, kartoflanek. W każdej sytuacji ratują go ziemniaki. Za to nie pojawiają się mięso i kiełbasa. Bohater pozytywny także nigdy się nie upija.

Zupełnie odmiennie żywią się wrogowie klasowi. Tu podstawowym składnikiem pożywienia jest mięso i wędlina. Jedzą też słoninę, czerwony barszcz suto kraszony skwarkami, kiełbasę, salceson i boczek. Na stole wrogów ludu pracującego pojawia się ciasto i alkohol. Wśród napojów bezalkoholowych dominuje mleko, herbata, maślanka, nawet kakao.

Pozytywni bohaterowie żyjący w mieście jedzą bardzo nieregularnie. Robotnicy często korzystają z zakładowych stołówek. Dostają tam grochówkę, kartoflanek. W przerwach na obiad często jedzą kromki chleba. Obiady jadane w domu też są skromne. Składają się zazwyczaj z zup takich jak: barszcz, krupnik, kapuśniak, zalewajka. Może czasem pojawić się alkohol, ale zawsze pity z umiarem, bez upijania się. Inteligencja, jak np.

¹⁴³ J. Smulski, *Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko)*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015, s. 52.

¹⁴⁴ J. Pyszny, *Co jada bohater? Kod kulinarny prozy socrealistycznej, czyli dieta a światopogląd*, w: *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, pod red. K. Łeńskiej-Bąk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007, s. 218.



nauczyciel, też odżywiała się skromnie. Za to dziennikarze już lepiej się odżywiali, np. schabem w sosie tatarskim.

Wrogowie klasowi mieszkający w mieście jedli: suchą kiełbasę, boczek, jajka, szynkę, smalec, jabłka. Szpiedzy amerykańscy spożywali obfite posiłki w restauracjach. Wróg klasowy upijał się wódką bez umiaru w różnych melinach. Wytworne alkohole były domeną tylko wroga klasowego.

Świat kreowany przez administrację komunistyczną, narzucany twórcom, z perspektywy dziejów został zaliczony do utopii. Dla samych komunistów związek z utopią europejską był oczywisty, ale inaczej pojmowany. Propaganda ówczesna głosiła, że nadchodzi czas realizacji potrzeb i wartości, które do tej pory zaliczane były do utopii. Budowany system jednak nie mógł „się obyć bez producentów werbalnej zasłony odgradzającej społeczeństwo od kontaktu z rzeczywistością.” Świat ukazany w filmach „miał więc stanowić ową rzeczywistość widzianą oczami Partii.”¹⁴⁵

¹⁴⁵ Cytaty za: M. Brzóstowicz - Klajn, Tomasz Morus w mundurku pioniera..., op. cit., s.7- 9.



4. Filmy fabularne polskiego socrealizmu

4.1. Wstęp do analizy filmu

Wprowadzeniem do analizy filmu fabularnego będzie krótkie wyjaśnienie, z jaką sztuką będziemy mieć do czynienia. Prosta definicja ujmuje film jako utwór audiowizualny, który łączy w sobie obraz i dźwięk. Film fabularny to rodzaj filmu, w którym świat przedstawiony oparty jest na fikcji, a jego akcja, bohaterowie, zdarzenia układają się w fabułę. Fabuła może być osnuta na podstawie autentycznych wydarzeń, wykorzystywać prawdziwe postaci, miejsca czy chwytły filmu dokumentalnego lub pozostawać w całkowitym oderwaniu od rzeczywistości pozafilmowej.¹⁴⁶ Film socrealistyczny z założenia musiał fabułę oprzeć na prawdziwych, czy prawdopodobnych postaciach i miejscach.

Z technicznej strony filmy, to obrazy rzucane na ekran z odpowiednią prędkością – 24 kadry na sekundę, co daje złudzenie ciągłości ruchu. Obrazy są utrwalone na taśmie filmowej (światłoczułej błonie fotograficznej). Tworzone przez sztab ludzi. Pracują nad nimi: reżyser, scenarzysta, scenograf, operator, kamerzyści, dźwiękowcy, aktorzy, kompozytor, charakteryzatorzy, kostiumolodzy, rekwizytorzy i wielu innych ludzi. Dlatego w czasie omawiania filmu, należy analizować wkład pracy wielu twórców, mimo że to reżyser jest autorem dzieła filmowego, odpowiedzialnym za jego całokształt, inicjatorem filmu. To reżyser tworzy koncepcję artystyczną sztuki, inspirowe współpracowników i kieruje nimi,

W książce „Analiza filmu” , po przedstawieniu historii w jaki sposób badano filmy oraz jak krytycy dokonywali analizy filmowej, autorzy dochodzą do sformułowania następujących wniosków: „A. Nie istnieje uniwersalna metoda analizy filmów. B. Analiza filmu jest nieskończona – niezależnie od szczegółowości i stopnia rozbudowania pracy, w filmie zawsze pozostanie materiał do analizy. C. Do analizy niezbędna jest znajomość historii kina i historii dyskursów na temat danego filmu.”¹⁴⁷

Tadeusz Lubelski traktuje film jako grę autora (tego zbiorowego) z widzami¹⁴⁸. Komunikację filmową opisuje on jako swoistą grę, pomiędzy autorem a widzami, która polegać ma na wywoływaniu u widza emocji, refleksji czy nakłonienia do przyjęcia pewnych

¹⁴⁶ J. Wojnicka, O. Katafiasz, Słownik wiedzy o filmie, Wydawnictwo Park, Bielsko-Biała 2006, s. 420.

¹⁴⁷ J. Aumont, M. Marie, Analiza filmu, PWN, Warszawa 2011, s. 57.

¹⁴⁸ T. Lubelski, Gra autora z widzami w polskim filmie socrealistycznym, „Kino” 1984, nr 8, s. 6-9, 22-24.



poglądów. Świat przedstawiony ma wywoływać określoną reakcję widza. Może być to świat oparty mocno na pewnych stałych konwencjach (dobrym przykładem są westerny czy kryminały), przewidywalnych, w których widz dobrze się odnajduje i z tego czerpie satysfakcję, lub filmy o całkowicie nieprzewidywalnym charakterze (głównie filmy wielkich postaci kina jak np.: Buñuela czy Felliniego), zmuszające widza do otwartości na nowe wyzwania i szerszej refleksji. Aluzyjna natura, czy też ikoniczność kina, wymusza, zwłaszcza w filmach współczesnych, pewne prawdopodobieństwo przedstawianych zdarzeń. Dotyczy to zwłaszcza filmów, których akcja rozgrywa się w świecie rozpoznawalnym dla widza. Grę, pomiędzy autorem a widzem, rozpatrywać można na kilku poziomach, z których najłatwiejsze do rozróżnienia są dwa: poziom wewnątrztekstowy – czyli taki, w którym kategorie nadawcy i odbiorcy wpisane są bezpośrednio w „tekst” filmu; oraz zewnątrztekstowy – polegający na uwzględnieniu kontekstów kulturalnego i politycznego czasu powstania dzieła.

4.2. Filmy okupacyjne, czyli rozliczenia z historią

4.2.1 Słowo wstępne

W „Historii filmu polskiego” (Tom 3 pod redakcją Jerzego Toeplitza¹⁴⁹) wyróżnione zostały gatunki filmu powojennego. W pracy tej przyjęto podobny podział omawianych filmów. Na początku należy zająć się filmami tzw. przed-zjazdowymi, czyli tymi filmami powojennymi, które powstały jeszcze przed Zjazdem w Wiśle. Ale już wtedy nowa ideologia narzucana była sztuce filmowej i odbiła na nich piętno w fazie tworzenia scenariuszy lub po pierwszej premierze. Są to filmy, które dzięki interwencji ideologów, którzy „czuwali” nad poprawnością filmowej rzeczywistości (nawet jeżeli miała ona miejsce w późniejszym etapie lub nawet po premierze) można określić mianem „prekursorów socrealizmu”. Zajmowały się one przede wszystkim tematyką okupacyjną, są to: „Zakazane piosenki”, „Ostatni etap”, „Ulica Graniczna”, „Za wami pójda inni”, „Stalowe serca”, „Miasto nieujarzmione”¹⁵⁰, „Dom na pustkowiu”.

Tematyka pierwszych pełnometrażowych filmów fabularnych w naturalny sposób związana była z wojną. Społeczeństwo oczekiwało powrotu do tej tematyki. Twórcy uważali,

¹⁴⁹ Historia filmu polskiego, Warszawa 1974, t. III. Omawiane w tej pracy filmy fabularne występują w tomie trzecim w: części drugiej „Od nacjonalizacji kinematografii do Zjazdu w Wiśle 1945-1949”; części trzeciej „W kręgu recept i schematów 1950-1954”; oraz w części czwartej „Początek przemian 1955-1956”.

¹⁵⁰ Znany także pod tytułem pierwotnego scenariusza jako „Robinson warszawski”.



że będzie to zadośćuczynieniem za przeżyte cierpienia i upokorzenia, za przelaną krew. Przemozna potrzeba rozrachunku z wojenną przeszłością, która w pierwszych latach wyzwolenia miała jeszcze walor aktualności, zaowocowała tym, że na ogólną ilość siedmiu pozycji fabularnych wyprodukowanych od 1947 do 1949 roku, aż pięć było przedstawieniem okupacji niemieckiej w Polsce. Były to: „Zakazane piosenki” ukazujące obraz okupacji w Warszawie, „Ostatni etap” – film o życiu i walce więźniów obozu koncentracyjnego Brzezinka-Birkenau, „Ulica Graniczna” – opowieść o eksterminacji Żydów i powstaniu w getcie warszawskim, „Za wami pójda inni” – historia konspiracyjnej walki grupy młodzieży komunistycznej skupionej wokół drukarni „Gwardzista” oraz „Stalowe serca” – film, którego akcja rozgrywała się również w latach wojny, w jednej ze śląskich kopalń.¹⁵¹

4.2.2. Zakazane piosenki¹⁵²

Barbara Mruklik odtwarza historię powstawania scenariusza filmu¹⁵³. Na początku miał być to film dokumentalny. Pomysł wyszedł od Ludwika Starskiego, który chciał w ciągu chronologicznym poprzez piosenki odtworzyć okupację w Warszawie. Dano ogłoszenie do prasy, że poszukuje się piosenek z okresu okupacji. Zgłosiło się wielu ludzi przynoszących piosenki, teksty, autentyczne nagrania podwórkowych śpiewaków. Materiału było tak dużo, że dodano wątek fabularny. Zbieracz okupacyjnych piosenek został głównym bohaterem filmu. Był nim muzyk Roman Tokarski, grany przez Jerzego Duszyńskiego. Poszczególne prezentowane piosenki ilustrowały dramatyczne wydarzenia z okupacji związane z walką z okupantem, w której też brał udział sam główny bohater. Fabuła została oparta na pokazaniu, jak skompletowana orkiestra uliczna, z braku własnego gmachu, dodaje ducha warszawiakom, grając „Warszawiankę” w pobliżu zburzonej Filharmonii Warszawskiej. Obraz okupacji uzupełniony został konspiracyjnymi spotkaniami młodych, zbierającymi się w domu Romana. Konspiracja okupacyjna w filmie polegała na przewożeniu broni, rozwożeniu gazetek, organizowaniu akcji dywersyjnych i bojowych. Nie zabrakło wątku miłosnego między siostrą Romana – Haliną, w tej roli Danuta Szaflarska, a Ryszardem (Jan Świdorski), który ostatecznie ginie w akcji bojowej, o czym dowiadujemy się w przejmującej scenie, gdy bohaterka śpiewa partyzancką piosenkę i płacze. Obraz okupacji dopełniają

¹⁵¹ B. Mruklik, Film fabularny, w: *Od nacjonalizacji...*, w: *Historia filmu polskiego...*, op. cit., s. 146.

¹⁵² Premiera 8 stycznia 1947 r. Widownia: 12,5 miliona. (Oglądalność w tym, jak i dalszych przypisach podaję za: E. Zajiček, *Poza ekranem...*, op. cit., s. 150-152).

¹⁵³ B. Mruklik, Film fabularny, w: *Od nacjonalizacji...*, op. cit., s. 144-162.



epizody z życia mieszkańców kamienicy, sąsiadów Tokarskich: tchórzliwego muzyka Cieślaka, ukrywającego się Żyda, który musi opłacać się granatowemu policjantowi. Jest też scena wymierzenia kary śmierci konfidentce niemieckiej, przez którą zginęło dziecko. Tematem głównym są piosenki okupacyjne, jest ich czternaście, ułożone chronologicznie, pokazujące obraz okupowanej Warszawy. Wszystkie piosenki oparte na autentycznym materiale, z wyjątkiem piosenki o Warszawie, śpiewanej przez dziewczynkę z getta – Zofię Mrozowską, napisaną L. Starskiego, a śpiewaną na melodię „Miasteczko Bełż”. Autentyczność piosenek podkreślają zachowane błędy gramatyczne i składniowe, gwara warszawska. Nie ustrzeżono się jednak od błędów synchronizacyjnych, zwłaszcza widocznych w scenie gry dwóch skrzypków¹⁵⁴. Reżyser wprowadził powiezione okupacyjne, fragment przepowiedni Nostradamusa, czy napisy na murach okupowanej Warszawy.

Przyjęcie filmu było początkowo entuzjastyczne. Jednakże później zaczęto wytykać błędy. Zarzucano zbyt lekkie potraktowanie zagadnień okupacyjnych, nie oddających grozy tamtych czasów¹⁵⁵. Doszło do tego, że film zaprzestano emitować i dokrecono do niego sceny świadczące o okrucieństwie wojennym¹⁵⁶, co zdaniem Bukowieckiego przybliżyło film do prawdy historycznej¹⁵⁷. Druga premiera filmu odbyła się w 1948 r. Nie pomogło to jednak filmowi. Bardzo szybko pojawiło się wiele negatywnych ocen w prasie. Zarzucono filmowi zbyt dużą ilość wątków i obrazów, co doprowadziło do szkicowego ujęcia tematu i spłyściło charakterystykę bohaterów¹⁵⁸. Film tworzyć miał rzekomo wizję fałszywej spontanicznej rzeczywistości, by dogodzić najtandetniejszym gustom. Winne temu było nawiązanie do przedwojennego sentymentalizmu¹⁵⁹. Błędem filmu miało być także ukazanie działań konspiracyjnych tylko w sferze drobnomieszczańskiej¹⁶⁰.

Najmocniejszym atakiem w prasie był artykuł zamieszczony w „Filmie” z 1947, pod tytułem „Dyskusja o pierwszym filmie”. Szereg autorów krytycznie wypowiadało się na temat utworu. Redaktor Żółkiewski wytknął błędy scenariusza i brak uwzględnienia momentów socjo-psychicznych w konstrukcji filmu. J. Bossak stwierdził, że Polska jeszcze nie ma możliwości tworzenia dobrych filmów. H. Szletyński odmówił utworowi bycia

¹⁵⁴ M. Drobner, „O muzyce <<Zakazanych piosenek>>”, „Film” 1947, nr 11, s. 3.

¹⁵⁵ M. Promiński, Pierwszy film pełnometrażowy, „Odrodzenie” 1947, nr 4, s. 12.

¹⁵⁶ Dodano sceny łapanek, czy zastrzelenia młodego pieśniarza po donosie. Zmieniono także początek i koniec filmu. W pierwszej scenie Roman opowiada historię Warszawy pod okupacją, przybyłemu z Anglii weteranowi. Natomiast koniec filmu ukaże wyzwolenie Warszawy przez dywizję kościuszkowską.

¹⁵⁷ L. Bukowiecki, Zakazane piosenki, „Film” 1948, nr 20, s. 6.

¹⁵⁸ J. Płażewski, Zakazane piosenki, „Odrodzenie” 1948, nr 47, s. 8.

¹⁵⁹ J. Płażewski, Pierwszy pełny metraż krajowy, „Kućnica” 1947, nr 4, s. 13.

¹⁶⁰ J. Toeplitz, Granica prawdy, „Film” 1948, nr 7, s. 3.



dziełem sztuki, określając omawiany film jako groźne zjawisko, wzbudzające niepokój i deprawujące gust muzyczny odbiorcy poprzez łzawy naturalizm¹⁶¹

Na zjeździe w Wiśle zaatakowano film, jako adresowany do burżuazji, nie kształtujący ideologii społecznej¹⁶².

Zarówno Buczkowski, jak i Starski byli świetnymi fachowcami, jednak swój warsztat zdobywali przed wojną, więc naturalnie z tych doświadczeń korzystali. Dlatego w filmie można odnaleźć szereg cech właściwych dla kina międzywojennego. Dotyczy to szczególnie sposobu budowania dramaturgii, stylu gry aktorskiej, tendencji do sentymentalnego, skonwencjonalizowanego ukazywania obrazu świata czy kwestii montażu. Zwraca tu uwagę zabieg z wykorzystaniem wklejki montażowej z zegarem, symbolizującym upływ czasu, ale również, w związku z tym, że został wprowadzony do filmu jako cenna pamiątka rodzinna, zachodzi korelacja pomiędzy „losami” zegara i rodziny Tokarskich. Przedwojenny był także styl realizacji filmu, nazywany przez ówczesnych twórców „systemem hollywoodzkim” – według scenariusza i scenopisu napisanego bez udziału reżysera i operatora.

Analizując motywy występujące w filmie należy stwierdzić, że najintensywniej obecne w filmie są oczywiście: motyw II wojny światowej oraz motyw patriotyzmu, rozumianego jako miłość do ojczyzny i gotowość oddania za nią życia. Twórcy podjęli próbę objęcia w filmie całego okresu II wojny światowej, posługując się muzycznym kluczem – piosenek nawiązujących do konkretnych wydarzeń, sytuacji, postaw, problemów. Poszczególne piosenki stały się pretekstem do opowiedzenia (bardzo skrótowego, wręcz sygnałowego) o najważniejszych, zdaniem twórców, wydarzeniach okresu wojny, ale także do nakreślenia tła obyczajowego. Wybrana perspektywa pokazała wojnę w prostych i jednoznacznych obrazkach, utrwalając w świadomości widzów jednowymiarowe i skonwencjonalizowane postacie dzielnych bohaterów, odrażających zdrajców, sprytnych warszawiaków, bohaterskie łączniczki, dzielnych, małych powstańców, odważnych partyzantów, ale również obrazy bohaterskiej walki, poświęcenia własnego szczęścia dla ojczyzny, cierpienia, strachu, niepewności oraz radzenia sobie z wojennymi trudnościami itd.

W „Zakazanych piosenkach”, wraz z kolejnymi epizodami, pojawiają się skonwencjonalizowane typy ludzkie, uosabiające postawy społeczne i polityczne.

¹⁶¹ T. Kowalski, Dyskusja o pierwszym filmie, „Film” 1947, nr 12, s. 3.

¹⁶² J. Kurek, Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie. O Zjeździe Filmowym w Wiśle”. „Dziennik Literacki” 1949 nr 48. w: L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki..., op. cit., t. 3., s. 152.



Przypominają one archetypiczne postaci z bohaterskich tradycji narodowych:¹⁶³ młody patriota (Roman Tokarski), niezważający na niebezpieczeństwo działacz podziemia, zaangażowany w antyniemiecką działalność sabotażową (drukowanie i rozprowadzanie podziemnej prasy, podłączanie się do ulicznych „szczekaczek” itd.), ale również dywersyjną (bohater wstępuje do oddziałów partyzanckich, bierze udział w akcji wysadzenia mostu – sceny z partyzantami w lesie, brzozy krzyż na grobie przyjaciela, grana nad mogiłą poległego pieśń pożegnalna – to sceny tworzące część konwencjonalnego „zestawu” obrazów wojny w świadomości zbiorowej Polaków; partyzant i wierna narzeczona czekająca z utęsknieniem na ukochanego, ale również angażująca się w działalność patriotyczną (Halina Tokarska i jej narzeczony Ryszard), to para jakby wyjęta z piosenek żołnierskich (np. „Serca w plecaku”). Ich postawa nawiązuje również do idei podporządkowania spraw osobistych sprawom narodowym; dzieci gotowe do największych poświęceń – śpiewające na ulicy antyniemieckie piosenki, ale również biorące aktywny udział w powstaniu warszawskim (pojawiają się znane obrazy „małych powstańców” w za dużych hełmach i charakterystycznych biało-czerwonych opaskach); handlarze z przedmieść i niektórzy uliczni śpiewacy, pełni ludowej krzepy i odznaczający się, poczuciem humoru; volksdeutschka (Maria Kędziorek), która najpierw denuncjuje chłopca, śpiewającego w tramwaju antyniemiecką piosenkę, a później Żyda, ukrywającego się w jednym z mieszkań kamienicy. Na uwagę zasługuje sposób charakteryzowania bohaterki za pomocą kostiumu (jest starannie i elegancko ubrana i uczesana, ma dużą szafę pełną ubrań – kamera dokładnie pokazuje po kolei wiszące w szafie wykwintne stroje) oraz rekwizytów i scenografii – (kobieta mieszka w elegancko urządzanym mieszkaniu). Kontrapunktem do tej wizualnej charakterystyki jest piosenka śpiewana na melodię „Czerwone jabłuszko”, mówiąca o ładnej dziewczynie, która zbłądziła, została kolaborantką i poniosła za to karę; matka (pani Tokarska) – zatroskana, pełna obaw o bezpieczeństwo i życie swoich dzieci, ale wyrozumiała i wspierająca ich patriotyczną działalność. Sama jest gorliwą patriotką, pociesza sąsiada, że wojna wkrótce się skończy, chętnie słucha patriotycznych koncertów, także tych granych na ulicy, zachowuje się z godnością, a nawet bohatersko w czasie przeszukania – na prośbę Niemca, aby coś zagrała, gra „Warszawiankę” (w pierwszej wersji filmu); tchórzliwy sąsiad (pan Cieślak), który panicznie boi się mieć choć najmniejszą styczność z czymś, co jest zabronione, nie chce słuchać czytanej „bibuły”, a nawet piosenki ulicznego śpiewaka.

¹⁶³ Z. Pitera, Kiedy powstał nasz pierwszy film powojenny, „Kino” 1974, nr 4, s. 16-22.



Pan Cieślak jest postacią komiczną – przez co ośmieszono taką szczególnie zachowawczą postawę wobec okupantów.

Istotnym motywem obecnym w kulturze (przede wszystkim literaturze XIX wieku), a reprezentowanym także w „Zakazanych piosenkach”, jest funkcja sztuki (tu: muzyki) w trudnych momentach dziejowych, jej oddziaływanie „ku pokrzepieniu serc” (tę funkcję miały pełnić przede wszystkim piosenki antyniemieckie, satyryczne, humorystyczne, ale również patriotyczne i żołnierskie) oraz jako czynnik podtrzymujący jedność i tożsamość narodową (tę rolę pełnią w filmie koncerty muzyki polskiej, przede wszystkim Szopena – przypominają one koncerty organizowane w różnych ośrodkach emigracji polskiej w czasach rozbiorów).

Warto również wspomnieć o obecnym w filmie motywie domu. Funkcjonuje on tu wielopłaszczyznowo. Jest miejscem, w którym mieszkają główni bohaterowie (daje poczucie bezpieczeństwa. Znajdują się w nim rodzinne pamiątki, a wśród nich zegar, świadek historii domu). Jest to także kamienica, w której mieszkają różni ludzie, reprezentujący różne poglądy i postawy w czasie okupacji. Jest też symbolem miasta, zniszczonego przez okupantów, gnębnego, ale również tętniącego życiem, zarówno zwykłym jak i konspiracyjnym.

Krytyka filmowa po wielu latach, widząc wady filmu, dostrzegła też kilka nowych rozwiązań filmowych. W sposób nowatorski wykorzystano piosenkę jako bohaterkę filmu i element organizujący jego konstrukcję, zastosowano montaż scen do muzyki i tekstów piosenek. Warto zwrócić uwagę również na zastosowanie kontrapunktowe elementów wizualnych i dźwiękowych filmu¹⁶⁴ (np. scena z zadencjonowaniem Żyda i towarzyszącą mu piosenką „Warszawo ma”), czy kontrapunktu w warstwie dźwiękowej – kilkakrotne zestawienia piosenek antyniemieckich czy pieśni patriotycznych z marszową pieśnią niemiecką „Heili Heilo”. Wprowadzono także sceny zbiorowe, niektóre skomplikowane pod względem inscenizacyjnym, jak choćby nocna łapanka uliczna. Podjęta została tu również próba wprowadzenia nowej formuły realizmu filmowego. Twórcy połączyli sceny grane przez zawodowców ze scenami, w których wystąpili „naturszczycy” (czasem autentyczni bohaterowie wydarzeń, o których była w scenie mowa), sięgnęli także po archiwalne zdjęcia kronikarskie (z powstania warszawskiego, z wyzwolenia Warszawy i zdobycia Berlina). Te elementy miały wpłynąć na wiarygodność wizualnego efektu osiągniętego w filmie.

¹⁶⁴ J. Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 204-213.



Ten film ogląda się po latach z dużym zaangażowaniem, nie jest to film „zapomniany”, tym bardziej, że piosenki w nim występujące posłużyły w dalszych dziejach Polski do wyrażenia oporu społeczeństwa wobec władzy, np. w stanie wojennym.

4.2.3. Ostatni etap¹⁶⁵

Kolejny film jest oparty o przeżycia związane z najokropniejszą odsłoną II wojny światowej, z ludobójstwem. Reżyserka i współscenarzystka Wanda Jakubowska, zarazem była więźniarka obozu Auschwitz-Birkenau (nr 43513), scenariusz pisała od czerwca do października 1945 r., razem z Gerdą Schneider. Jakubowska w 1955 r. Opisywała Oświęcim jako miejsce, które okropnością przewyższało wszystko to, co dotychczas znała¹⁶⁶. Wspominała też, o poznaniu współwięźniarki Gerdy Schneider, z którą już w obozie rozmawiała o koncepcji filmu. Po przyjeździe do Warszawy Jakubowska miała kłopoty, aby zrealizować film. Dopiero po wyjeździe do Moskwy i dopuszczeniu do produkcji filmu przez samego Stalina, realizacja mogła zostać przeprowadzona. Ciągłe jednak trwały prace nad zmianami w scenariuszu, zmieniano nawet tytuł filmu. W swoich wspomnieniach autorka wyznała, że nie wszystkich scen, jakie umieściła w filmie, była świadkiem. Część z nich, jak np.: egzekucja Marty, selekcja do gazu czy przejmująca scena śpiewu „Marsylianki” autorka poznała z opowiadań innych świadków.¹⁶⁷

Odautorskie słowo wstępne na początku filmu, ukazane na tle torowiska prowadzącego do Bramy Śmierci w Birkenau, zawiera wszystkie elementy kluczowe do rekonstrukcji zamysłu Jakubowskiej. Film oparty został na prawdziwych wydarzeniach, które są tylko ułamkiem prawdy o obozie. Podana zostaje także, często w tych czasach przytaczana, zawyżona liczba ofiar obozu, aż 4,5 miliona¹⁶⁸ osób z krajów okupowanych przez Niemcy w Europie.

Realizm filmu reżyserka chciała pogłębić kręcąc sceny w Oświęcimiu, w prawdziwych barakach. Aktorki ubrane były w autentyczne pasiaki, często z wyschniętymi plamami krwi na nich. Spały na zachowanych pryczach obozowych. Akcja filmu to na wpół dokumentalna opowieść o martyrologii kobiet w obozie w Oświęcimiu-Brzezince. Przedstawione zostało bohaterstwo więźniów, także znajdujących się w izbie chorych, gdzie

¹⁶⁵ Premiera 28 marca 1948 r.

¹⁶⁶ B. W. Lewicki, Temat: Oświęcim, „Kino” 1968, nr 6, s. 12-18.

¹⁶⁷ W. Jakubowska, Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza (na marginesie filmu „Ostatni etap”), „Kwartalnik Filmowy” 1951 nr 1, s. 40.

¹⁶⁸ Obecnie historycy obliczają, że Auschwitz – Birkenau straciło życie 1,1 mln mężczyzn, kobiet i dzieci.



tworzyli oni swoisty ruch oporu. Film ten jest przejmującym obrazem ludzkich cierpień i tragedii ludzkich, ale także walki o swoją godność. Polska Żydówka, Marta, dzięki znajomości języka oprawców, pełni w obozie funkcję tłumaczki, pomagając innym więźniarkom. Działa także w organizacji ruchu oporu. Jej największą tragedią jest, że ginie tuż przed wyzwoleniem obozu, po próbie ucieczki. Inna bohaterka, Helena, ukrywana jest przez francuską więźniarkę w obozowym szpitalu. Jej nowo narodzone dziecko uśmiercone zostaje przez niemieckiego lekarza. Ukazana w bardzo pozytywnych barwach Eugenia, rosyjska lekarka, za pomoc udzielaną chorym oraz organizowanie oporu będzie poddana torturom i stracona. Mamy także ukazaną demaskację pseudo-lekarki niemieckiej przez jej rodaczkę, komunistkę. Wśród oprawców hitlerowskich wyróżniają się: sadystyczna Rapportführerin, zbrodniczy lekarz oraz okrutna i bezwzględna, ale także wykazująca pewne ludzkie odruchy, Oberaufseherin. Film kończy się wezwaniem umierającej Marty: "Nie pozwólcie, żeby Oświęcim się powtórzył !" W scenie ukrycia płaczącego nowonarodzonego dziecka Jakubowska zastosowała wizualno-dźwiękową synchronizację łącząc płacz dziecka z muzyką. Wymowną sceną w filmie jest także obraz ukazujący maszerujące kobiety do pracy przy muzyce z „Wesołej wdówki”, polegający na antytezie pojęć.¹⁶⁹

Zastosowano rygorystyczny realizm, każda narodowość mówi w swoim języku ojczystym. Dekoracja ma duży wpływ na nastrój widza. Kamera eksponuje w powolnych panoramach oświęcimskie błoto, baraki, druty kolczaste czy dymiące kominy krematorium. Postacie niemieckie, pomimo upojenia władzą decydowania o życiu i śmierci więźniów, obdarzone są także zwykłymi przymiotami ludzkimi, jak pragnienia czy tęsknota. Ta właśnie normalność robi największe wrażenie na widzu¹⁷⁰. Był to jedyny film fabularny mówiący o dokonanym tam ludobójstwie, kręcony w autentycznej scenerii.¹⁷¹ Jednakże nie wszystko udało się przedstawić do końca autentycznie. Aktorki są zadbane, mają utrzymane fryzury, lekki makijaż. Brak jest scen walki o jedzenie, strasznego głodu, gdy człowiek patrzy na drugiego człowieka, jak na obiekt do zjedzenia.

Stanisław Janicki podkreślał „optymistyczną” stronę tej katastrofy, że nawet w tak nieludzkich warunkach istniał ruch oporu, pomagano najbardziej potrzebującym,

¹⁶⁹ Jerzy Płażewski, *Język filmu...*, op. cit., s. 261.

¹⁷⁰ K. Żywulska, *Nareszcie film*, „Odrodzenie” 1948, nr 12, s. 1.

¹⁷¹ Jerzy Płażewski, *Język filmu...*, op. cit., s. 404.



organizowano ucieczki, a także, pomimo wielkich trudności, wysyłano na zewnątrz wiadomości o tym, co dzieje się w obozie¹⁷².

Marta Wróbel, przytaczając różne listy od widzów, stwierdza, że wyraźne było polityczne zaangażowanie filmu. Zwykły widz, po obejrzeniu filmu, mógł odczuwać wdzięczność dla Armii Czerwonej, za oswobodzenie więźniów. Pomimo realizmu w filmie, z upływem lat, trudno jest w nim nie dostrzec upiększeń i wtrętów ideologicznych. Nie jest to jednak aż tak rażące.¹⁷³

J. Toeplitz u schyłku stalinizmu określił ten film mianem jednego z pierwszych dzieł socrealistycznych w filmie polskim. Obóz jest miejscem konfliktu faszyzmu z ideami, które pokonały hitleryzm na drodze stworzenia nowego pokojowego ładu w Europie¹⁷⁴.

Ideologizacja obrazu obozu śmierci tkwi przede wszystkim w pokazaniu tworzącej się w obozie konspiracji. Pomimo tak tragicznych warunków zostaje podjęta walka z faszyzmem. Bierności olbrzymiej większości więźniów przeciwstawiono grupkę, wyłącznie komunistycznej, konspiracji. Na przykład scena modlących się więźniarek zostaje zagłuszona pieśniami radzieckimi, wywołanymi wieścią o zwycięstwie pod Stalingradem. Pozytywnymi bohaterami, walczącymi z oprawcami, są tylko komuniści z różnych krajów Europy. Zawarto tutaj wyraźny schemat odwiecznej walki dobra ze złem. A wszystko to w realnym czasie i przestrzeni, w mundurach i pasiakach. Pomimo, iż był to trudny temat dla rozważań teoretycznych, to jednak okazał się być podatnym gruntem dla mitologizacji i stereotypowych uproszczeń.

Są też nawiązania do kultu jednostki, tak po stronie katów, w postaci portretu Hitlera, jak i po stronie ofiar, gdy więźniarki z czcią wymawiają nazwisko Stalina.¹⁷⁵

Marta Wróbel¹⁷⁶ szczególną uwagę zwróciła na stronę muzyczną filmu. Hitlerowcy, uwielbiający sztukę, stworzyli dla więźniów-artystów osobny blok. Duża część lagrów (bohaterki filmu tak nazywają baraki), dysponowała własną orkiestrą. Zazwyczaj grane były utwory klasycznej muzyki poważnej, ale także popularne melodie niemieckie. Miało to miejsce zwykle podczas wyruszania komand do pracy, selekcji czy karnych apeli. Muzyka była kolejną odśłoną obrazu degradacji człowieka, zarówno prześladowanego, jak i prześladowającego. Do filmu podkład muzyczny skomponował Roman Palester przy współdziałaniu Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. Była ona, doskonale

¹⁷² S. Janicki, *Film polski od A do Z*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 36.

¹⁷³ M. Wróbel, „Ostatni etap” Wandy Jakubowskiej jako pierwszy etap polskiego kina ideologicznego, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 6-21.

¹⁷⁴ Tamże, s. 6-21.

¹⁷⁵ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, op. cit., s. 140.

¹⁷⁶ M. Wróbel, *Ostatni etap...*, op. cit., s. 6-21.



wykonana, wręcz w nadmiarze podniosła. W scenach z orkiestrą obozową muzyka wychodzi na pierwszy plan. Zaburzało to całkowicie przekaz i siłę obrazu. Przyczyniała się do tego także zła jakość nagrań i sprzętu.

Do najbardziej przejmujących scen filmu, pomimo ukazanego w nim bezpośredniego okrucieństwa hitlerowców, należy obraz więźniarek zgromadzonych na apelu falujących niczym zboże na wietrze. Dzikie piękno tej sceny oddaje klimat beznadziejności losu i tragedii tych osób.¹⁷⁷

O premierze filmu głos zabrało kilku pisarzy na łamach „Kuźnicy”. Kazimierz Brandys chwalił film za nieodparcie wiarygodne ukazanie prawdy o człowieku i jego losach. Wtórował mu Paweł Hertz nazywając utwór pierwszym realistycznym filmem polskim. Jan Kott określił ten film jako mądry, ludzki i wzruszający, na tle dotychczasowego dorobku filmowego. Inne zdanie od poprzedników mieli Stanisław Dygat i Adam Ważyk. Dygat zachowanie więźniarek uważał za schematyczne i mało przekonujące, zaś Ważyk w końcowych scenach filmu widział wiele błędów realizatorskich, takich jak brak popłochu i przerażenia wśród Niemców przed zbliżającym się wojskiem radzieckim¹⁷⁸.

Należy również odnotować, że Tadeusz Borowski, też były więzień Auschwitz, autor „Pożegnania z Marią”, nie zgadzał się z wizją obozu, jaka została przedstawiona w filmie „Ostatni etap”.¹⁷⁹

4.2.4. Ulica Graniczna¹⁸⁰

Następnym filmem pokazującym okrucieństwa wojny, szczególnie nakierowanym na zagładę Żydów była „Ulica Graniczna”. Film otrzymał Złoty Medal na festiwalu filmów w Wenecji w roku 1948.

Tytułowa ulica jest symbolem którejkolwiek ulicy warszawskiej tamtych lat. Film opowiada o losach gromady dzieci, polskich i żydowskich, na tle wojennych wydarzeń. Reżyser utworu nazwał go filmem o małych ludziach na tle wielkiej epoki. Obraz ten ukazuje różne postawy Polaków wobec holocaustu: od sprzyjania Niemcom w poczynaniach wobec Żydów, przez obojętność, aż po narażanie własnego życia niosąc pomoc mieszkańcom getta.

¹⁷⁷ L. Bukowiecki, Oświęcim na ekranie, „Film” 1948, nr 6, s. 3.

¹⁷⁸ Pisarze o filmie „Ostatni etap”, „Kuźnica” 1948, nr 17, s. 9.

¹⁷⁹ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 140.

¹⁸⁰ Premiera 23 czerwca 1949 r. Widownia: 6 mln.



Film kończy się jednak optymistycznym obrazem¹⁸¹. Dawidek wraca do getta, aby walczyć¹⁸², żegna go narrator, który wierzy, że bohaterowie będą walczyć i nie zginą, bo prawda nie ma granic, tak jak nie ma granic między ludźmi.

Krótką treść filmu przedstawia się następująco. Warszawa, lato 1939 r. W kamienicy przy ulicy Granicznej mieszkają wraz z rodzicami: Władek (syn urzędnika bankowego Wojtana), Fredek (syn właściciela baru Kuśmiraka), Broniek (syn doróżkarza Cieplikowskiego), oraz, pochodzenia żydowskiego: Jadzia¹⁸³ (córka doktora Białka) i mały Dawidek (syn żydowskiego elektrotechnika Natana i wnuk ubogiego krawca Libermana). Zaczyna się wojna i okupacja niemiecka. Wojtan wraz z Natanem¹⁸⁴ wyruszają na front. Kuśmirak po podpisaniu volkslisty obsługuje Niemców w swojej restauracji. Natan Liberman powraca z niewoli i przepowiada, że wkrótce zostanie utworzone getto. Wystraszony tymi słowami doktor Białek próbuje oczyścić mieszkanie z wszelkich pamiątek, które mogłyby zdradzić ich żydowskie pochodzenie. Rodzina Kuśmiraków zdobywa przy pomocy Fredka jeden z dowodów – fotografię żydowskiego dziadka Białków¹⁸⁵. Kuśmirakowie, użyją jej do szantażowania rodziny doktora, by zdobyć jego mieszkanie. Z oflagu ucieka Wojtan. Poszukiwany przez Gestapo zjawia się w domu i zmienia mundur na cywilne ubranie, które otrzymuje od krawca Libermana. Jego mundur gestapowcy odnajdują w mieszkaniu krawca. Pomimo tortur, nie wydaje on sąsiada. Całą rodzinę Niemcy przenoszą do getta. Doktor Białek, nie chcąc już się ukrywać i dawać szantażować, także udaje się do dzielnicy stworzonej dla Żydów. Po jego odejściu Kuśmirakowie zajmują jego pięciopokojowe mieszkanie. Mijają kolejne miesiące. Dawidek, któremu udaje się przekraczać granicę getta, dożywiany jest przez Bronka zajmującego się handlem. Wojtan dołącza do podziemia. Podczas odwiedzin syna, wyjawia Władcowi, że to stary Liberman go ocalił. Jadzia, mieszkająca na wsi u ciotki, nieświadoma swojego pochodzenia, przez przypadek dowiaduje się, że ojciec nadal jest w Warszawie. Ucieka i udaje się do swego dawnego mieszkania. Tam Fredek Kuśmirak brutalnie oznajmia jej prawdę. Od tej pory¹⁸⁶ Jadzia ukrywana jest przez Bronka w drewnianej wozowni w pobliżu domu. Podczas nalotu zostaje odnaleziona przez Niemca, ale udaje jej się uciec¹⁸⁷. Podczas pościgu ginie Ferdek, pomyłkowo wzięty za uciekającego Żyda i zastrzelony. W trakcie powstania w getcie warszawskim, wujek

¹⁸¹ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 142.

¹⁸² Pierwotny scenariusz przewidywał śmierć Dawidka i Jadzi na końcu filmu.

¹⁸³ O swoim pochodzeniu żydowskim dowie się dopiero po utworzeniu getta w Warszawie.

¹⁸⁴ Widok Natana – Żyda – w polskim mundurze jest zaskoczeniem dla sąsiadów.

¹⁸⁵ Zmienił nazwisko z Bialer, na Białek.

¹⁸⁶ Zdąży jeszcze w chwili śmierci odwiedzić ojca w Getcie. Umierający w malignie ojciec jej nie rozpozna.

¹⁸⁷ Przed niemieckim oficerem ratuje ją pies, któremu uratowała życie, a którego panem był właśnie ten sam Niemiec. Pies nauczony był atakować na hasło „Jude” dla rozrywki właściciela.



Dawidka, Natan, ginie w walce, natomiast dziadek wybiera śmierć w płomieniach. Jadzia i Dawidek, dzięki pomocy przyjaciół, kanałami wydostają się z getta. Dawidek postanawia wrócić do płonącego i umierającego getta. Władek oddaje mu swój rewolwer - najcenniejszą pamiątkę po ojcu zabitym w łapanie¹⁸⁸.

Centralnym problemem filmu jest kwestia żydowska. Pojawia się ona jeszcze przed wojną. Niektórzy mieszkańcy kamienicy, są uprzedzeni do Żydów. Ich postawa często zaraża także dzieci. Bankier Wojtan nastawia syna przeciwko Żydom, sugerując, że wojna jest ich wymysłem, by robić lepsze interesy. Jego syn Władek także staje się niechętny Żydom, co doprowadza do jego konfliktu z przyjaciółmi. Zmienia się, gdy dowiaduje się, że krawiec Liberman, pomimo tortur, ratuje jego ojcu życie. Szczególnie antyżydowską postawę reprezentują Kuśmirakowie, będący ucieleśnieniem zepsutej burżuazji miejskiej, wykorzystującej każdą nadarzącą się okazję do robienia interesów. Wzbogacają się na współpracy z okupantem oraz dzięki krzywdzie żydowskiej. Pomimo pewnej sympatii Kuśmiraka do starego krawca, daje się on łatwo manipulować żonie, skrajnej antysemitce, która przechodzi na obywatelstwo niemieckie. Także własnego syna, Ferdka, wprowadzają do Hitlerjugend. Ironią, czy też szyderstwem losu będzie, że zginie on wzięty za jednego z tych, których tak bardzo nienawidził.

Pomoc Żydom niosą sąsiedzi, często wywodzący się z biednych rodzin, a także, nie wymieniona bezpośrednio z nazwy, grupa podziemia. Są oni szlachetni, patriotyczni i waleczni. Żydzi też ukazani zostali w pozytywnych barwach.

W filmie brakuje jednoznacznych odniesień do ideologii, dzięki czemu obraz jest autentyczną opowieścią poruszającą widza. Napiętnowana została w utworze każda współpraca z okupantem oraz antysemickość, i chęć dorabiania się na krzywdzie innych. Bohaterami są natomiast ludzie, którzy walczą z okupantem biernie, nie chcąc dla niego pracować (jak woźnica), lub czynnie, uczestnicząc w pomocy Żydom, czy w walce.

Największym problemem twórców filmu było stworzenie obiektów w których działa się akcja filmu. Łódzkie studio było za małe. Nie było także wyposażone w odpowiednią ilość lamp do oświetlenia tak wielkiej scenerii. Dlatego też, sceny rozgrywane w kanałach i na podwórku kamienicy przy ulicy Granicznej powstawały w czeskiej Pradze¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Podczas aresztowania wyjmie ojcu broń z kieszeni, chcąc go ratować. Ojciec, wraz z innymi mężczyznami złapanymi wtedy, zostanie rozstrzelany.

¹⁸⁹ W gościnie u przyjaciół, „Film” 1948, nr 2, s. 11.



Jerzy Toeplitz w recenzji z 1949 r. docenił warsztat filmowy reżysera.¹⁹⁰ Chwalił za doskonale opanowanie rzemiosła, prostotę i czytelność, bez zbędnych fajerwerków, co ułatwia jego odbiór. Akcja jest, jego zdaniem, doskonale prowadzona, zmienia się pod wpływem nowych wydarzeń, od powolnej idyllicznej historii mającej miejsce przed wojną, po obraz szybszych i tragicznych wypadków w czasie wojny. Wielowątkowa fabuła prowadzona jest na tyle sprawnie, że widz nie ma problemu w śledzeniu i rozumieniu zdarzeń ukazanych na ekranie.

Aleksander Ford, reżyser filmu, także umiejętnie poprowadził aktorów. Godna szczególnej wzmianki jest rola starego krawca Libermana, granego przez Władysława Godika. Scena śmierci krawca modlącego się na tle płomieni jest wstrząsająca.

W przytoczonej wyżej recenzji Toeplitz podkreślił znaczenie muzyki w tym filmie¹⁹¹ Dodaje ona walorów emocjonalnych, oraz pogłębia dramatyczną akcję. Stwarza wspaniałe dźwiękowe tło dla heroicznej walki powstańczej w getcie. Sam film uznał za wzór rzetelnej i uczciwej pracy twórcy, który wie, jak posługiwać się środkami sztuki filmowej¹⁹².

Także B. Mruklik chwaliła walor muzyczny filmu, zwłaszcza w scenach grozy. Podkreśliła znaczenie wykorzystanych motywów muzycznych psalmów żydowskich¹⁹³.

Marian Warszałowicz uznał ten film za dzieło wielkiej miary. Wyjaśnia, dlaczego sięgnięto do tego tematu, chociaż społeczeństwo chciało zapomnieć o koszmarze wojennym. Recenzent uznał, że pomimo chęci zapomnienia o koszmarach wojny przez ogół obywateli, należy wracać do przeszłości, aby pokazać ludziom, na jakim gruncie musiało wzrastać ich nowe życie. Film, pomimo ukazania najlepszych sił narodu w walce, uznał za niekompletny. Według niego zabrakło w nim rewolucyjnego ruchu lewicowego¹⁹⁴. Z kolei Stanisław Janicki opisał film jako staranie reżysera o wtłoczenie nowej rzeczywistości w ramy starej poetyki.¹⁹⁵

O socrealistycznej wymowie filmu pisze Jerzy Kuryluk, zaznaczając optymistyczne zakończenie dzieła, które przewiduje, że syn proletariusza, syn antysemita oraz córka zasymilowanego żyda, ramię przy ramieniu, wspólnie pójdą w nową przyszłość pozbawioną murów¹⁹⁶. Nie stanie się to szybko, gdyż dopóki istnieje imperializm i kapitalizm, to będą istnieć podziały¹⁹⁷. Ocena ta była znakiem czasu walki o nową socjalistyczną Polskę.

¹⁹⁰ J. Toeplitz, Walory realizacji, „Film” 1949 nr 12, s. 8-9.

¹⁹¹ Której autorem był Roman Palester.

¹⁹² J. Toeplitz, Walory realizacji..., op. cit., s. 8-9.

¹⁹³ B. Mruklik, Film fabularny, w: Od nacjonalizacji..., op. cit., s. 157.

¹⁹⁴ M. Warszałowicz, *Ulica Graniczna* – film arcyludzki, „Film” 1949, nr 12, s. 8-9.

¹⁹⁵ S. Janicki, Film polski od A do Z..., op. cit., s. 37.

¹⁹⁶ J. Kuryluk, Za wolność waszą i naszą, „Film” 1949, nr 4, s. 8-9.

¹⁹⁷ M. Warszałowicz, *Ulica Graniczna*..., op. cit., s. 8-9.



W sprawozdaniu ze Zjazdu w Wiśle Jalu Kurek pisał że tylko te dwa filmy „Ostatni etap” i „Ulica Graniczna” nie otrzymały nagany.¹⁹⁸

4.2.5. Za wami pójdą inni¹⁹⁹

Kolejny film poświęcony okupacji jest już typowo politycznym filmem, opartym na autentycznych wydarzeniach i doświadczeniach z pracy konspiracyjnej pierwotnych scenarzystów: Wandy Żółkiewskiej i Jana Kotta. Zgodnie z ówczesną praktyką kilkakrotnie zmieniano scenariusz. Ostateczną wersję filmu opracował reżyser Antoni Bohdziewicz.

Akcja utworu umieszczona jest w Warszawie. Trwa kilka miesięcy: od lipca do zamachu na Café Club w październiku 1942 r. Film przedstawia historię tworzenia i działania tajnej drukarni „Gwardzisty”, organu Gwardii Ludowej (GL) podczas okupacji Warszawy. Wpierw Niemcy likwidują pierwszą drukarnię. Na jej miejsce GL chce zbudować nową. Zadanie to zostaje powierzone doświadczonemu zecerowi, Arturowi. Dzięki zakupowi nielegalnej maszyny drukarskiej, otwiera on nową drukarnię przy ulicy Grzybowskiej. Do współpracy wciąga dawnego znajomego „Zegarmistrza”. Pomagają mu także Katarzyna, „Spryciarz” i Władek. Podczas zajęć tajnego nauczania, poznaje on, wywodzącą się z bogatej rodziny mieszczańskiej, Annę. Anna, w tajemnicy przed rodzicami, ukrywa w rodzinnym domu Żyda. Gdy sprawa wychodzi na jaw, rodzice wyrzucają Żyda z domu, co wywołuje oburzenie ich córki. To wydarzenie, oraz rosnąca miłość do Władka, coraz mocniej przyciągają Annę w stronę lewicowego ruchu. Jednakże młodych szczęście nie trwa długo. Drukarnia zostaje wykryta przez Niemców i podczas walki ginie Anna.

Oprócz elementów prawdziwej historii drukowania „Gwardzisty”, w filmie ukazano także udany zamach GL na lokal rozrywkowy, przeznaczony dla Niemców, Café Club, który miał miejsce 24 października 1942 roku. Był on przeprowadzony w odwecie za egzekucję 50 więźniów Pawiaka.

Pierwotnie w scenariuszu miano zarysować trójkąt miłosny: Władek poznaje Annę z bogatej mieszczańskiej rodziny oraz Jankę, robiącą drobne interesy. Adam Ważyk skrytykował motyw miłosny więc cały scenariusz pozbawiono wszelkich śladów erotyzmu.²⁰⁰

Z miłosnej historii zostało niewiele. Film zaczyna się wątkiem romantycznym. Mamy próbę psychologizacji bohaterów, słyszymy ich myśli. Anna marzy tylko o miłości,

¹⁹⁸ J. Kurek, Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie..., op. cit., s. 152.

¹⁹⁹ Premiera 12 maja 1949 r. Widownia: ponad 3 mln.

²⁰⁰ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 130.



pocałunkach, spacerach, natomiast Władek o nauce i walce z okupantem. Boi się, że Anna jest pusta. Na przyjęciu w jej domu poznaje towarzystwo z wyższych sfer, które tylko rozmawia o wojnie, „zachowuje siły”, czeka w bierności na rozkaz z Londynu²⁰¹, zajada się słodyczami i pije alkohol, kiedy w tym czasie gwardziści przymierają głodem. On jest oburzony całą tą sceną, lewicowy ruch robotniczy oddaje życie podczas akcji sabotażowych.

W filmie postawy bierne są nacechowane negatywnie. Zwłaszcza u ludzi, którzy, albo chcą tylko przetrwać, albo wykorzystują wojnę do wzbogacania się, jak robi to była ukochana Władka, która sprzedaje fałszywe kenkarty Żydom. Często w hasłach lub rozmowach gwardzistów, krytykowana jest bierna postawa – „W walce wyzwolenie, w bierności zagłada”.

Wyraźny jest motyw dojrzewania bohaterki do walki i socjalizmu. Od zepsutej panienki, chcącej miłości i zabawy, po partyzantkę, przenoszącą broń i walczącą o sprawę, dla której odda życie.

Po latach Barbara Mruklik krytykuje, bardzo słusznie, film za schematyczne przedstawienie bohaterów związanych z „Gwardzistą”. Za wartościowe w filmie uznaje to, co dzieje się w tle głównych wydarzeń. Jego bohaterami są zwyczajni mieszkańcy Warszawy, których wojna zmusiła do znalezienia swojego miejsca. Są to różnego rodzaju spekulanci, robiący duże lub mniejsze interesy z Niemcami; fryzjer, krawiec, stolarz, czy dozorca²⁰². Jednakże gra aktorska pozostawiała wiele do życzenia. Reżyser dobrał młodych i nieznaną aktorów (debiutantem jest tu np. Adam Hanuszkiewicz), spośród których, jedynie Celina Klimczakówna wypadła dobrze w roli „brzydkiej” Katarzyny.

Pozytywną recenzję wystawiła filmowi Maria Szczepańska,²⁰³ dostrzegając w nim tylko warstwę polityczno-ideologiczną. Używając swobodnego języka ówczesnej nowomowy chwaliła film za ukazanie nowych sił społecznych w kształtowaniu historii. To z suterenu i poddaszy wywodzą się nowi budowniczcy i marzyciele, którzy mają stworzyć nową Polskę, ojczyznę mas pracujących. Tylko ci budowniczcy, ludzie z nizin społecznych, dobrze rozumieją „dialektykę” wydarzeń politycznych. I tylko oni, wraz ze Związkiem Radzieckim, przeciwko „sanacyjnej Polsce londyńskiej”, mogą iść jedynie słuszną drogą ku zwycięstwu.

²⁰¹ Rozkaz z Londynu stania z bronią u nogi powtarza się. Jest to wyraźny zarzut względem AK.

²⁰² B. Mruklik, Film fabularny, w: *Od nacjonalizacji...*, op. cit., s. 161.

²⁰³ J. Toeplitz, M. Szczepańska, Za wami pójda inni, „Film” 1949, nr 10, s. 8-9.



Również L. Bukowiecki zachwycił się filmem, który ukazuje prawdziwych polskich patriotów w działaniu, zakładających już pod okupacją podwaliny pod nową Polskę Ludową²⁰⁴.

Jednakże nie wszystkim film ten przypadł do gustu. W tym samym numerze „Filmu”, w recenzji Jerzego Toeplitza, obraz skrytykowany został za wady kompozycyjne. Wątek miłości i drukarni były ze sobą słabo powiązane, a akcja porwana. Ale co do warstwy ideologicznej nie było zarzutów.²⁰⁵

Lecz, pomimo tej silnej ideologizacji filmu, na zjeździe w Wiśle nie pozostawiono na nim suchej nitki. Zarzucono słabe wykorzystanie obiecujących wątków oraz brak zaznaczenia proletariackiego charakteru Gwardii Ludowej. Wynikać to miało nie z twórczej postawy autora, lecz z jego chłodnej kalkulacji. Zabrakło w filmie odbiorców gazety, proletariuszy z fabryki, także partyzanci leśni bardziej przypominali ludzi na polowaniu. Przez to film miał umniejszać prawdę o tamtych czasach, a uproszczenia w wizji świata, w której dozorca czy fryzjer to przykłady prawdziwego proletariatu, uznano jednoznacznie za niewystarczające.²⁰⁶

Film jest dziełem mocno nasyconym propagandą tamtego okresu, przez co dla współczesnego widza stać się może trudnym w odbiorze.

4.2.6. Stalowe serca²⁰⁷

Akcja filmu przedstawia dzieje grupy antyfaszystowskiego ruchu oporu, która podczas okupacji dokonuje sabotażu w śląskiej hucie i kopalni, działających na potrzeby hitlerowców. Po wyzwoleniu będą bronić huty przed zniszczeniem. Głównymi bohaterami są górnicy i hutnicy śląscy, dowodzeni przez polskiego inżyniera hutniczego Karola pochodzącego z Warszawy. Przeprowadzają oni akcje sabotażowe, takie jak wysadzenie maszyny w walcowni czy uszkodzenie kopalni. Wszystko to, by tymczasowo utrudnić okupantom produkcję. W odwecie Niemcy dokonują rozstrzelają sześciu górników. Po okresie walk i nadejściu armii radzieckiej, bronią zakładów pracy przed wysadzeniem ich przez Niemców.

²⁰⁴ L. Bukowiecki, W walce zwycięstwo, „Film” 1949, nr 9, s. 3.

²⁰⁵ J. Toeplitz, M. Szczepańska, Za wami pójda inni..., op. cit., s. 8-9.

²⁰⁶ J. Kurek, Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie..., op. cit., t. 3, s. 152.

²⁰⁷ Premiera 10 maja 1948. Widownia: ponad 3 mln.



Bohaterem filmu jest także ciężka praca górników i hutników, ukazana naturalistycznie. Miejscami film przypomina dokument. Robotnicy, ubrudzeni i przemęczeni, ciągle są pilnowani i szpiegowani przez Niemców. Wszelkie choroby i wypadki traktowane są jako symulactwo i sabotaż. Tworzą silną wspólnotę, każdy jest gotów za innych oddać życie.

Robotnicy, oprócz ciężkiej pracy, także chcą walczyć z Niemcami tak, jak najlepiej umieją. Są patriotami nie chcącymi zostać volksdeuschami, mimo wiedzy, że im, jako Polakom, ciągle grozi śmierć od strony zarówno okupanta, jak i z powodu przeciążenia pracą. W sabotażu uczestniczy bardzo wielu z nich, od sprzątaczk, po inżynierów. Głównym punktem oporu jest ambulatorium, przez które przerzucane są informacje i różne materiały. Ten brak ścisłej konspiracji zostaje wykorzystany przez niemieckiego oficera do wykrycia sabotażystów. Wykorzystując naiwność górników podszyła im, rzekomo bitego podczas przesłuchania, kapusia. Wyciąga on informacje od chwalebnych się udaną akcją górników, co przyniesie śmierć sześciu z nich. Donosiciel, rozpoznany przez jednego z majstrów, zostaje zabity, zanim zdąży donieść o głównym pomysłodawcy zamachów, inżynierze Karolu.

Utwór ten był próbą zmiany negatywnej opinii społeczeństwa o Ślązakach, jakoby łatwo dawali się zniemczyć okupantowi²⁰⁸.

Film wzbogacony jest nutką ironii. Oto w scenie, w której donosiciel informuje Niemców o spisku, na ścianie w pokoju przesłuchań, tuż obok niego, wisi plakat przestrzegający przed nierozważnym przekazywaniem informacji. Natomiast w końcowych scenach, podczas odbijania fabryki, Niemcy zamknięci zostają w pomieszczeniu, na którego drzwiach widnieje napis „Nur für Deutsche”.

Pomimo ukazania prawdziwej pracy górników i hutników, ich walki o dobro kraju oraz przyszłości zakładów pracy film spotkał się z ogólną krytyką. Postacie były, według oceniających, schematyczne i papierowe, konflikty zaś pozbawione były autentyzmu dramatycznego. Ilustrowały tylko z góry założone ideologiczne tezy²⁰⁹. Na zjeździe w Wiśle utwór opisano jako artystycznie słabą, unikającą analizy politycznej produkcję²¹⁰.

4.2.7. Miasto nieujarzmione²¹¹

Film „Miasto nieujarzmione” z podtytułem „Robinson warszawski” to najbardziej jaskrawy przykład niszczenia wartościowych pomysłów w scenariuszu. T. Lubelski uważa,

²⁰⁸ T. Świerczyński, *Stalowe serca*, „Film” 1948, nr 9, s. 6.

²⁰⁹ B. Mruklik, *Film fabularny*, w: *Od nacjonalizacji...*, op. cit., s. 159.

²¹⁰ J. Kurek, *Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie...*, op. cit., t. 3, s. 152.

²¹¹ Premiera 7 grudnia 1950 r.



że byłyby to pierwszy powojenny film, gdyby dopuszczono scenariusz do realizacji wiosną 1945 r.²¹² Wtedy powstała pierwsza wersja scenariusza autorstwa Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza. Inspiracją były wspomnienia pianisty Władysława Szpilmana. Miała być to opowieść o samotnym człowieku żyjącym, niczym powieściowy rozbitek²¹³, w ruinach zniszczonej Warszawy. Bohater jest świadkiem zagłady świata w którym żył, opuszczony przez ukochaną ginie od przypadkowej kuli tuż przed wyzwoleniem Warszawy.

Przy tak jednoznacznie pesymistycznym, a jednocześnie nastawionym na jednostkową tragedię obrazie, nic dziwnego, że kierownictwo "Filmu Polskiego" wysunęło szereg zastrzeżeń. Postanowiło też zrealizować w pierwszej kolejności inny film, który miał bezpośrednio opowiadać o warszawskim powstaniu. Ostatecznie do powstania takiego filmu nie doszło. Nadal trwały prace nad zmianami w scenariuszu. Zaczęło być ich tak dużo, że nazwisko swoje wycofał Czesław Miłosz.

W roku 1948 skierowano scenariusz ponownie do produkcji. Pojawia się trzech bojowników Armii Ludowej (AL), próbujących przedostać się na prawy brzeg Wisły. Dodano też sceny, na których sztab niemiecki podejmuje decyzje o wyburzeniu Warszawy. Zmieniono także początek i koniec filmu, dodając sceny współczesne. Na początku utworu ukazani zostać mieli członkowie rządu, którzy, w trakcie oglądania ruin stolicy, podejmują decyzję jej odbudowy. Natomiast na końcu filmu miano ukazać jaki był efekt ich decyzji. Jednakże w dalszej części prac na scenariuszem obie te sceny usunięto.

Pierwsza wersja filmu powstaje w roku 1949. Jeszcze bardziej wyeksponowano w niej wątek bojowników AL. Natomiast w ostatniej scenie główny bohater Rafalski ogląda jak żołnierze Ludowego Wojska Polskiego maszerują przez Warszawę w kierunku na Berlin. Taką wersję zaprezentowano uczestnikom Zjazdu w Wiśle. Pomimo tych wszystkich zmian film spotkała olbrzymia fala krytyki. Jalu Kurek zarzucał filmowi, że nie spełnia pokładanych w nim nadziei. Zamiast trzymać widza w napięciu, niewiele się dzieje, co może nudzić widza. Dostało się też muzyce autorstwa Artura Malawskiego, za zbyt formalizm, przeszkadzający w odbiorze dzieła²¹⁴.

Tak więc dokonano kilku kolejnych przeróbek. Wprowadzono postać radzieckiego radiotelegrafisty "Fiałki", ukrywającego się w ruinach z członkami AL. Dodano także sceny dziejące się na prawym brzegu Wisły, jak to radzieccy żołnierze, odpierają desant niemiecki. Nową muzykę skomponował Roman Palester. Zmieniono także tytuł, zamiast „Robinson

²¹² T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit.. s. 127.

²¹³ Robinson Crusoe z powieści Daniela Defoe. Książkę tę czyta sam bohater, po znalezieniu jej w ruinach.

²¹⁴ J. Kurek, Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie..., op. cit., t. 3, s. 153.



warszawski” film miał nosić tytuł „Miasto nieujarzmione”. W tej wersji film dopiero w grudniu 1950 pojawił się na ekranach.

W filmie znajduje się sporo propagandowych haseł oraz przeinaczeń historycznych. Na samym początku narrator mówi o zdradzie i opuszczeniu miasta, ale nie przez Armię Czerwoną, a – w domyśle – przez Londyn i Zachód. Zdanie: „Pan generał Komorowski, pan generał von dem Bach²¹⁵ mogli sobie pogratulować spełnionego dzieła” nie pozostawia złudzeń, komu narrator przypisuje zniszczenie Warszawy. Natomiast próba desantu niemieckiego na prawy brzeg Wisły, przy użyciu kilku łodzi i kilkunastu żołnierzy, jest nie tylko absurdalna, ale także niehistoryczna. Dowiadujemy się także, że cała I Armia Polska wraz z armią radziecką nie mogą się przedostać do Warszawy, gdyż drogi są zaminowane i nie może dojechać amunicja.

Koniec filmu, pełny optymizmu, pomimo wszechobecnych ruin stolicy, poprzedza scena przejazdu wojsk radzieckich i polskich przez zrujnowaną Warszawę. Na jednym z wozów jedzie uśmiechnięta Krystyna, w mundurze polskiego wojska, wołająca, że jedzie do Berlina. A w ostatniej scenie filmu widzimy pomnik syreny warszawskiej, na który wspinają się żołnierze z flagami biało-czerwonymi. Zakończenie wręcz radosne, jak wymagała tego ówczesna polityka kulturalna, ostro kontrastuje z prawdziwą historią miasta pozostawionego przez Rosjan na unicestwienie. Barbara Mruklik stwierdziła, że po latach największe wrażenie robią sceny, których bohaterem jest konające miasto²¹⁶.

Film, który ukazał się po sześciu latach po wojnie, uznany został za już nieaktualny. Według krytyka nastaly nowe czasy, w których jednostka nigdy nie jest osamotniona w walce o światowy pokój²¹⁷.

Odmiennego zdania był J. Toeplitz. Chwalił film za jego aktualną wymowę polityczną. Utwór przypominać ma widzom o toczącej się wojnie w Korei, wywołanej przez amerykańskich imperialistów. Dobrze wypowiedział się także o zmianach scenariuszowych, dzięki którym film nie jest wyrwanym fragmentem wojny, lecz zamkniętą całością nie pozostawiającą miejsca na dowolną interpretację²¹⁸.

²¹⁵ Generał Tadeusz Bór-Komorowski – dowódca AK. Generał Erich von dem Bach-Zelewski – dowodził wojskiem niemieckim przeciwko Powstaniu Warszawskiemu.

²¹⁶ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept i schematów 1950-1954, Historia filmu polskiego..., op. cit., s. 226.

²¹⁷ Z. Mitzner, Siły nieujarzmione, „Film” 1950, nr 28, s. 2.

²¹⁸ J. Toeplitz, Miasto nieujarzmione oskarża i ostrzega, „Film” 1950, nr 27, s. 7.



Z kreacji aktorskich w filmie najbardziej krytykom podobała się postać radzieckiego radiotelegrafisty Fiałki. Surowa, przejmująca, pełna dramatyzmu postać, zagrana została trafnie, typowo i prawdziwie. Szczerłość i skromność postaci kryła w sobie patos²¹⁹.

Przychylnie do filmu odnieśli się krytycy i widzowie ZSRR, którzy przypisywali mu demaskowanie zbrodni faszystowskich.²²⁰

4.2.8. Dom na pustkowiu²²¹

„Dom na pustkowiu” jest kolejnym przykładem wielokrotnych zmian scenariuszowych.²²² Autor, Jarosław Iwaszkiewicz, zamierzał stworzyć dramat psychologiczny, miłosną opowieść na tle ostatnich lat wojny. W domu, położonym z dala od zgiełku wojny, na odludziu gdzieś niedaleko Warszawy, zamieszkują dwie samotne kobiety, młoda dziewczyna Barbara i jej ciotka Kazia. Pewnego dnia pojawia się u nich poszukiwany przez Gestapo zbiegły więzień Hubert. Pomiędzy nim a Barbarą rodzi się miłość.

Taki projekt scenariusza został przyjęty w marcu 1948 roku i natychmiast poddano go przeróbkom. Hubert uzyskuje ideowo-polityczny życiorys. W trakcie kontaktów z robotnikami fabryki zbrojeniowej łączy się z ruchem lewicowym i opuszcza szeregi Armii Krajowej (AK). Wkrótce zostaje aresztowany, a następnie przypadkowo odbity z więźniarki. Udaje mu się dotrzeć do domu kobiet, gdzie nawiązuje kontakty z AL. Pomaga im w produkcji broni. Rośnie także uczucie pomiędzy nim a Barbarą. Dziewczyna, ukradkiem dowiaduje się, czym zajmuje się jej ukochany. Ona także dołącza do konspiracji.

Głównym sensem dramatu było to, że nie może być domów na pustkowiu, gdyż nie wolno odcinać się od rzeczywistości i społeczeństwa²²³.

Film został przedstawiony podczas zjazdu w Wiśle i bardzo krytycznie oceniony. Dyrektor „Filmu Polskiego” skrytykował film, za ukazanie punktu widzenia mieszczańskiego, zamiast stworzenia go w duchu realizmu socjalistycznego. Błędnie pokazana była także przemiana bohaterki, gdyż wywołana ona została miłością, a nie doświadczeniami społecznymi, co uniemożliwia pokazanie prawdy historycznej²²⁴.

²¹⁹ Z. Pitera, Ludzie „Miasta nieujarzmionego”, „Film 1951” nr 1, s. 8-9.

²²⁰ (jp), Widz radziecki o „Mieście nieujarzmionym”, „Film” 1951, nr 29, s. 6.

²²¹ Premiera 27 marca 1950 r.

²²² B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 228-229.

²²³ (j. g.) Dom na pustkowiu, „Film” 1950, nr 6, s. 8-9.

²²⁴ J. Kurek, Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie..., op. cit., t. 3, s. 153.



Do dyskusji dołączył się „Żołnierz Polski” zamieszczając sprawozdanie z rzekomej dyskusji w jednej z jednostek wojskowych, na której ogólnie stwierdzono, że akcja filmu w nie przedstawia w żaden sposób rewolucyjnego ruchu wyzwolenieckiego.²²⁵

Oskarżono także reżysera o zbyt ni sentymentalizm, wobec „ludzi wczorajszych”²²⁶, przez co na czoło wysunęła się rola ciotki Kazi, typowej drobnomieszczanki.

Współcześni krytycy nie pozostawiają na filmie suchej nitki. Piotr Śmiałowski wręcz kpi z filmu. Zamiast kameralnej historii miłosnej na tle zawieruchy wojennej stworzono film ideologiczny, w którym miłość istnieje jakby mimochodem, gdyż ważniejsza jest wspólna działalność konspiracyjna. Substytutem kulminacji miłosnej jest udział we wspólnym odczytaniu manifestu PKWN²²⁷.

T. Lubelski drugą wersję filmu²²⁸ określił mianem proletariackiego eposu ludowej konspiracji, zakończonego obowiązkowym happy endem.²²⁹

Z dzisiejszej perspektywy podkreśla się, że pomimo tych wielu przeróbek zostało kilka znakomitych scen, takich jak: ucieczka z krowami przed Niemcami, czy zasypywanie zabitego Niemca przez kobiety wiejskie. Wyróżnić należy także pracę operatorską Stanisława Wohla. Także kobiece kreacje aktorskie wypadły bardzo dobrze, Marii Gella w roli ciotki Kazi oraz Aleksandra Ślaska grająca Basię, zmieniającą się z podlotka w zakochaną i bardziej subtelną kobietę.²³⁰

4.3. Wzorcowa twórczość, czyli filmy produkcyjne

4.3.1. Słowo wstępne

Produkcyjniaki, jak je określano, były najbardziej jaskrawymi przejawami socrealizmu w sztuce filmowej. Tematyka ich wynikała bowiem bezpośrednio z założeń tego nurtu. Bohaterami miała być praca i ludzie ją wykonujący. Filmy te, miały być idealnymi tubami propagandowymi. Pomimo zaangażowania twórców nie udało się stworzyć filmów przekonujących widza do końca. Zamiast realistycznych, żywych bohaterów, pojawiały się

²²⁵ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 228.

²²⁶ W. Świeradowski, Dom na pustkowiu, „Film” 1950, nr 8, s. 6.

²²⁷ P. Śmiałowski, Miłość, seks i socrealizm, w: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/8082> (data odczytu 17.06.2017).

²²⁸ Pierwsza wersja powstała w 1949 roku, była pokazana nawet na festiwalu w Wenecji.

²²⁹ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 130.

²³⁰ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 229.



figury noszące w sobie cały zbiór socjalistycznych cnót i idei. Mieli oni uosabiać kult pracy, ideologiczną czujność oraz polityczne zaangażowanie. Byli w tak dużym stopniu pozbawieni ludzkich odruchów oraz uczuć, iż sprawiali wrażenie stworzonych na nowo ludzi, z odrębnym sposobem myślenia i działania.

Lata 1950-1954 uznaje się za szczytowe w realizowaniu filmów socrealistycznych, tzw. produkcyjnych. Miały one pomóc w realizacji Planu 6-letniego.

Kazimierz Sobotka filmowi produkcyjnemu przypisuje określone funkcje polityczne, społeczne i gospodarcze. Produkcje te miały włączyć się w nurt przemian ustrojowych zachodzących w Polsce. Miejscem akcji tych filmów były place budów, fabryki, kopalnie, stocznie itp. Akcja rozgrywała się zazwyczaj pod koniec lat czterdziestych lub na początku pięćdziesiątych, więc współcześnie. Wyraźny w tych produkcjach jest podział na bohaterów pozytywnych, którymi są zazwyczaj członkowie kolektywu, robotnicy, funkcjonariusze Urzędu Bezpieczeństwa (UB); oraz negatywnych, wszelkiej maści wrogów klasowych, często przybywających z zagranicy, w tym agentów obcego wywiadu, kapitalistów przedwojennych i innych wrogów nowego politycznego ustroju.²³¹ Fabuła budowana jest schematycznie, problemy rozwiązywane są podobnie, z pozytywnym skutkiem, co powoduje, że filmy niewiele różnią się od siebie. Wątki głównie skupione są wokół produkcji, przy częstym użyciu słownictwa militarnego, jak np. front robót, walka o plan czy nowe pole walki.

Pozytywni bohaterowie, najczęściej złączeni przez kolektyw, są wzorami obywatelskimi, lub dojrzewającymi, w trakcie akcji filmu, do nowych ról społecznych, wahającymi się inteligentami, ukształtowanymi jeszcze przez kapitalizm. Są to nowi ludzie, atrapy, poddający się dowolnemu kształtowaniu i sterowaniu przez nową ideologię.²³²

Jedynymi scenami mogącymi uchodzić za autentyczne zachowania ludzkie, w których bohaterowie wolni są, w jakiejś mierze, od ideologii, były sceny tańca, których, jak na owe czasy, dość sporo było w tych filmach. Ale także one sprawiały wrażenie tylko pauz pomiędzy pracą i rywalizacją.

4.3.2. Dwie brygady²³³

Film „Dwie brygady” jest dramatem społecznym, przedstawiający konflikt „młodych” ze „starymi”. Z jednej strony, podczas pracy nad wystawieniem sztuki „Brygada

²³¹ K. Sobotka, Robotnik na ekranie czyli o tak zwanym „Filmie produkcyjnym”, w: Szkice o filmie polskim, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1985, s. 25-70.

²³² M. Hendrykowski, Refleksje człowieka medialnego, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s. 248-260.

²³³ Premiera 1 września 1950 r.



szlifierza Karhana”, młodzi chcą kreować swoje role jak najbardziej naturalistycznie, obserwując prawdziwych szlifierzy przy pracy, co nie przypada do gustu starym aktorom, bardziej doświadczonym, z warsztatem umiejętności jeszcze przedwojennych. Z drugiej strony, w fabryce, młodzi, entuzjastycznie nastawieni do pracy, nowych wyzwań i rywalizacji, chcą udowodnić starym, że pomimo ich mniejszego doświadczenia, mogą pracować równie dobrze a nawet lepiej. Pośpiech i nowinki nie odpowiadają doświadczonym pracownikom. Problemy aktorów, jak i szlifierzy, są paralelne, wynikają z różnicy pokoleń i doświadczeń. Dzięki obserwacji robotników, nawet starzy aktorzy zmieniają swój stosunek do roli, dzięki czemu sztuka okazuje się wielkim sukcesem. Natomiast początkowo niechętni doświadczeni robotnicy, odnajdujący w przedstawianych postaciach samych siebie, także zmieniają swój stosunek do młodych, ich sposobu pracy i współzawodnictwa.

Mamy w filmie do czynienia z konfliktem nieantagonistycznym. Początkowe nieporozumienia, wynikłe z różnicy doświadczeń, przezwyciężone zostają dzięki pracy. Nawet lekkoduch Stanisław zostaje poniesiony entuzjazmem robotników i kolegów aktorów. Oprócz scen pracy ukazany jest także wspólny festyn pod hasłem „W służbie mas pracujących”. Dla zwiększenia realizmu sztuki na scenie teatralnej umieszczono prawdziwą szlifierkę.

Film odniósł sukces i otrzymał Państwową Nagrodę Artystyczną. Ówczesna prasa donosiła o szerokich dyskusjach na temat filmu. Chwalono, że obraz poruszył problemy aktualne i bliskie robotnikom. Z dyskusji, które odbyły się w dużych miastach Polski, wyciągnięto wnioski, że widz doskonale zrozumiał problematykę filmu. Nie obyło się jednak bez uwag krytycznych. Dzieło miało niedostatecznie ukazać rolę organizacji partyjnej w środowisku robotniczym oraz słabo odzwierciedlać momenty walki klasowej. Po raz pierwszy doszło do samokrytyki autorów filmu, co pochwalono, jako tworzenie nowej atmosfery, pełnej wzajemnej ufności i szczerości, mającej na celu uświadomienie popełnionych błędów²³⁴.

Tadeusz Konwicki podziwiał nowatorstwo filmu, zawarte w nowej metodzie pracy kolektywnej, jak też opuszczenia studia filmowego i ukazania prawdziwej walki polskiej klasy robotniczej z rewanżami odchodzącego świata²³⁵.

Jednakże z perspektywy lat jest to tylko dokument, schematycznego wprowadzania dyrektyw socrealizmu wraz z wychowawczą misją kina.²³⁶ Słaba gra aktorska (pomimo dobrych aktorów) oraz płytka fabuła powodują, że dziś film ten jest trudny w odbiorze.

²³⁴ (xp), „Dwie brygady” w oczach polskiego widza, „Film” 1950, nr 19, s. 11.

²³⁵ T. Konwicki, 2 brygady – jedna sprawa, „Film” 1950, nr 17, s. 4.



4.3.3. Pierwsze dni²³⁷

„Pierwsze dni” jest dramatem społecznym opartym na powieści „Na przykład Plewa”, która cieszyła się w tym czasie sporą popularnością. Po raz pierwszy w polskim filmie powojennym autor powieści współpracuje przy produkcji filmu tworząc scenariusz²³⁸. Ukazuje proces kształtowania się świadomości klasy robotniczej. Opowiedziana jest w nim historia starego stróża, który ratuje przed zniszczeniem niezwykle ważne urządzenia fabryczne, ukryte w czasie okupacji. Tylko stary stróż Plewa zna tajemnicę kryjówek. Informuje o niej kolektyw robotniczy, pomimo piętynnych ofert składanych mu przez przedstawiciela bandy majora Szarego. Wyboru dokonał pod wpływem ulotki, nalegającej na zwrot mienia schowanego przed Niemcami. Plewa będąc uczciwym Polakiem, zwraca maszyny, za co zostaje zatrudniony w nowo uruchomionej hucie, najpierw jako robotnik, a później jako majster, pomimo braku doświadczenia i kwalifikacji. Doksztalca się w umiejętności czytania i pisanie. Z czasem zdobywa zaufanie i szacunek kolegów oraz przełożonych, choć nadal zdarza mu się popełniać błędy. To sekretarz partii pomaga mu wejść na właściwą drogę.

Plewa jest przykładem postaci przechodzącej socjalistyczny rozwój. Ze zwyczajnego szarego stróża, sumiennie wykonującego swoje obowiązki, uczciwego i skromnego, ale oddalonego od polityki, pod wpływem propagandy, ewoluuje w stronę nowego socjalistycznego człowieka. Dzięki czemu może zrobić szybką karierę. Wraz z nim rozwija się także huta, podniesiona z wojennych zniszczeń²³⁹.

Wrogiem absolutnym i bezwzględny jest major Szary, szef bandy, która ukrywa się w lesie. Posiada swoich satelitów, wykonawców jego zbrodniczych planów. Jeden z nich nawet, tchórzliwie pod osłoną nocy, strzela do dyrektora fabryki. Inni dwaj szantażują Plewę, strasząc go utratą zdrowia. Wojsko radzieckie udaremnia próby wywołania strajku oraz przejścia żywności przez grupę Szarego. Wrogowie są konwencjonalni i łatwo rozpoznawalni po ubiorze. Najczęściej noszą garnitury, kapelusze, jasne płaszcze popelinowe. Sam major Szary często ubrany jest w szlafrok, nawet w lesie, w towarzystwie opalającej się kobiety w bikini, co było swoistym ewenementem jak na film tamtego okresu.

²³⁶ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 232.

²³⁷ Premiera 4 marca 1952.

²³⁸ J. Zen, Nowy polski film wchodzi na ekran, „Film” 1952, nr 10, s. 8-9.

²³⁹ P. Zwierzchowski, Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2000, s. 66.



Schematów jest tu więcej. W fabryce pracują przedwojenni robotnicy, których można uznać za „satelitów” wrogów klasowych. Początkowo niechętni wobec bolszewizmu, naśmiewają się z głównego bohatera. Oczywiście „dojrzewają” ideologicznie, składają samokrytykę i dołączają do jedynie słusznego kolektywu. Mamy także do czynienia z sabotażystami, skutecznie zwalczanymi przez kolektyw oraz wojska radzieckie.

Jak na wzorcowy film socrealistyczny przystało film kończy się szczęśliwie. Społeczeństwo radośnie wita nadchodzące wojska, oswabdzające ich spod okupacji niemieckiej pod hasłami zwycięstwa słusznej sprawy. Fabryka znów pracuje, a uśmiechnięte dzieci, z nowymi podręcznikami, cieszą się na widok dymiących kominów zakładu.

Obraz chwalono za wzorcową współpracę kolektywu filmowego z robotnikami. Za najważniejszy element filmu uznano przebudowę psychiki hutników i ich walkę z przejawami wrogości wobec władzy ludowej²⁴⁰.

4.3.4. Niedaleko Warszawy²⁴¹

Film ten jest następnym z cyklu typowych produkcyjniaków, powielający stałe schematy²⁴². Fabuła utworu nie pozostawia pola do wątpliwości. Imperialistyczny szpieg, przybyły z zagranicy, na rozkaz swoich mocodawców z Zachodu, zamierza dokonać sabotażu w hucie, by wstrzymać jej produkcję. Dla swych planów chce wykorzystać przedwojennego inżyniera, który jednakże nie podjął współpracy. Szpieg zostaje zdemaskowany, przez wykazującą ludową czujność, młodą robotnicę, Wandę Bugajównę i złapany. Huta zostaje uratowana. Oprócz wątku szpiegowskiego mamy także konflikt pomiędzy młodymi a starymi o sposób produkcji. Przyspieszanie i racjonalizacja pracy nie podoba się starym pracownikom, przyzwyczajonym do przedwojennych standardów.

Konstrukcja bohaterów także opiera się na prostej konwencji biało-czarnej rzeczywistości, z wyraźnie zaznaczonymi typami bohaterów. Pozytywnymi postaciami są zazwyczaj ludzie młodzi budujący przyszłość ludowego państwa. Wprowadzają oni do huty nowe rozwiązania, mające polepszyć i przyspieszyć pracę. Główną reprezentantką tej postawy jest Wanda Bugajówna. Dzięki przyspieszonemu kursowi zostaje kontrolerem techniki wytopu w hucie. Jest to przykład kolejnego awansu kobiety na typowo męskie stanowisko, co z początku nie podoba się pracownikom. Dzięki zdemaskowaniu szpiega

²⁴⁰ M. Różycki, Pierwsze dni, „Film” 1951, nr 33, s. 6-7.

²⁴¹ Premiera październik 1954. Widownia: 2 mln.

²⁴² P. Zwierzchowski, Zapomniani bohaterowie..., op. cit., s. 40.



zyskuje szacunek i poważanie kolektywu. W grupie dobrych bohaterów są przedstawiciele partii. To im najbardziej zależy na aktywizacji kobiet. Do tego celu wykorzystują Wandę, jako wzór nowego socjalistycznego pracownika, wychowanego przez partię. Wymienić też należy bardzo pozytywny obraz UB, strzegącego ojczyzny przed szpiegami²⁴³.

Postacią rozwijającą się jest inżynier Przewłocki. Postać z początku nie wzbudza zaufania u widza, z powodu swoich koneksji ze światem przedwojennego kapitalizmu, posiadaniu fortepianu w domu, oraz wyrażanymi wątpliwościami, co do zmiany organizacji pracy w hucie. Jednakże nie ulega namowom szpiega, którego znał jeszcze sprzed wojny, i staje po stronie nowego porządku. Pomimo początkowej niechęci do młodych i ich nowinek, dzięki rozmowom z Bugajówną, przekonuje się do zmian, co ostatecznie przypłaci własnym życiem.

Jednoznacznie złym bohaterem jest szpieg, Borucki, próbujący wykorzystać starą znajomość inżynierem, a także naiwność starego Bugajskiego, do własnych celów. Już na początku zbudza on podejrzenia i niechęć gospodyni, u której wynajmuje mieszkanie, gdyż chce za wszystko płacić gotówką. Dla swoich celów wykorzystuje pasję starego Bugajskiego do wędkarstwa²⁴⁴. Zgodnie z konwencją jego plany zostają udaremnione.

W przeciwieństwie do poprzedniego filmu, w tym utworze pojawia się nowy typ postaci, tzw. postać neutralna. To stojący na uboczu stary Bugajski. Jest on niechętny pracy córki w hucie. Zmylony przez szpiega, pozwala mu wejść z materiałami wybuchowymi na teren zakładu przez co oskarżony zostaje o brak socjalistycznej czujności. Karą za to jest „odebranie” mu córki przez kolektyw.

Spora doza schematyczności w filmie powoduje, iż jest on trudny w odbiorze, ponury, więjący grozą odebrania dziecka rodzicom przez partię²⁴⁵, propagujący nudny i schematyczny obraz rzeczywistości.²⁴⁶

Utwór ten spotkał się z ostrą krytyką na łamach prasy. Film określono jako niezamierzoną tragifarsę, której akcja rozgrywa się na siedząco, a najwięcej czasu bohaterom zajmują rozmowy przy stole i otwieranie drzwi. Obraz wysterylizowany jest całkowicie z wartości artystycznych, a jedyny morał jaki z niego można wysnuć to to, że najbardziej podejrzany osobnikami są ludzie łowiący ryby²⁴⁷.

²⁴³ Więcej na temat obrazu UB w filmie PRL-u w artykule W. Tomasika, *Towarzyszy z bezpieczeństwa obraz*, w: Z. Łapiński, W. Tomasik, *Słownik realizmu socjalistycznego...*, op. cit., s. 360-364.

²⁴⁴ Nie tylko w tym filmie wędkarstwo wykorzystane jest do opisu negatywnego, czy też niepozytywnego bohatera, podobnie jest w filmie „Autobus odjeżdża 6:20” czy w „Pościgu”.

²⁴⁵ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, op. cit., s. 149.

²⁴⁶ B. Mruklik, *Film fabularny*, w: *W kręgu recept...*, op. cit., s. 234.

²⁴⁷ B. Węsierski, *Smutny teatr cieni*, „Film” 1954, nr 43, s. 6.



Próbie obrony filmu podjęła autorka artykułu „Jak wam się podoba?...”. Mimo, iż także uznała utwór za słabe dzieło, chwali grę aktorską.²⁴⁸

4.3.5. Autobus odjeżdża 6.20²⁴⁹

Film ten jest pierwszym pełnym obrazem stereotypowej bohaterki socrealizmu awansującej społecznie²⁵⁰. Zgodnie z popularnym ówczesnie hasłem „Kobiety na traktory” ukazana została troska władzy o karierę zawodową kobiet w zawodzie, wykonywanym dotychczas przez mężczyzn. Awans ten wypływał bezpośrednio z ideologii wyrażonej przez samego Stalina²⁵¹. Kobiety mają uczestniczyć w tworzeniu nowej rzeczywistości, gdyż są olbrzymią rezerwą klasy robotniczej. Dlatego istotna miała być walka proletariatu o wyzwolenie kobiet spod wpływu burżuazji, ich polityczne uświadomienie²⁵². Pomimo głoszenia emancypacji kobiet, nie chodziło tutaj o jej równouprawnienie wobec mężczyzny, co raczej o kwestię jej upodobnienia do drugiej płci.²⁵³

„Autobus odjeżdża 6:20” jest kameralnym dramatem psychologiczno-obyczajowym, ukazującym losy młodej fryzjerki z małego miasteczka, która, lekceważona przez męża, podejmuje samodzielne życie w ośrodku przemysłowym na Śląsku. Dzięki propagandowym ulotkom, Krystyna wyjeżdża do pracy w śląskiej fabryce. Chce tym sposobem udowodnić swojemu lekkomyślnemu mężowi, że sama potrafi o siebie zadbać. Jednakże brak kwalifikacji powoduje, że zatrudniona zostaje jako sprzątaczką. Dzięki pobytowi w zakładzie pracy może podglądać pracę spawaczy, która zaczyna się jej podobać. Kończy kurs spawania i szybko staje się przodownicą pracy. Jej sukces zostaje wykorzystany przez partię. Krystyna ma stać się wzorem dla innych kobiet i poprzez akcję propagandową skłonić je do zapisywania się na kursy spawania. Początkowo nie przynosi to pożądanych rezultatów, zgłasza się tylko jedna osoba. Bohaterka, jak przystało na wzorcową postać, nie poddaje się. Poprzez zakładową gazetę zwraca się z apelem do kobiet, zachęcając je wysokością wynagrodzenia (pieniądze nadal są lepszą motywacją niż same hasła). Odnosi tym sukces,

²⁴⁸ „Medycza z Lublina”, Jak wam się podoba?... „Film” 1955, nr 1, s. 10.

²⁴⁹ Premiera 25 lutego 1954 r.

²⁵⁰ P. Zwierzchowski, Zapomniani bohaterowie..., op. cit., s. 130.

²⁵¹ Więcej na temat roli kobiet w socjalizmie w dziele: Marks, Engels, Lenin i Stalin: O wyzwoleniu kobiety i jej roli w walce o socjalizm. Wybór artykułów, fragmentów prac i wypowiedzi z dzieł klasyków marksizmu-leninizmu, Warszawa 1953.

²⁵² P. Zwierzchowski, Irena nie chce iść do domu! (Kobieta w filmie socrealistycznym), w: Partnerka, matka, opiekunka: status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX w. Red. K. Jakubiak. Bydgoszcz 2000, s. 453

²⁵³ M. Brzóstowicz-Klajn, Jerzy Smulski, Kobiety obraz, w: Z. Łapiński, W. Tomasik, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 100-104.



kolejne 12 nowych spawaczek zaczyna pracę i, tak samo jak bohaterka, przekraczają normy produkcji. Ten krótki opis fabuły ukazuje jak łatwe odpowiedzi dawały filmy tego okresu. Szybki awans nie zależy od umiejętności i doświadczenia, ale od uporu w dążeniu do celu, ambicji i pomocy partii.

Tą idyllę pracowniczą zaburza przybycie męża Krystyny. Wiktor jest bardzo dobrym elektrykiem. Nieuświadomiony politycznie zadaje się z nieodpowiednimi ludźmi, chcącymi wzbogacać się na krzywdzie innych ludzi. Poprzez namowy, zamiast pracować we własnym zawodzie, zostaje urzędnikiem pocztowym. Jednakże jego lekceważenie pracy i brak kwalifikacji powodują, że zostaje zdegradowany do przybijania pieczętek. Nieuczciwość kolegi, okradającego stołówkę robotniczą (notabene z ryb!), powoduje przemianę bohatera. Donosi o nadużyciach zakładowemu sekretarzowi partii. Po tej rozmowie rozumie, że źle postępował nie wykorzystując swoich umiejętności jako elektryka. Godzi się z żoną w tytułowym autobusie. Namawia żonę do ukończenia technikum, a sam wyjeżdża do Nowej Huty, by tam budować nowoczesne socjalistyczne miasto. Typowy dla socrealizmu schemat bohatera dojrzewającego do nowej roli społecznej.

Pomimo licznych błędów, uproszczeń i niskiego poziomu artystycznego, film pochwalony został za próbę przedstawienia prawdziwych współczesnych problemów społeczeństwa, czyli przenikania się spraw ogólnych z osobistymi²⁵⁴. Pozytywnie oceniono oparcie fabuły nie na schematach, ale na prawdziwym życiu.²⁵⁵

Krystyna jest przykładem kobiety pokonującej wszystkie trudności na drodze do kariery zawodowej, jednocześnie zjednując sobie innych męskich pracowników, a przede wszystkim męża, antagonistycznego bohatera.²⁵⁶ O jej zaradności świadczy już samo nazwisko: Poradzka²⁵⁷.

Kobiety, jako nowe bohaterki filmów tego czasu, miały spełniać rolę pełnowymiarowych postaci, być dobrymi matkami, żonami, a przede wszystkim pracownikami uświadomionymi politycznie. Film ten jest dzisiaj ciekawym dokumentem, przedstawiającym oficjalny ideał kobiety tamtych czasów.²⁵⁸

Istotną rolę ogrywają też funkcjonariusze partyjni, będący ucieleśnieniem dobra i wygłaszający ogólne prawdy ideologicznej wykładni komunizmu. Są pełni zapału do pracy, co widoczne jest nawet w nazwisku sekretarza Partii w hucie, Zapały.

²⁵⁴ B. Węsierski, W poszukiwaniu współczesności, „Film” 1954, nr 3, s. 4-5.

²⁵⁵ S. Grzelecki, Jeszcze raz o „Autobusie”, „Film” 1955, nr 5, s. 10.

²⁵⁶ K. Sobotka, Robotnik na ekranie..., op. cit., s. 37.

²⁵⁷ P. Zwierzchowski, Zapomniani bohaterowie..., op. cit., s. 99.

²⁵⁸ Tamże, s. 134.



4.4. Komedie, czyli śmiech konstruktywny

4.4.1. Sprawa do załatwienia²⁵⁹

Sytuacja filmów komediowych w początkach lat pięćdziesiątych nie była łatwa. Od filmów tych wymagano konstruktywnego śmiechu, demaskującego, ośmieszającego i karcącego przedwojenną, czy współczesną kapitalistyczną rzeczywistość, a także uczyć nowych idei. Śmiech pozbawiony ideologicznego wydzźwięku był nie do zaakceptowania²⁶⁰.

W Centralnym Zarządzie Wytwórni Filmowych, z powodu braku gotowych scenariuszy, wystąpiono z propozycją przeniesienia na ekran popularnych wówczas programów rewiowych, Teatru Satyryków i Syreny. Autorzy skeczów: Stefania Grodzieńska, Zdzisław Gozdawa i Waław Stępień, mieli przygotować scenariusz dla filmu. Jednakże trakcie pracy nad nim, odstąpiono od dosłownej ekranizacji i postanowiono włączyć numery rewiowe do, wymyślonej naprędce, fabularnej ramy. Tak powstał scenariusz filmu „Sprawa do załatwienia”. Utwór składa się z 17 epizodów, które połączone są wątkiem fabularnym panny Zosi i redaktora telewizyjnej kroniki aktualności, oraz postacią narratora.

Narrator filmu odgrywa bardzo dużą rolę. Najpierw wprowadza nas w świat przedstawiony, omawiając we wstępie czego dotyczyć będzie film. Ma to być opowieść o małych sprawach do załatwienia, jakie przytaczają się każdemu, na tle budowanej Warszawy. Miasto jest tu istotnym bohaterem. To od panoramy Warszawy rozpoczynają się pierwsze sceny filmu. Widoki budów, rusztowań, rozkopanych ulic i stert cegieł czy drewna, będą ciągle towarzyszyć bohaterom przemierzającym się po mieście. Narrator filmu będzie nakłaniał bohaterów by podziwiali to powstające miasto, te place robót, czy nowo powstałą MDM. Czasem jednak, jego wypowiedzi zbyt często usiłują zastąpić myślenie widza, natrętnie tłumacząc zrozumiałe dla każdego obrazy. Wynikać to może z próby ukrycia niedostatków scenariusza²⁶¹.

Sama fabuła jest dość banalną historią. Oto do fabryki butów przyjeżdża ekipa telewizyjna by nakręcić w niej materiał o pracy tam wykonywanej. Przewodniczką reportera jest jedna z pracownic, Zosia. Pomimo początkowej współpracy odmawia reporterowi uczestniczenia w wywiadzie, z odpowiedziami przygotowanymi przez reportera. Język tych odpowiedzi był sztucznym, „technologiczno-biurokratycznym” żargonem, co zraziło

²⁵⁹ Premiera wrzesień 1953 r. Widownia: 4 mln.

²⁶⁰ K. Sobotka, Robotnik na ekranie..., op. cit., s. 48 – 49.

²⁶¹ T. Kołaczkowski, Wiele jest jeszcze spraw do załatwienia, „Film” 1953, nr 38, s. 10-11.



bohaterkę. Następnie ekipa telewizyjna, idąc za śpiewem robotnic, dowiaduje się, że świetlica robotnicza jest wyposażona w stare, rozpadające się pianino, a nowe, pomimo że już opłacone, nie przyszło. A do konkursu śpiewu pozostał tydzień. Redaktor telewizyjny obiecuje, że pomoże i zabiera dokumenty potrzebne do odbioru nowego instrumentu. Mijają dni, a o pianinie dalej nic nie wiadomo. Zosia postanawia udać się do Warszawy by załatwić samodzielnie tą sprawę. Perypetie dwójki bohaterów, próbujących otrzymać pianino dla świetlicy przyzakładowej, są esencją filmu. Wokół nich, w krótkich epizodach, ukazane są różne scenki, przedstawiające szereg postaci, z których najważniejszymi są postaci negatywne, stojące na drodze Zofii i reportera Wiśniewskiego. Zostaną oni „wytknięci palcem” przez narratora, by widz nie miał żadnych wątpliwości, z kim ma do czynienia.

Wszystkie te negatywne postacie grane są, przez gwiazdę kina przedwojennego, Adolfa Dymśkę. Dzięki odpowiedniej charakteryzacji, w sposób satyryczny, przedstawia zbiór swoistych postaci, z których każda jest pewnym typem charakterologicznym, na jakie natykamy się w codziennym życiu. Mamy tu: samolubnego plotkarza spekulanta²⁶², aroganckiego taksówkarza, gadatliwego redaktora, opryskliwego kelnera, biurokratycznego leniwego urzędnika, oszusta bikiniarza, kumoterskiego sprzedawcę butów i przesadnego boksera samochwałę. Każda z tych postaci opatrzona jest negatywnym komentarzem narratora. Wszystkie te postaci, są sprawami do załatwienia, ale już dla widzów. Film ten ma za zadanie nauczyć jak rozpoznawać tych społecznych pasożytów, utrudniających budowę nowego państwa, by wypłenić te przywary z codziennego życia. Ciekawostką jest, że nachalna nowomowa i wielogodzinne przemówienia do pracowników także zostały ośmieszone²⁶³.

Film kończy się szczęśliwie. Po wielu perypetiach bohaterom wspólnie udaje się „załatwić sprawę” pianina, para zakochuje się w sobie, jak przepowiedział to narrator na początku filmu.

Oprócz kreacji Dymśki i obrazów budowanej Warszawy, film był nieudaną produkcją i nie został dobrze przyjęty przez widownię. Zabawnych scen jest mało, a w ich odbiorze przeszkadza sam narrator ciągłym komentarzem. Bohaterowie, zamiast ciekawymi postaciami z krwi i kości, są manekinami bez twarzy²⁶⁴, a oparcie humoru na dyżurnej satyrze z biurokratów i bumelantów nie wystarczyło do rozbawienia widza.²⁶⁵

²⁶² Wmawia pasażerom pociągu, że MDM wybudowany został dla Chińczyków, czym chce wywołać panikę. Sam ma walizki wypełnione herbatą.

²⁶³ Gadulstwem cechuje się prelegent wykładu o gadulstwie., na co ma aż 75 przykładów.

²⁶⁴ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 240.

²⁶⁵ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 149.



W ankiecie przeprowadzonej przez czasopismo „Film” widzowie generalnie dobrze ocenili utwór. Wskazywali co prawda na błędy scenariuszowe i fragmentaryczność akcji, ale uznali komedię za śmieszna i dobrze piętnującą ludzi, którzy powinni zniknąć ze społeczeństwa²⁶⁶.

4.4.2. Przygoda na Mariensztacie²⁶⁷

Jest to komedia obyczajowa opowiadająca o odbudowywaniu stolicy. Film zaczyna się sceną burzenia starych murów warszawskiej kamienicy, zniszczonej przez wicher wojenną, w celu zrobienia miejsca dla nowych budowli. Na tych zgliszczach ma postać nowy wspaniały świat.

Cały kraj garnie się do odbudowy. Zewsząd przybywają materiały budowlane pociągami, barkami, samochodami w białoczerwonych barwach i emblematami ZMP. Przybywają nawet pociągi z ZSRR. Praca nad odbudową wre. Taśmociągi cegieł, liczne nowe place budów okraszone zostały hasłami: „Każdy Polak buduje swoją stolicę”, „Budujemy naszą stolicę” czy „Pieśnią i tańcem witamy Warszawę”.

Oprócz materiałów czy robotników do Warszawy przybywają wycieczki, wśród których jest zespół świetlicowy ze Złocienia, jadący wozami ustrojonymi w kwiaty, wiozącymi uśmiechniętych młodych ludzi w strojach ludowych, śpiewających piosenki. Wśród nich jest główna bohaterka filmu. W Warszawie jest tak dużo nowych atrakcji, że przewodnik każe im wręcz pędzić po placach i ulicach strzelając słowami jak z karabinu, szybko i krótko nazywając miejsca, na które warto zwrócić uwagę. Bohaterka, Hanka Ruczajówna, zamęczona tempem zwiedzania, urywa się z wycieczki by w spokoju oglądać stolicę. Dzięki niej, możemy obejrzyć nowo powstałe budynki i place oraz place budowy. Przed jednym z takich placów dochodzi do nieporozumienia, bohaterka myśli, że zostaje zaczepiona przez murarzy, którzy chcą kupić lody. Jednym z tych robotników jest drugi główny bohater, Jan Szarliński, przodownik murarzy. Następnie akcja filmu przenosi się na rynek mariensztacki (jedna z dzielnic Warszawy), gdzie gra marynarska orkiestra i odbywają się pieśni i tańce ludowe. Na zabawie tej spotkają się główni bohaterowie filmu i pomiędzy nimi wywiąże się nic zainteresowania. Główna bohaterka, spóźniona na występ, śpiewa utwór „Cyraneczka”²⁶⁸, mówiący o tym, że kobieta też jest człowiekiem i, jak mężczyzna, może

²⁶⁶ K. Wyhowska, Mała ankieta na temat „Sprawy do załatwienia”, „Film” 1953, nr 43, s. 7.

²⁶⁷ Premiera styczeń 1954 r. Widownia: 5,7 mln.

²⁶⁸ Piosenka ta nadal wykonywana jest przez zespół „Mazowsze”, jednakże z innymi słowami.



pracować na maszynach²⁶⁹. Właśnie walka z dominacją mężczyzn w wykonywaniu ciężkich prac, będzie głównym tematem filmu²⁷⁰.

Hanka, po powrocie do rodzinnych stron, wciąż tęskni za Szarlińskim i Warszawą. Jedzie pociągiem do stolicy, tam witają ją plakaty z hasłem: „Kobieto – buduj Warszawę”. Zapisuje się na zajęcia murarskie. Próbując odnaleźć ukochanego ciągle napotyka na przeszkody, a to dozorca nie chce jej wpuścić na plac budowy, a to majster Ciepiewski, uprzedzony do pracujących kobiet, wyśmiewa ją, że chce być murarka u nich²⁷¹. Hanka zaczyna pracę na innej budowie. Przypadkowe spotkanie z Szarlińskim daje jej szansę na pracę z nim. Okazuje się, że ukochany traktuje ją podczas pracy zupełnie inaczej niż na spacerach. Jest opryskliwy, ciągle krzyczy i każe jej robić równie szybko, jak i mężczyznom. Hanka poznaje także żonę Ciepiewskiego, miłą i ciepłą kobietę, która męża uważa za wzór dlatego, że nie pozwala jej pracować. W domu Ciepiewskich dochodzi do kłótni pomiędzy głównymi bohaterami, wywołanej przez pana domu, zarzucającemu Hance, że rozwała harmonogram i przez nią Szarliński spadł z czołowego przodownika na 4 miejsce.

Hanka przenosi się na budowę, gdzie pracują prawie same kobiety. Rywalizacja płci nabiera tempa po uroczystej gali, na której wręczane są klucze do domów robotniczych, na której obie grupy zobowiązują się wykonać ponadplanowe działania. Kobietom pomaga działacz partyjny, podpowiadając im sposób, jak można zemścić się na ekipie męskiej. Ich zobowiązaniem jest wybudowanie Domu Murarza, a pomysł ten przypisują Ciepiewskiemu. Udaje im się wybudować przed terminem Dom Murarza, ale, w wyniku zamieszania, jeden z hydraulików – z ekipy męskiej²⁷² – zapomina poinformować kobiety by nie włączały wody. Całe piętro budynku zostaje zalane, tynk odpada z sufitu, a właśnie w tym dniu ma się odbyć uroczyste odebranie domu. W czasie gdy kobiety próbują uprzątnąć zalany hol Hanka, w komicznej scenie, próbuje jak najdłużej przemawiać do gości zaproszonych na uroczystość. Hałas sprzątających wywołuje zainteresowanie wśród zaproszonych murarzy z męskiej ekipy. Widząc, co się stało, dołączyli, z samym Ciepiewskim na czele, do pomocy kobietom. Rywalizacja płci zamienia się we współpracę.

W tym filmie, choć jest mowa o zakochaniu, którego finałem będzie małżeństwo, nie ma mowy o scenach miłosnych. Jeden z bohaterów filmu, sekretarz Tokarski, nazywa miłość prywatną inicjatywą mieszczącą się w planach gospodarczych. Poza miłosnymi spojrzeniami,

²⁶⁹ „Dziewczyna nie ludzie, a popatrzcie ludzie, jak na traktorze, jadzie i orze, a bo właśnie że ludzie” (zapis gwarowy, piosenka tak wykonywana jest w filmie).

²⁷⁰ P. Zwierzchowski, Zapomniani bohaterowie..., op. cit., s. 99.

²⁷¹ Jednym z jego powiedzonek jest: „Chłop do kielni, baba do patelni”.

²⁷² Pracuje tam w tajemnicy przed majstrem.



uściskami czy pocałunkiem, na więcej uczuć nie było miejsca, a rywalizacja na polu pracy powoduje wręcz zatarcie się płci²⁷³.

Sama dzielnica Mariensztat też jest symbolicznym bohaterem filmu. Niegdyś zamieszkała przez bogatą burżuazję, zniszczona przez wojnę, teraz, odbudowywana rękami robotników, zamieszkiwana jest przez nich samych. „Lud wejdzie do Śródmieścia” – takim hasłem opatrzona jest uroczystość przyznawania kluczy do nowych mieszkań przodownikom i ludziom pracy.

Istotną rolę wewnątrz filmu odgrywa prasa. Na pierwszych stronach opisywani są przodownicy pracy, ich zobowiązania i realizacja planu. To z prasy Ciecielewski dowiadyuje się, iż on jest pomysłodawcą przedsięwzięcia budowy Domu Murarza.

Oprócz prasy istotnym elementem filmu są także plakaty, na których poza hasłami pracy i odbudowy stolicy są przedstawiane postacie przodowników.

„Przygoda na Mariensztacie” pod pewnym względem zwiastowała przełom w polskiej kinematografii. Była bowiem pierwszym pełnometrażowym filmem polskiej produkcji zrealizowanym w kolorze.²⁷⁴ Część krytyków przyjęła film przychylnie. Utwór określano jako prosty i swobodny, budzący zdrowy śmiech człowieka wyzwolonego od starego sposobu myślenia. Grająca główną rolę Lidia Korsakówna stworzyła postać zdobywającą sympatię widza²⁷⁵. Krytyczne uwagi wobec filmu pojawiły się na łamach „Nowej Kultury” i „Tygodnika Powszechnego”. Zarzucono filmowi brak inwencji twórczych, słabą grę aktorską i jałowość scenariusza²⁷⁶.

Komedia ta biła rekordy popularności. Do dziś pokazywana w telewizji, pozostała jednakże świadectwem propagandy sukcesu i wspólnej sprawy, ukazanej w lekkim tonie. Ważną częścią utworu są także pieśni zespołu Mazowsze oraz nastoletniej Ireny Santor, i jej szlagieru „Jak przygoda to tylko w Warszawie”. Film ten, będąc swoistym socrealistycznym musicaliem, ukazuje szczęśliwy świat, w którym kobiety-murarki spełniają się zarówno w pracy jak i życiu prywatnym, pokonując kolejne przeszkody na drodze do własnego szczęścia²⁷⁷.

²⁷³ P. Śmiałowski, Miłość, seks i socrealizm... op. cit., <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/8082> (data odczytu 17.06.2017).

²⁷⁴ Na taśmie Sowkolor produkcji radzieckiej.

²⁷⁵ T. Kołaczkowski, Przygoda na Mariensztacie, „Film” 1954, nr 6, s. 8-9.

²⁷⁶ L. Bukowiecki, Jeszcze o „Przygodzie”, „Film” 1954, nr 17, s. 11.

²⁷⁷ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 148- 149.



4.4.3. Irena do domu!²⁷⁸

Jest to udana komedia schyłkowego okresu socrealizmu. Fabuła opiera się również na konflikcie płci, jednakże wzbogacona jest o głębszą charakterystykę postaci, niż poprzednie opisane przeze mnie filmy. Doborowi aktorzy²⁷⁹ potrafili stworzyć ciepły klimat autentycznej komedii.

Ciekawym zabiegiem realizatorów filmu było stworzenie dwóch par bohaterów, podobnych do siebie, ale odgrywających przeciwne role w związku. Małżeństwo Majewskich można by uznać za typowe dla tamtych czasów. Mąż, zapracowana głowa rodziny, mnóstwo czasu poświęca pracy nad projektami i planami, a od żony oczekuje spokojnego miejsca do pracy w domu, obiadu na czas i opieki nad dzieckiem. Irena Majewska, szczęśliwa małżonka, chętnie poddaje się domowym obowiązkom, do czasu, gdy namowy sąsiadów i znajomych wywołują w niej chęć znalezienia pracy w tajemnicy przed mężem. Drugą parą bohaterów są Władek, instruktor jazdy, oraz Kwiatkowska, pracująca w tym samym zakładzie co Majewski na stanowisku tokarki. Ona zaradna i świetnie wykonująca swoją pracę, ulubienica Majewskiego, jest w związku narzeczeńskim z fajtlapą i niepewnym siebie urzędnikiem.

Głównym motywem filmu jest poszukiwanie pracy przez żonę Majewskiego. Namawiana przez sąsiadów, chce sama móc na siebie zarabiać, a nie być zależną od męża. Pierwszą próbą uniezależnienia się od męża była praca fryzjerska. Jednakże na przeszkodzie stanęła nieumiejętność męża do zajmowania się własnym synem. Majewski, jak można sądzić z przebiegu akcji, nie uczestniczył wcale w pracach domowych i opiece nad synem, toteż pozostawienie go samego w domu okazało się pasmem katastrof. Próbując jednocześnie pracować nad projektem i bawić się z synem najpierw rozbija doniczkę w domu, by później w parku, wylądować w stawie z wodą, do którego jego syn wszedł za zabawką samolotu. Brudny, mokry i zmęczony Majewski wtargnie w końcu do damskiego zakładu fryzjerskiego by, rozkazując: „Irena do domu”, zmusić żonę do opuszczenia pracy.

Irena, po początkowej porażce, nie poddała się. Przypadkowo spotkana taksówkarka namawia ją na pracę jako kierowca. Tym razem, Irena w całkowitej konspiracji przed mężem, w której uczestniczą także sąsiedzi i jej przyjaciółka, uczy się na kursach prawa jazdy i zawodowego kierowcy. Próba utrzymania wszystkiego w tajemnicy wywołuje zabawne perypetie. Upór Ireny ukazuje jej umiejętność dostosowania się do nowych sytuacji i przedsiębiorczość. Wszystko idzie dobrze do czasu, gdy mąż nieoczekiwanie dostaje urlop

²⁷⁸ Premiera listopad 1955 r. Widownia: 7 mln.

²⁷⁹ Adolf Dymśa, Lidia Wysocka, czy Ludwik Sempoliński.



akurat w dniu jej pierwszego dnia w nowej pracy. Tajemnica się wydaje. Majewski, niezadowolony z obrotu sprawy, próbuje wyperswadować żonie cały ten pomysł usamodzielnienia się. W całą tą sytuację, włączony zostaje także drugi wątek filmu, wywołany przez drugą parę bohaterów. Egzaminator kierowców, roztargniony i ciamajdowaty, przez szereg pomyłek, które powstają przy załatwianiu dokumentów potrzebnych do zawarcia małżeństwa z Kwiatkowską, uczestniczy wraz z Majewskim w pościgu za Ireną i dokumentami. W trakcie szalonej jazdy po ulicach Warszawy, Majewski na własne oczy przekonuje się, jak dobrym kierowcą jest jego żona. Pozytywnie zaskoczony nowymi umiejętnościami żony, zaczyna ją dopingować w ucieczce przed nim samym, a milicjantowi, który zatrzymuje ich za łamanie przepisów drogowych, z dumą oświadcza, że jego żona jest kierowcą i płaci za nią mandat. Historia ma swoje dobre zakończenie w urzędzie stanu cywilnego.

Komedia ta cieszyła się sporą popularnością. Sam film przyciągnął do kin 7 milionów widzów. Obraz ten wylansował także przebój muzyczny, często śpiewany przez bohaterów, „Karuzela”²⁸⁰

Krytycy ówcześni mieli inne zdanie na temat tego filmu. Utwór został oceniony jako zdecydowanie zły, nudny, nieciekawy zdjęciowo i nijaki muzycznie. Dziwiło krytyków także, jak mogli w tak żalonym dziele wystąpić czołowi aktorzy komediowi²⁸¹. Zarzucili filmowi także brak konsekwencji gatunkowej. Jak na groteskę, czy komedię „gagową”, sytuacji komicznych jest za mało, a problem przedstawiony anachroniczny, co osłabia ostrość satyry²⁸².

Tak silna krytyka filmu wywołała burzę wśród widzów. W listach pisanych do redakcji „Filmu” bronili oni utworu, na którym się dobrze bawili i śmiali²⁸³.

4.5. Filmy o tematyce wiejskiej

4.5.1. Jasne łany²⁸⁴

Autorzy filmów bardzo szybko zostali zmuszeni do propagowania zmian na wsi. Treść tych obrazów była tworzona według schematów antagonizowania społeczności

²⁸⁰ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 158.

²⁸¹ S. Surzyński, Irena, wysiadka!, „Film” 1955, nr 49, s. 4.

²⁸² Redakcja, Tym razem o filmie „Irena do domu”, „Film” 1956, nr 3, s. 11.

²⁸³ O filmie „Irena do domu!”, „Film” 1956, nr 4, s. 15.

²⁸⁴ Premiera grudzień 1947 r. Widownia: 1 mln.



wiejskiej ze względu na majątek i podejście do nowej ideologii i technologii. Chłopom biednym, małorolnym, przeciwstawiano kułaków, bogatych posiadaczy oraz dorobkiewiczów, którzy często chcieli zarabiać pieniądze w sposób nielegalny lub na krzywdzie wsi. Bohaterami pozytywnymi natomiast byli biedni chłopi, którzy chcieli stworzyć spółdzielnie, gromady produkcyjne, a także działacze partyjni im w tym pomagający.

„Jasne Łany” jest najlepszym filmem o tematyce wiejskiej tego okresu. Twórcy scenariusza chcieli ująć wszystkie współczesne zagadnienia wsi²⁸⁵. Mamy tutaj problem edukacji chłopów, zacofania technologicznego, wyzysk, pijaństwo, wykorzystywanie nieletnich do ciężkiej pracy, przestępczą działalność bogatych, a nawet podziemie partyzanckie, wrogie wobec nowej władzy.

Akcja filmu rozgrywa się w roku 1946, jeszcze przed siłowymi rozwiązaniami kolektywizacji wsi. Do wsi Łany przyjeżdża młody nauczyciel, który ma na nowo zorganizować szkołę. Poprzedni nauczyciel, często z wrogością wymieniany przez chłopów, wyjechał do miasta, by handlować nielegalnym alkoholem robionym przez młynarza Łanów. Wywołuje to początkowy brak zaufania do nowego nauczyciela, którego podejrzewa się o to, że odejdzie tak jak poprzednik. Nowy nauczyciel obserwując sytuację na wsi, stara się pomóc jej biedniejszym mieszkańcom. Najpierw ratuje młodego i zdolnego Antka z rąk bezwzględного młynarza, wykorzystującego chłopca do przewożenia nielegalnego alkoholu do miasta. Antek, który przejawia spore zainteresowanie elektrotechniką, marnuje swoje zdolności w piciu i wysługiwaniu się przestępcom²⁸⁶.

Główną osią fabuły, jest kwestia edukacji, elektryfikacji wsi oraz samopomocy chłopskiej. Nowy nauczyciel, będący mocno zaangażowanym ideowcem, stara się pomóc wsi w odbudowie szkoły i świetlicy, a także wspiera rozwój spółdzielni chłopskiej. Na przeszkodzie tych planów stoją bogaci chłopi, z młynarzem na czele, oraz były zarządca majątku ziemskiego. Dopuszczają się oni przestępstw. Niszczą nową świetlicę w pijanym amoku, okradają spółdzielnie, a także starają się wszelkimi sposobami nie dopuścić do założenia prądu we wsi.

Nauczyciel, poprzez swoją determinację i chęć niesienia pomocy każdemu, powoli zdobywa sympatię biedniejszych chłopów. Namawia ich do walki o szkołę i elektryczność²⁸⁷. Pokazuje im, że mogą uwolnić się od zależności od bogatej części wsi. Pomimo

²⁸⁵ B. Mruklik, Film fabularny, w: *Od nacjonalizacji...*, op. cit., s. 162.

²⁸⁶ Problem picia bimbrowa na wsi, nawet u osób bardzo młodych, musiał być spory. W czasopiśmie „Odrodzenie” czytelnicy przytaczają wiele przykładów rozpijania dzieci na wsi: A. Świrszczyńska, Nie odbudujemy Polski przy kieliszku, „Odrodzenie” 1947, nr 5, s. 5.

²⁸⁷ Elektryczność we wsi posiada młynarz, ale nie chce się dzielić nią z innymi.



początkowych trudności plany nauczyciela wypełniają się. Chłopi pomagają w kolejnej odbudowie świetlicy oraz pomagają elektrotechnikom.

Istotnym problemem, z którym zmierzyć się musi bohater, jest pijaństwo. Młynarz, przy współudziale miejscowego sklepikarza, starają się alkoholem ubezwłasnowolnić chłopów. W tym celu rozpijają nawet młodzież. Ich poczynania doprowadzają do tragedii. Okazuje się, że alkohol jaki produkują, jest trujący, co doprowadza do ślepoty biednego Jaśka.

Oprócz konfliktów społecznych mamy także w filmie wątek miłosny pomiędzy nauczycielem, a biedną Magdą, wykorzystywaną przez dalszą rodzinę do ciężkiej pracy. Ona, obiecana wcześniejszemu nauczycielowi przestępcy, dzięki nowej miłości, wyzwala się spod złego wpływu i uczestniczy w pomocy nauczycielowi.

W scenie finałowej przestępcy próbują zniszczyć transformator. W wyniku nieoczekiwanego pożaru, wywołanego pośpiechem przy próbie wyniesienia nielegalnego alkoholu, doprowadzają do pożaru. Przyjazd milicji płoszy bandytów. Ukrywają się oni w lesie i szykują się do ucieczki za granicę. Są zorganizowani, wykonują rozkazy byłego nauczyciela ukrywającego się pod pseudonimem „Jastrząb”. Wyraźnie można odczytać, iż należeli oni do partyzantki niekomunistycznej, robiącej interesy w czasie wojny, prawdopodobnie z Niemcami. Skrytobójczo strzelają do nauczyciela ciężko go raniąc. Film kończy się klamrą. Do wsi przyjeżdża nowy nauczyciel na czasowe zastępstwo, ale tym razem wieś wygląda inaczej. Z ciemnych Łanów, do których na początku filmu przybywa nauczyciel, dzięki elektrycznym lampom ulicznym wieś zamieniła się w jasne Łany.

Film, pomimo ciekawie zbudowanej fabuły był schematyczny oraz przeładowany ilością problemów w nim poruszanych, co spowodowało, że nie został przychylnie przyjęty przez krytykę. Zarzucano mu skrzywiony, karykaturalny obraz wsi, w której się tylko pije i wszczyna awantury²⁸⁸. Tadeusz Kowzan film nazwał paszkwilem na wieś polską²⁸⁹. Problem widziano także w źle dobranych aktorach, nie dość jasnym scenariuszu i błędach reżyserskich²⁹⁰.

Jadwiga Siekierska omawiając po latach recenzje filmowe pisała o powodach niezadowolenia z filmu. Dla jednych była to tylko uproszczona agitka, zawierająca zbyt dużą

²⁸⁸ J. Tomski. Drugi pełnometrażowy film polski, „Film” 1948, nr 1, s. 11.

²⁸⁹ Burza nad łanami, „Film” 1948, nr 1, s. 12.

²⁹⁰ G. Sadoul, Po wizycie w Polsce, „Film” 1949, nr 15, s. 3.



porcję polityki na ekranie, dla drugich – utwór politycznie nieprawdziwy, upraszczający zagadnienie²⁹¹.

4.5.2. Gromada²⁹²

Film „Gromada” także skupiony jest wokół konfliktu pomiędzy biednymi chłopami chcącymi stworzyć spółdzielnię opartą na młynie, a bogatymi posiadaczami. Prywatnej działalności, opartej na indywidualnej przedsiębiorczości, przeciwstawiona zostaje kolektywna praca zbiorowości wiejskiej.

Akcja filmu toczy się we wsi o fikcyjnej nazwie Mostowice. Biedniejsi mieszkańcy postanawiają wybudować nowy, wspólny, spółdzielczy młyn, by uniezależnić się od wyzyskującego ich młynarza, oraz zagospodarować resztówkę, czyli dworskie zabudowania, na szkołę i świetlicę. Budowę organizuje Gminny Zarząd Samopomocy Chłopskiej. Chcą zdążyć z budową nowoczesnego młyna jeszcze przed tegorocznymi żniwami. Cel ten próbuje zniweczyć wiejski bogacz - właściciel już istniejącego młyna. Młynarz to personifikacja wszelkich, zniechęconych przez uciskanych chłopów, cech. Dorobkiewicz, pan na wiosce, szwagier sędziego, mściwy, chcący zmusić do małżeństwa dużo młodszą od siebie, niewinną, biedną chłopkę Marysię, mającą już ukochanego, Pawła. Rodzice dziewczyny, zwłaszcza matka, także stoją po stronie młynarza. Gdy ona odmawia wyjścia za niego za mąż, wyrzucają ją z domu.

Wojciech, ojciec Marysi, jest szanowanym gospodarzem na wsi. Uczestniczy w pracach Samopomocy Chłopskiej. Jednakże jego kontakty z młynarzem powodują wzrastającą niechęć wsi do jego osoby. Skutkuje to wyrzuceniem go, oraz innym właścicielami ziemskich, z organizacji chłopskiej.

Młynarz wszelkimi sposobami próbuje nie dopuścić do wybudowania młyna. Szantażuje zadłużonych u niego chłopów. Roznosi plotki o rzekomym zdrożeniu zboża, które chłopci już zadeklarowali do spółdzielni po niższych cenach; planuje podstępnie przejąć ziemię, na której znajduje się droga do młyna²⁹³. Szczególnie szanowanego we wsi Wojciecha, podjudza przeciwko budowie spółdzielczego młyna²⁹⁴. Młynarz doprowadza także do próby samobójczej jednego z chłopów, zajmując mu cały plon za długi. Gdy nie

²⁹¹ J. Siekierska, Krytyka i publicystyka filmowa. w: Historia filmu polskiego..., op. cit., s.184.

²⁹² Premiera kwiecień 1952 r.

²⁹³ W czym pomaga mu skorumpowany sędzia.

²⁹⁴ P. Zwierzchowski, Zapomniani bohaterowie..., op. cit., s. 144.



udaje mu się skierować cementu, przeznaczonego na młyn²⁹⁵, do odbudowy świetlicy, podczas libacji postanawia zaorać drogę wiodącą do młyna. Scena ta, dziejąca się w nocy, jest pełnym dramatyzmu ukazaniem opętanego z nienawiści do chłopów człowieka.

Wszystkie te próby nie udają się, młyn, po ciężkiej pracy zostaje wybudowany w terminie, a droga odbudowana, dzięki ofiarności chłopów i pomocy robotników z miasta przywiezionych wozami by pomóc towarzyszom ze wsi.

Bohaterem pozytywnym jest Paweł, młody idealista, kochający się w Marysi, robiący wszystko dla powstania spółdzielni. Dzięki jego postawie i pracy wieś się jednoczy. Również ojciec Marysi przekonuje się do niego i pozwala chłopom ukryć zboże przed deszczem w swojej stodole, a później zaprasza go do życia wspólnie z nimi, jak w rodzinie.

Ważną rolę odgrywa także członek partii, robotnik z miasta, który stara się być dla chłopów mentorem i głosem rozsądku. To on powstrzymuje chłopów przed zabiciem młynarza, oburzonych, że doprowadził jednego z nich do próby samobójczej. Po stronie dobra stoi także pełna ideałów nowa rada chłopskiej spółdzielni, której na celu leży tylko dobro społeczności.

Zamiarem autorów filmu było ukazanie typowej wsi polskiej i jej dorastanie w ogniu walki klasowej do klasowej świadomości społecznej i politycznej²⁹⁶.

Na zjeździe w Wiśle skrytykowano film za słabość artystyczną, nie opartą o społeczne realia.²⁹⁷

Krytyka prasowa zaatakowała film za nijakie przedstawienie pozytywnego bohatera, który się nie rozwija i nie dojrzewa. Także obraz wsi uznano za niewystarczający. Według krytyków zabrakło pejzaży wiejskich oraz folkloru²⁹⁸.

Wyolbrzymiona postać kułaka młynarza staje się wręcz karykaturalna. Stworzona zgodnie z konwencją stalinowskiej logiki walki klasowej musi przegrać z nieuchronnością przemian polskiej wsi i wylądować w więzieniu²⁹⁹.

²⁹⁵ Dzięki szybkiej interwencji chłopów cement, wieziony koźmi bogatych chłopów, w tym także młynarza, trafia do nowobudowanego młyna.

²⁹⁶ J. Kawalerowicz, K. Sumerski, Temat wzięty z życia”, „Film” 1951, nr 49, s. 5.

²⁹⁷ J. Kurek, Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie..., op. cit., t. 3, s. 152.

²⁹⁸ A. Kamieńska, Z. Pitera, Dwugłos o filmie „Gromada”, „Film” 1952, nr 21, s. 6-7.

²⁹⁹ E. C. Król, Formuła wroga w polskim filmie socrealistycznym..., op. cit., s. 243.



4.5.3. Trudna miłość³⁰⁰

Tak samo, jak poprzednie filmy, ten także skupiony jest na konflikcie klasowym. Scenariusz filmu oparty został na noweli Romana Bratnego „Siódmy krzyżyk młodości”. Początkowo realizowany był pod tytułem „Skąd idzie burza”, ale ostatecznie tytuł zmieniono na „Trudna miłość”. Scenariusz poddano wielokrotnym przeróbkom. Ostatecznie uwypuklono wszystkie niezbędne wówczas³⁰¹ elementy filmu wiejskiego, takie jak powstawanie PGR-u, jako ośrodka socjalistycznej produkcji oraz konfliktu pomiędzy kułakami, a zwolennikami spółdzielni.³⁰²

Akcja filmu poświęcona jest przede wszystkim powstającej spółdzielni. Stary kierownik PGR-u odchodzi z pracy by zrobić miejsce młodszemu. Na drodze ku szczęśliwemu kolektywnemu działaniu stoi stary kułak, który wykorzystując chłopskie długi, chce zniweczyć plany działaczom partyjnym. Dziwnym trafem pomaga mu w tym komunista, który przybył ze Związku Radzieckiego. Będzie on roznosił negatywne plotki na temat kolchozów, w których pracował.

Propagandowość i schematyczność filmu rzucają się w oczy niemal na każdym kroku. Wyraża się ona zarówno w słowach, jak i w zwyczajnych prostych wydarzeniach. Spółdzielnia jawi się jak najszcześniejsze miejsce na ziemi, gdzie życie będzie lepsze. Świnie w PGR-ach, są czyste, rosą większe i dorodniejsze, a same chlewy wyposażone są w elektryczność. Zboże, sprowadzone z ZSRR, daje znacznie więcej ziaren. Nawet tak niewinne zdarzenie jak upadnięcie z krzesła jednego z bohaterów skomentowane jest słowami: „Zachciało ci się indywidualnie siedzieć. Chodź na spółdzielczą ławkę”, z której już nie spadnie.

W tym filmie po raz pierwszy na taką skalę propagandowo wykorzystano dziecko. Jest to syn Michalika, nowego kierownika PGR, zabiegającego, by we wsi powstała spółdzielnia. Przez swoją działalność będzie on głównym celem ataków. Bogaty Nalepa, wraz z innymi niezadowolonymi z nowych porządków, podpalą Michalikowi stogi siana. W trakcie tego incydentu dochodzi do bójki i zabójstwa Michalika, a jego syn zostaje sierotą. W końcowej scenie filmu, podczas głosowania za statutem spółdzielni, podniesie on rękę za ojca.

³⁰⁰ Premiera kwiecień 1954 r.

³⁰¹ Premiera „Jasných łanów” odbyła się przed oficjalnym rozpoczęciem kolektywizacji.

³⁰² B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 237.



Po raz pierwszy, w filmie o tematyce wiejskiej, zostanie wyraźnie zaatakowany kościół. W poprzednich utworach kościół był pokazywany w miarę neutralnie. Wieś była obecna na mszach niedzielnych, co zwykle ukazywane było w scenach opuszczania przez ludzi kościoła po mszy. Natomiast w „Trudnej miłości” ksiądz ukazany jest jako wróg nowych zmian, co nie przeszkadzało autorom filmu kręcić sceny na polu należącym do miejscowego proboszcza³⁰³. Ksiądz nie chce udzielić pogrzebu zabitemu, gdyż według niego, komunista nie może być dobrym chrześcijaninem. Sam pogrzeb też zostaje wykorzystany propagandowo. O to Janek, młody ideowiec, bierze na ręce syna Michalika z rąk Nalepówny, córki wroga, i w przejmujących słowach oświadcza, że „za spółdzielnię zabili Michalika. Chciał otworzyć dla nas nowy, dobry świat”.

W trakcie dyskusji nad filmem w Ursynowie, w siedzibie Centralnej Szkoły Państwowego Ośrodka Maszynowego i Spółdzielni Produkcyjnej, rolnicy oceniali film. Postać Nalepianki uznali za zbyt oderwaną od swojej kułackiej rodziny, co może wywoływać u wiejskiego widza brak zrozumienia. Zagadnienie kleru i kułactwa uznali za zbyt uproszczone. Film skrytykowano także za niewystarczające ukazanie jak powstaje spółdzielnia³⁰⁴.

Krytycy na filmie nie pozostawili suchej nitki. Postacie w filmie sprowadzone zostały do imitacji ludzi, mających być ilustracją praw społecznych, politycznych i ekonomicznych. Obraz wsi jest schematyczny, a wymowa, pomimo że słuszna, jest trywialna i uproszczona.³⁰⁵ Zarzucono także brak popularyzacji wyższości gospodarki zespołowej nad indywidualną³⁰⁶.

Po raz pierwszy w filmie powojennym w pełnej krasie ukazany został namiętny pocałunek i to pomiędzy postępowym członkiem spółdzielni, a córką kułaka³⁰⁷. Ten swoisty mezalians społeczny nie pomógł filmowi. Zwierzchowski po latach określa film jako nieudane przedsięwzięcie, w którym od wątku miłosnego ważniejszy okazał się problem założenia spółdzielni³⁰⁸.

³⁰³ S. Różewicz, *Było, minęło...* W kuchni i na salonach X Muzy, ISKRY, Warszawa 2012, s. 22.

³⁰⁴ (Wuga), O „Trudnej miłości”, „Film” 1954, nr 17, s. 6.

³⁰⁵ B. Węsierski, O rzeczy trudnej, „Film” 1954, nr 18, s. 4.

³⁰⁶ L. Rubach, Śladami „Trudnej miłości”, „Film” 1954, nr 20, s. 5.

³⁰⁷ P. Śmiałowski, *Miłość, seks i socrealizm...*, op. cit., <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/8082> (data odczytu 17.06.2017).

³⁰⁸ P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie...*, op. cit., s. 133.



4.6. Filmy o młodzi i dla młodzi

4.6.1. Pierwszy start³⁰⁹

Komuniści ogromną troskę przykładali do indoktrynacji młodzi. Celem było zuniformizowanie społeczeństwa oraz aktywizacja młodzi, która nie mogła być pozostawiona sama sobie. Ważną rolę odgrywały organizacje młodzieżowe oraz kultura. Film był jednym z bardziej atrakcyjnych elementów kształcenia nowego, młodego człowieka, dlatego powstało ich sporo³¹⁰ w tym okresie.

Film „Pierwszy start” jest tendencyjną opowieścią o dojrzewaniu młodego bohatera oraz o organizacji Służba Polsce. Konstrukcja bohaterów jest zgodna ze znanym schematem. Wyraźny jest podział na bohaterów pozytywnych, dojrzewających i negatywnych. Stronę dobra reprezentuje młody inżynier Góracz pochodzenia chłopskiego, który wyrósł z awansu społecznego, jaki niemożliwy był przed wojną. Po tej samej stronie są także młodzi Junacy, członkowie ZMP, kierujący pracą i edukacją młodszych, mniej doświadczonych kolegów. Wrogiem jest przedwojenny inżynier, specjalista w swoim fachu, który próbuje sabotować poczynania Góracza. Dojrzewającymi bohaterami jest dwójka młodych chłopców, pochodzących ze skrajnie różnych środowisk. Tomek Spojda, główny bohater filmu, jest wiejskim sierotą. Pozostawiany sobie przez opiekujących się nim wujostwem, na wsi staje się hersztem młodocianej bandy, spędzającej czas na pustej zabawie, kradzieży jabłek czy grze w karty. Sam Tomek, pomimo młodego wieku, pali i nie stroni od używania przemocy, do czego służy mu nóż. Samouk, z dużymi brakami w wykształceniu, pasjonujący się szybownictwem. Jego przeciwieństwem jest Ryszard Wichniewski, wychowany w burżuazyjnym domu. Także jak Tomek indywidualista, jednakże jego sytuacja jest diametralnie inna. Dzięki lepszemu wykształceniu i pieniądзом wszystko przychodzi mu z łatwością. Obaj, pod wpływem wychowawców i szkolnego aktywu ZMP, przeobrażają się w dobrych obywateli ludowej ojczyzny.

Tomek, który nie pomaga w domu i trwoni czas z innymi wiejskimi dziećmi, zastraszone przez opiekunów pójściem do pracy, ucieka z domu. W pociągu spotyka dziewczynę z dobrego domu, której ofiarowuje nóż. Znajomość przerwana jest nadejściem

³⁰⁹ Premiera styczeń 1951 r. Widownia: 3,9 mln.

³¹⁰ Oczywiście jak na tamte czasy.



konduktora. Podczas próby ukrycia się Tomek trafia do zarezerwowanego przedziału dla Junaków. Budzi zainteresowanie chłopców, którzy namawiają go, by razem z nimi pojechał do szkoły szybowcowej. Szkoła ta, jak się wkrótce okazuje, nie tylko uczy jak latać, ale przede wszystkim wychowuje młode kadry budowniczych socjalizmu³¹¹.

Pomimo początkowych trudności i niechęci do niego przedwojennego inżyniera, dzięki pomocy Góracza³¹², udaje mu się dostać do szkoły. Jego skrajny indywidualizm staje się problemem dla pozostałych uczniów. Próbują mu pomóc zarówno w nauce, jak również w odnalezieniu się w kolektywie junackim. Jednakże Tomek odrzuca wszelką pomoc.

Z powodu słabych ocen nie udaje mu się pozostać w szkole na lato, na kursie na dla najlepszych uczniów. Ta porażka uświadomiła mu, że dużo stracił przez swój upór. Po powrocie do domu jest innym chłopakiem. Pomaga wujostwu, nie chodzi się włóczyć, dzieciakom zabrania kraść jabłka. I ciągle się uczy, nawet kosztem posiłków.

Pewnego dnia, podczas zbliżającej się burzy, widzi na niebie szybowiec, który ma problemy. Podąża na miejsce lądowania. Próbując uratować maszynę przed wiatrem sam siada za sterami maszyny. Udaje mu się przedrzeć przez burzę i szczęśliwie wylądować na lotnisku SP, czym wywołuje zaskoczenie i niedowierzanie inżyniera Góracza, komendanta SP i uczestników letniego kursu. Zostaje przyjęty na kurs dla uzdolnionych, a inżynier Góracz chce, by to on był pierwszym pilotem prototypowej maszyny jego projektu.

Spojda ponownie spotyka dziewczynę z pociągu. W ich relację wtrąca się Ryszard. Powoduje, że Tomek spóźnia się na randkę, gdyż zmuszony jest przyszyć guziki do munduru³¹³. Na zabawie Tomek uderza rywala w twarz, przez co dostaje zakaz lotów i karę wykluczenia z życia społecznego.

Ryszard, któremu wszystko łatwo przychodziło, często był proszony przez kolegów by innym pomógł w nauce, co chłopak ignorował. Inżynier Studziński, który znał rodzinę Ryszarda, traktuje go lepiej niż innych. W trakcie oblatywania nowego prototypu ostrzega go by nie leciał. Zamiast niego poleciał Spojda. Podczas przelotu przez chmurę doszło do wypadku, Tomek musiał ratować się skokiem ze spadochronem. Na miejscu wypadku pierwi

³¹¹ Tamże, s. 6.

³¹² Spotyka on Tomka w knajpie (do której udał się po odrzuceniu go ze szkoły), gdzie jakiś pijak częstuje chłopca alkoholem, i zabiera ze sobą.

³¹³ Kwestia guzików pojawia się w filmie trzykrotnie. Na początku filmu jesteśmy świadkami, jak Tomek, po wygraniu w karty pieniędzy, odcina nożem guziki chłopakowi, który nie ma czym zapłacić. To za ten czyn opiekunowie chcą wysłać go do pracy. W innej scenie, gdy pod prysznicem z Tomka braków nauce naśmiewa się Ryszard, Spojda w tajemnicy odcina mu guziki z munduru. Tomek zostaje ukarany przez los, gdyż to właśnie przez nieprzyszyte guziki o mało co traci dziewczynę.



byli Studziński i Ryszard. Zobaczył on, jak inżynier przełącza baterijkę od skrzętomierza³¹⁴.. Zgłosił to komendantowi. Inżyniera Studzińskiego zabrała milicja.

Przerwa w produkcji nowego szybowca „Junaka” spowodowała, że zagrożony został ich występ na zawodach. Wtedy to, Tomek Spojda, w płomiennej przemowie powiedział wszystkim, że jak razem się wezmą do roboty i pomogą przy budowaniu modeli to zdążą. Jego reedukacja zakończyła się, a on sam wygrał w wyścigu szybowców na zawodach na oczach tłumów i ukochanej.

Film ukazuje wyższość kolektywnej pracy nad indywidualizmem. Wszystko co dobre i słuszne, tworzone jest przez zbiorowość i dla zbiorowości. Inżynier Góracz, po dopuszczeniu jego szybowca do produkcji, powiedział: „ogromnie się cieszę, że ten mój szybowiec przestał być wreszcie moim, moją prywatną własnością i stał się waszą wspólną własnością”, a w dalszej przemowie komendanta słyszymy, że „(...) pięknej sztuki latania uczą się dzisiaj nie synowie bogatych rodzin, jak to dawniej bywało, ale szerokie masy młodzieży. I to musicie zrozumieć. Uczycie się latać, żeby zbliżyć miasta do miast, wsie do wsi, kraje do krajów. Nie żeby nieść ludziom wojnę i zagładę, ale pokój”.

„Pierwszy start” wzbudzał mieszane uczucia u krytyków. Z jednej strony był udanym filmem młodzieżowym. Zawierał dużo ciekawych scen szybowcowych, humor i wiele piosenek. Mocno akcentował atmosferę koleżeństwa³¹⁵, a także rolę ZMP w moralnym i politycznym kształceniu uczniów, ucząc ich nowego stosunku do nauki i dyscypliny pracy³¹⁶.

Niektóre recenzje szły w zupełnie przeciwnym kierunku. Windholz, sekretarz Zarządu Głównego Ligi Lotniczej, chwali film za propagowanie szybownictwa i nazywa go doskonałym filmem lotniczym, ale nie młodzieżowym³¹⁷. Zarzucono filmowi, że optymizm dzieła burzy silnie zaznaczona przypadkowość w rozwoju głównych bohaterów.³¹⁸ O dziwo Film krytykowano za niewystarczające ukazanie pracy wychowawczej ZMP. Z utworu okazuje się, że opatrnościowym człowiekiem jest jedynie inżynier Góracz, bez którego pomocy niemożliwa byłaby przemiana bohaterów³¹⁹. Skrytykowano także postawę aktywu ZMP wobec Ryszarda. Zamiast pomocy kolegów musi sam prowadzić wewnętrzną walkę przeciwko wpływom Studzińskiego. To ZMP jest jedną z przyczyn jego aspołecznej postawy³²⁰.

³¹⁴ Urządzenie, które umożliwia lot bez widoczności, pokazując pilotowi wychylenie samolotu.

³¹⁵ J. Peltz, Filmy Leona Buczkowskiego. „Kino” 1971, nr 4, s. 17-27.

³¹⁶ J. T., Pierwszy start filmu młodzieżowego, „Film” 1951, nr 2, s. 8-9.

³¹⁷ A. Windholz, Pierwszy lotniczy start polskiego filmu, „Film” 1951, nr 5, s. 5.

³¹⁸ W. Źdźarski, Pierwszy start: na drodze do prawdziwych sukcesów, „Film” 1951, nr 5, s. 4.

³¹⁹ A. Jasiński, Inżynier Góracz czy ZMP?, „Film” 1951, nr 5, s. 5.

³²⁰ B. Węsierski, Wokół „Pierwszego startu”, „Film” 1951, nr 11, s. 11.



Na łamach prasy w dyskusji o filmie głos zabrali widzowie z różnych środowisk. Junak Mieczysław Tomczak uważa film za udany obraz junackiej młodzieży i ich problemów. Studentka Rita Walter broni ukazanych w filmie ZMP i inżyniera Góracza. Pilot Ryszard Witkowski wskazuje na błędy w filmie związane z szybownictwem³²¹.

4.6.2. Załoga³²²

Film ten, już na etapie scenariusza, był krytykowany na łamach prasy młodzieżowej, głównego pisma ZMP „Sztandaru Młodych”. Głównymi zarzutami były: niewłaściwe przedstawienie pracy organizacyjnej ZMP oraz późna i niewiarygodna przemiana bohatera. Doprowadzono tym do wielu przeróbek i dokrętek do już, w znacznej większości, zrealizowanego filmu. Dzięki temu jest to najdłuższy obraz jaki powstał w tym czasie. Trwa dłużej niż dwie przeciętne produkcje pełnometrażowe. Przeróbki te, spowodowały także, że film jest mało oryginalny i wyraźnie w nim widoczne są podobieństwa do poprzedniego dzieła, „Pierwszego startu”.³²³

Akcja filmu rozgrywa się początkowo w Szkole Morskiej ZMP, później przenosi się na „Dar Pomorza”. Bohaterami są uczniowie tej szkoły. Większość postaci przedstawiona jest schematycznie i podzielona wyraźnie na dobrych, pracowitych i słuchających poleceń oraz, na mających problem z subordynacją, dwóch lekkoduchów. Nie ma w tym filmie jednak wyraźnego podziału klasowego, ponieważ obaj pochodzą z dobrych rodzin. Ojcem Józefa Wietecha jest szanowany inżynier, a rodzice Antka Bugają są inteligentami. Także w tym utworze mamy postaci dobrych, pozytywnych dorosłych i jednego złego, przedwojennego nawigatora kapitana Kaperę³²⁴, który pozwala tym dwóm chłopcom na opuszczanie szkoły wieczorami oraz umożliwia Antkowi prześlizgiwanie się przez jego zajęcia, faworyzując go na każdym kroku. Wynikło to zarówno ze znajomości jego rodziców, jak i uważania chłopaka, bez sprawdzania, za inteligentnego i dobrze znającego wiedzę nawigacyjną ucznia. W tym poczuciu bezkarności pomaga Antkowi sam Józef, gdyż, będąc jednym z najlepszych uczniów, w zamian za dobrą zabawę, odrabia za niego lekcje.

Wszystko dwójce bohaterów uchodzi na sucho do czasu, gdy zbliżają się ostatnie egzaminy. Kierownictwo ZMP prosi obu by, jako najlepsi uczniowie, pomogli słabszym od

³²¹ Dyskutujemy o polskim filmie młodzieżowym, „Film” 1951, nr 8, s. 7.

³²² Premiera styczeń 1952 r. Widownia: 3,9 mln.

³²³ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 238.

³²⁴ Nazwisko znaczące: Kaper – morski rozbójnik. W zamierzeniu autorów reprezentował negatywną przeszłość sanacyjnej Polski.



siebie. Antek, ukrywając przed wszystkimi, nawet przed Józkiem, to, że nic nie umie, chce oddać koledze obu przydzielonych mu chłopaków. Ten, zmęczony ciągłym odwalaniem za niego roboty, buntuje się. Bierze jednego, ale pozostawia Antkowi Brzozowskiego. Także, tuż przed ostatnimi egzaminami, nie pomaga Józkowi na sprawdzianie z nawigacji. Wychodzi wtedy jego kompletny brak wiedzy, co kapitan Kapera ukrywa. Chcąc pomóc chłopakowi, przepisuje mu końcowe pytania egzaminacyjne. Antek zdaje jak z nut, ale Brzozowski, którego miał uczyć, nie zdaje egzaminów.

Akcja filmu przenosi się na szkoleniowy trójmasztowiec „Dar Pomorza”. Tam wszyscy chłopcy, którzy zdali egzaminy, mają wykazać się umiejętnościami żeglugi. Wystraszony tym Antek, wyjawia koledze, że nic nie potrafi i prosi o pomoc, sam udając, że to on naucza Józka³²⁵, co wywołuje niechęć ze strony pozostałych młodych marynarzy, nie mogących wybaczyć mu postępu z Brzozowskim. Podczas nocnego rejsu, w którym statek pozostawiony zostaje pod kontrolę młodzieży, Antek, poprzez błąd nawigacyjny, o mało nie doprowadza do katastrofy statku. Nie mogąc wytrzymać zdziwionych pytań pozostałej załogi przyznaje się przed komendantem do swoich przewinień. Jednakże, po pouczeniu, spotkał się z wyrozumiałością i chęcią pomocy ze strony Komendanta i ZMP.

Oprócz historii obu chłopców mamy także przedstawiona ciężką pracę marynarzy na morzu, na pięknym statku. Młodzieży pomaga bosman, ucząc ich fachu i często opowiadając różne historyjki o pochodzeniu swoich tatuaży. Poucza on także młodzież o tym, że kiedyś bywało inaczej. Przed wojną marynarz długimi latami musiał wykonywać ciężką robotę by myśleć o jakimkolwiek awansie, a teraz szanse otwarte są dla każdego.

Jednoznacznie pozytywnym bohaterem jest komendant Jan Michalski. Wierzy w młodzież, tłumaczy im błędy jakie popełniają, jest wyrozumiały i uczciwy.

Film kończy się ciekawym epizodem, nachalnie wręcz propagandowym. O to z USA powraca statek „Batory”, niewpuszczony przez amerykańców do portu³²⁶. Młodzież pisze odezwę w tej sprawie, jak to razem z załogą „Batorego” protestują „przeciwko bezprawiu amerykańskich imperialistów” i proszą kapitana, by pozwolił im przeciąć drogę polskiemu statkowi na znak solidarności z nimi. Dokonują tego trudnego manewru bez pomocy dorosłych.

³²⁵ Józek przypadkiem odnajdzie pytania egzaminacyjne w szafce Antka, co poróżni obu chłopców i przerwie ich współpracę.

³²⁶ Statek ten, zarekwirowany w czasie II wojny światowej przez Anglików, po raz pierwszy do Polski zawiał dopiero w 1947 roku. W roku 1949 nielegalnie wywiózł z USA agenta kominternu Gerharta Eislera. Statek pływał na linii północnoamerykańskiej, jednakże w 1951, w wyniku retorsji ze strony USA, linia ta została zawieszona.



Film uczy widza, że tylko ciężka praca i nauka jest najlepszą drogą do szkoły morskiej, która już nie jest zarezerwowana tylko dla uczniów z tzw. dobrych domów³²⁷. Wrogiem młodzieży okazuje się stary i niegroźny wykładowca³²⁸.

Utwór przedstawia zagadnienie odpowiedzialności kolektywu za jednostkę³²⁹. Chwalono go za staranność podejścia do tematu, realizm i prostotę w ukazaniu życia i pracy marynarzy³³⁰.

4.6.3. Trzy opowieści³³¹

Film składa się z trzech nowel, opowiadających różne historie młodych ludzi zaangażowanych w budowę nowej Polski. Każdą nowelę otwiera głos narratora, opisujący świat, w jakim rozgrywać się będzie akcja, używając militarnego języka dla opisanie wydarzeń i bohaterów³³². Narrator opisuje zmiany jakie dokonują się w Polsce rękami młodzieży. Przekonuje, że dzięki nim z zapadłych wsi powstają nowe miasta, a ciężka praca tworzy nowe przyjaźnie.

Pierwsza historia opowiada losy brygad młodzieżowych wspólnie pracujących na dużej budowie. Radośni, rozśpiewani, nie wiedzą, że wśród nich znajdują się sabotażyści. Ta radosna budowlana sielanka dobiega końca w momencie, gdy ktoś świadomie doprowadza do zalania cementu. Młodzi początkowo myślą, że to był tylko wypadek, jednakże niejasne okoliczności zdarzenia rodzą coraz większe podejrzenia. Przeszłość pracy spowodowany zniszczeniem materiału mobilizuje aktyw partyjny i młodzież do szukania rozwiązania tej trudnej sytuacji i odnalezienia sabotażysty, który, w co młodzi nie mogą uwierzyć, jest jednym z ich kolegów. Wbrew przeciwnościom postanawiają w terminie dokończyć budowę, by pokazać wrogom, że z nimi nie wygrają.

Przypadek sprawia, że w pokoju w którym kilku młodych mieszka, dostrzegają, że na ubraniu jednego z nich, który często opuszcza samotnie plac budowy, znajduje się zaschnięty cement. Sabotażystów udaje się zdemaskować, ale jeden ze śledzących – Władek Kulesza zostaje przez nich zamordowany.

³²⁷ (bw), Pod polską banderą, „Film” 1952, nr 3, s. 8-9.

³²⁸ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 151.

³²⁹ J. Kaden, Film o młodych marynarzach, „Film” 1951, nr 29, s. 8-9.

³³⁰ (Recenzja zbiorowa), „Załoga od dziobu do rufy”, „Film” 1952, nr 7, s. 10-11.

³³¹ Premiera kwiecień 1953 r.

³³² Narrator używa słów takich jak: „Wielka trudna ofensywa odbudowy Polski”, czy opisuje robotników jako żołnierzy, armię budowniczych.



Pomimo tej tragedii udaje się na czas postawić tory, a pociąg, z nową partią cementu, owacyjnie witany jest przez brygady młodzieżowe. Historia kończy się podniosłą przemową, dotyczącą śmierci ich kolegi oraz przekazaniem, że sabotażyści, mimo że byli wśród nich i zadali cios, to nie zatrzymali ich i nie zatrzymają.

Narrator przechodzi do drugiej noweli, w której, zgodnie z jego słowami, ukazane zostanie tworzenie się nowego kolektywnego człowieka, który powstaje wraz z nowymi budowlami.

Bohaterem noweli jest, należący do brygady SP, Jacek. Jest lekkoduchem unikającym ciężkiej pracy, chadzającym własnymi ścieżkami. Bardziej od kolektywu interesują go zabawa i kobiety. Jego postawa budzi niechęć kolegów, którzy zastanawiają się jak mu pomóc, gdyż nie wszyscy chcą pozbyć się go ze swoich szeregów. Kiedy Jacek zostaje ukarany za samowolę zakazem opuszczania brygady, starają się go dopingować, pomagać w pracy i pilnować, by znów czegoś nie zrobił. Nie udaje im się to. Jacek znów samowolnie opuszcza brygadę by udać się na wiejską potańcówkę. Tam koledzy starają się uświadomić mu, że źle zrobił. On, zły na nich, opuszcza zabawę wraz ze znajomymi ze wsi. Udają się na pusty nasyp kolejowy, na którym pracuje SP. Znajomi Jacka próbują zniszczyć przedmioty i zepchnąć wagoniki z nasypu, co budzi w chłopaku poczucie odpowiedzialności. Broni narzędzi, ale przegrywa. Z opresji ratują go poszukujący go koledzy z SP. Junacy cieszą się zmianą jaka dokonała się w Jacku, który nareszcie przekonał się do kolektywnej pracy. Narrator także wierzy, że pomimo iż Jacka kształtowanie się nie dokończyło, lekcja jaką otrzymał nie była bezwartościowa.

Ostatnią historię narrator przedstawia, jako opowieść o złych nawykach myślowych i przyzwyczajeniach, które zgromadzone zostały przez pokolenia. Utrudniają one zrozumienie oczywistych prawd i nadejście nowego lepszego świata na wsi.

Junak Adam przyprowadza chrzestnym konia. Chce im się w ten sposób odwdziżyć za wychowanie oraz pomóc im w spłaceniu długu, czym niechęć przysporzy im więcej kłopotów. Biedni opiekunowie nie mają pieniędzy na owies. Zostają wykorzystani przez bogatego chłopca, kułaka Nowickiego. W zamian za przechowanie konia u niego w stajni i paszę, Chrzestny ma nie przystępować do spółdzielni. Nowicki zmusza do ciężkiej pracy za długi, ukochaną Jacka, Marynę. Jacek chce zabrać ją do miasta by wstąpiła do SP. Chłopak, zły na chrzestnych, robi im awanturę o konia. Rozczarowany jest, gdy dowiaduje się, że sami oddali konia kułakowi. Nowicki, podczas niedzielnej przejażdżki, do własnego wozu zaprzęga nowego konia i zaprasza właściciela by go wypróbował. Na wozie rozmawia z opiekunem Jacka o spółdzielni, o tym czy zwolni Marynę z odrobku, w zamian za coś, co



szepcze mu do ucha³³³. Chrzestny Jacka wzburzony schodzi z wozu i przyłącza się do spółdzielni, w której witany jest gromkimi oklaskami.

Film kończy się obrazami młodzieży udającej się na ślubowanie ZMP. Maszerują wszyscy bohaterowie poprzednich powieści, w mundurach, radośni. Następnie, podczas uroczystości składają ślubowanie. Obrazy te komentowane są przez narratora, mówiącego o bohaterach obecnych na marszach i przysiędze, z jednym nieobecnym, Władkiem Kuleszą. Zapewnia, że pomimo iż go tam nie ma, pamięć o nim nie zginie. Film kończy się rotą ślubowania, wprawdzie wypowiedzianą przez młodzież, a dokończoną przez narratora³³⁴.

Inicjatorami filmu byli studenci PWSF, ZMP-owcy. Perypetie związane z powstawaniem filmu szczegółowo omawia jeden z jego reżyserów Czesław Petelski³³⁵. Początkowo film miał nosić tytuł „Młodzi towarzysze”. Realizowano go w ramach prac absolutoryjnych dla uczczenia Złotu Młodych Przodowników i składać miał się z czterech nowel: „Cena betonu”, „Historia Jacka”, „Sprawa konia” i „Kasia z tkalni nr 3”. Ostatecznie w filmie zostały pierwsze trzy nowele pozbawione tytułów.

Film, tworzony przez młodzież, jest opowieścią o teście właśnie, dojrzewającej socjalistycznie młodzieży oraz pochwałą organizacji „Służba Polsce”. Ukazuje kształtowanie się nowych, lepszych ludzi, którzy bez kolektywu mogą się tylko stoczyć w stronę przestępstw i chuligaństwa³³⁶. Niestety na drodze ku budowaniu lepszego świata stoi wróg, który może ukrywać się wszędzie, od bogatego wyzyskiwacza wiejskiego po kolegę na budowie. Dlatego należało wzmacniać czujność. Kolektyw zawsze zwycięża. Taki jest przekaz filmu.

Utwór chwalono za nowatorską tematykę i formę, a także za angażowanie młodzieży w nowe projekty filmowe³³⁷. Skrytykowano za naiwne przedstawienie sabotażystów i splotenie problemu tworzenia spółdzielni wiejskiej³³⁸.

³³³ Widz domyślić się może, że prawdopodobnie chodzi o konia.

³³⁴ „Na krew ojców i braci naszych poległych w walce o wolność i socjalizm, na konstytucję Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (dalej narrator) ślubujemy tobie ojczyzno, my synowie i córki ludu pracującego, młodzi przodownicy pracy i nauki, młodzi robotnicy, chłopci i żołnierze; umacniać władzę robotników i chłopów, walczyć z ciemnotą, zacofaniem i przesądami. Pomnażać bogactwa narodu pracą i nauką. Walczyć w pierwszych szeregach o wykonanie planu sześcioletniego, o rozwój nauki i wzrost kultury narodowej. O zwycięskie zbudowanie socjalizmu”.

³³⁵ C. Petelski, Młodzi tworzą film o młodych, „Film” 1952, nr 39, s. 8-9.

³³⁶ J. Zen, Trzy opowieści, „Film” 1953, nr 16, s. 6.

³³⁷ J. Z., Trzy filmowe sprawy” „Film” 1953, nr 16, s. 2.

³³⁸ Redakcja, Dyskutujemy, „Film” 1953, nr 24, s. 14.



4.6.4. Piątka z ulicy barskiej³³⁹

Kazimierz Koźniewski był reporterem „Przekroju” uczestniczącym w rozprawach sądu dla nieletnich. Swoje doświadczenia z sali sądowej przeniósł na łamy powieści „Piątka z ulicy barskiej”, wydanej w 1952 roku. W ciągu następnych dwóch lat doszło do jej ekranizacji.

Historia opowiada o losie grupki przyjaciół zamieszkujących na jednej ulicy. Pochodzą oni z biednych, często rozbitych przez wojnę domów. Chłopy, w trakcie okupacji, prawdopodobnie uczestniczyli w działaniach podziemia. Nadal wierni przysiędze wykonują rozkazy bezwzględnego Zenona, który zmusza ich do walki przeciwko nowemu łaadowi. Młodzi dopuszczają się przestępstw, za co zostają skazani na dwuletni dozór kuratorski. Przed wyrokiem ratuje ich to, że nie mając metryk, powołują się na swoją nieletniość. W trakcie rozprawy dowiadują się także, o zeznaniach jednego ze znajomych, któremu nieopatrznie opowiedzieli o części swojej działalności. Stosując fortel z wezwaniem na komendę milicji, wyciągają go z domu by go nastraszyć. Sytuacja wymyka się spod kontroli i młody Radziszewski ginie podczas ucieczki.

Czas spędzają na zabawie przy alkoholu i muzyce u bogatszego kolegi Lutka Kozłowskiego, który także jest ich łącznikiem z Zenonem.

Wszystko zmienia się pod wpływem kuratora, którym jest mistrz murarski Wojciechowski. Zgodnie z ideą tworzenia nowego człowieka poprzez pracę i dobry przykład³⁴⁰, nakłania większość do kształcenia się i pracy, wykorzystując ich zdolności. Jacek Siwicki zostaje redaktorem w gazecie, Zbyszek Mocarski idzie do szkoły muzycznej, a pozostała trójka pracuje na budowie trasy W-Z, Marek Kozioł jako murarz, a Franek Kruk i Kazimierz Spokorny jako operatorzy koparki pod opieką starego majstra Macisza.

Praca ma spory wpływ na chłopaków, zmieniają się. Kazimierza do zmiany postawy, oprócz pracy, dopinguje także fascynacja Hanką, młodą aktywistką na budowie.

Sytuacja komplikuje się, gdy siostra Radziszewskiego postanawia odnaleźć zaginionego brata. Marek obawia się, że może go rozpoznać, gdyż to on zaniósł do nich fałszywe wezwanie. Idzie do dziewczyny i tam, nierozpoznany przez nią, widzi jaką krzywdę im wyrządzili. Stara matka postradała zmysły. Oczekując na powrót syna słyszy ciągle jego kroki. Jest to olbrzymim wstrząsem dla Marka, który nie chce mieć niż wspólnego z poprzednim życiem.

³³⁹ Premiera luty 1954 r. Widownia: 4,4 mln.

³⁴⁰ Korzysta przy tym z Poematu pedagogicznego Makarenki.



Zenon i Lutek są zaniepokojeni zmianami zachodzącymi w chłopcach. Chcą ich zmusić do jeszcze kolejnej akcji. W kanałach, gdzie budowana jest trasa W-Z, według informacji Zenona, znajdują się ukryte dolary i broń. Chłopcy znajdują tam tylko materiały wybuchowe, które pozostawiają.

Marek, wraz z murarzem Wojciechowskim i innym chłopakiem, tworzy na budowie pierwszą socjalistyczną trójkę. Dzięki ich szybkości w pracy i kolejnym pobitym normom, chłopak zyskuje szacunek pozostałych robotników, a także nowe mieszkanie dla swojej schorowanej matki.

Dzięki incydentowi na budowie i konsekwencjom odnalezieniu przez koparkę piwnicy z alkoholem prowadzącym do libacji, Kazimierz sam może wykazać się umiejętnością prowadzeniu maszyny. Od tej pory, samemu szkoląc się i pracując na koparce, zyskuje także w oczach Hanki.

Starzy robotnicy, widząc jak młodzi sobie coraz lepiej radzą, z zazdrości, podczas jednego z zebrań, oskarżają młodych o bycie złodziejami i bandytami³⁴¹. Wywołują tym awanturę po której Kazimierz ucieka. Odnajduje go Lutek, wmawiając mu, że już czeka na niego milicja.

Kilka dni później w domu Marka pojawia się Kazek z rozkazami od Zenona, by ponownie udali się do kanałów po materiały wybuchowe, mające być użyte do sabotażu budowy trasy W-Z. Marek chce go wyrzucić, ale w końcu zgadza się z nim pójść na ostatnią akcję. Informuje o wszystkim Hankę i prosi ją by ta zawiadomiła milicję. W kanałach chłopcy, nie chcąc wykonać ostatniej akcji sabotażowej, wywołują bójkę w której ranny zostaje Kazek postrzelony przez Macisza, który okazuje się być współnikiem Zenona. Pomimo postrzału ściga on Zenona i dopada go tuż przed nadejściem milicji. Uratowany przed utonięciem budzi się przy Hance i przyjaciółach.

Istotnym elementem filmu jest wspaniała scenografia, wzmocniona barwną taśmą. Miejscem spotkań chłopców jest szczyt rozbitego pociskami domu, z którego roztacza się spektakularny widok na miasto i nowo powstającą trasę W-Z. Potęgujące grozę resztki poręczy, wystające wszędzie elementy zbrojenia, prześwitujące światło przez dziury po pociskach i szarość ruin zostają przeciwstawione stalowym konstrukcjom i maszynom oraz ciepłym żółtobrunatnym nasypom wykopów oświetlonych pełnym blaskiem słońca na nowopowstającej budowie³⁴². Kompozycja tych barw ukazuje dwa światy, jeden odchodzący w przeszłość i ustępujący miejsca tworzącej się nowej rzeczywistości.

³⁴¹ Zwłaszcza kierowca koparki Macisz, na której początkowo ćwiczyli Kazimierz i Franek.

³⁴² H. Dr., Uwagi o scenografii, „Film” 1954, nr 12, s. 4-6.



Brak jednoznacznego happy endu wyłamywał film z ówczesnego schematu. Bez konsekwencji dla bohaterów skończyła się sprawa śmierci Radziszewskiego. Będąc jej pośrednimi sprawcami, zataili całe zdarzenie i nigdy nie dochodzi w utworze do jego ujawnienia. Przez krytyków uznane zostaje to za błąd filmu. Chłopcy w ten sposób nigdy nie dojrzeją do pełnej odpowiedzialności za swoje czyny, pomimo, że dzięki swoim późniejszym działaniom, zasłużyli sobie na miejsce w społeczeństwie³⁴³.

Autorom filmu zarzucono wykorzystanie najnowszych osiągnięć światowej kinematografii do popisowywania się warsztatem artystycznym, zagęszczaniem środków wyrazu stających się wartością samą dla siebie³⁴⁴. Widzowie pozytywnie przyjęli film. Chwalili grę aktorską oraz wspaniałą reżyserię³⁴⁵. Film gorąco przyjmowany był za granicą³⁴⁶, otrzymał także nagrodę na festiwalu w Cannes.

Film ten, poprzez pogłębioną psychologię postaci (bohaterami są indywidualne jednostki) oraz nowatorstwo narracyjne i inscenizacyjne, zapowiada nadchodzące zmiany w kinematografii polskiej. Andrzej Wajda, który uczestniczył w realizacji tego filmu, rok później zadebiutuje „Pokoleniem”, będącym prekursorem epoki szkoły polskiej i wyzwoleniem się sztuki filmowej spod szponów socrealizmu.

4.6.5. Trzy starty³⁴⁷ i Zaczarowany rower³⁴⁸

Tematykę sportową powojenne filmy podjęły dość późno, bo dopiero pod koniec omawianego okresu. Reprezentują ją dwa utwory: „Trzy starty” i „Zaczarowany rower”, które są adresowane do młodych. Oba miały premiery w 1955 roku. To opóźnienie jest dość zaskakujące, tym bardziej, że w Polsce Ludowej zależność pomiędzy sportem a propagandą, wykorzystywano na dużą skalę. Sport masowy został podporządkowany państwu. Apolityczność sportu głoszona była jako niekorzystna dla obywateli i kraju. Już w 1946 roku utworzono Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przystosowania Wojskowego. Władze PRL-u przeciwstawiały masowy sport komunistyczny sportowej aktywności sprzed II wojny światowej, którą opisywano jako elitarną, niegodziwą i odciągającą społeczeństwo od

³⁴³ S. Grzelecki, Sprawiedliwości nie stało się zadość, „Film” 1954, nr 15, s. 11.

³⁴⁴ B. Węsierski, O pięciu chłopcach warszawskich, „Film” 1954, nr 13, s. 4-5.

³⁴⁵ Jeszcze o „Piątce z ulicy barskiej”, Film 1954, nr 21, s. 7.

³⁴⁶ R. Zieliński, Z „Piątka” po Czechosłowacji, „Film” 1954, nr 39, s. 12-13; „Piątka” zdobywa przyjaciół w Anglii, „Film” 1954, nr 49, s. 15.

³⁴⁷ Premiera październik 1955.

³⁴⁸ Premiera grudzień 1955.



ważnych spraw państwowych.³⁴⁹ Dlatego kładziono nacisk na kolektywność w sporcie, nawet w z pozoru indywidualnych dyscyplinach. Widoczne to będzie w obu przedstawianych filmach.

Scenariusz filmu „Trzy starty” pisało aż sześciu autorów, w tym reżyserzy poszczególnych części. W utworze opowiedziane zostały trzy nowele dotyczące różnych sportów: pływacka, bokserska i kolarska. Każda z nowel pokazuje inny problem, jaki może przydarzyć się sportowcowi. Nowele opowiadane są przez pasażerów przedziału, w którym jadą trenerzy oraz sędzia.

Film rozpoczyna się sceną na dworcu kolejowym. Zawodniczka Hanka dostaje bukiet z róż, który odbiera jej trener, mówiąc, że na kwiatki zasłużyła po finale, po czym rozdaje cały bukiet innym zawodniczkom. Ostatnią różę zabiera.

W jednym przedziale wspólnie podróżują czterej pasażerowie, dwóch z nich jest trenerami, trzeci sędzią kolarskim, a czwarty zwykłym pasażerem, przysłuchującym się opowiadaniom.

Pierwszą historię opowiada trener pływacki „Karramba” Majewski. Historia dotyczy jego odkrycia nowego talentu pływackiego. Młoda dziewczyna Hanka Klimczakówna uzyskała rekordowy wynik na zawodach pływackich. Wszyscy jej gratulują, staje się sławna. Niestety zbyt wczesna sława gubi ją. Wzbudza ona zainteresowanie chłopaków, którzy proponują niewinnej dziewczynie wspólne spędzanie czasu na zabawie. Zamiast trenować Hanka spędza dni i wieczory w nowym towarzystwie. Zakochuje się w jednym z chłopców, który uczy ją picia alkoholu, palenia papierosów, a gdy dziewczyna cofa się przed nachalnością chłopaka, rzuca ją. To załamuje zawodniczkę, która od tej pory tęskni za nim i nie może skupić się na trenowaniu. Przez nieodpowiednie nawyki traci kondycję i ma problemy z utrzymaniem oddechu. Nawet tak niewinnie wyglądająca przyjaźń ukazuje, że wróg jest wszędzie i kryje się pod różnymi postaciami³⁵⁰.

Trener bokserski rewanżuje się opowieścią o swoim zawodniku Józku Walczaku, kierowcy z Nowej Huty. Podczas kolacji w restauracji jego partnerkę zaczepia chuligan. Dochodzi do awantury podczas której Walczak zostaje pokonany. Speszony tym wydarzeniem chce się nauczyć bić i dołącza do zakładowej grupy bokserskiej. Po pewnym czasie zaniedbuje treningi. Jednakże ciągłe spotkanie rywala w otoczeniu dziewczyny powoduje powrót do nich. Dzięki uporowi dostaje się na zawody bokserskie i wygrywa

³⁴⁹ A. Przynoga, Propaganda w sporcie okresu PRL na przykładzie Wyścigu Pokoju 1948-1989, w: „Refleksje”, wydanie specjalne wiosna 2012, Wydawnictwo Naukowe WNPiD UAM, Poznań 2012, s. 73-75.

³⁵⁰ P. Zwierzchowski, Zapomniani bohaterowie..., op. cit., s. 144.



pierwszy etap na oczach ukochanej. To daje mu pewności siebie. Znow idą do tej samej restauracji i tym razem Walczak nie cofa się przed rywalem, podczas awantury nokautuje go, za co zostaje zdyskwalifikowany z finału. Problemem boksera było to, że nie uprawiał sportu dla drużyny, ale tylko dla siebie, w prywatnym nieetycznym celu.

Ostatnią nowelę opowiada sędzia kolarski. Dotyczy ona Mietka Leśniaka, który jest słabym kolarzem i najczęściej przyjeżdża na końcu wyścigu, przez co zwykle jest pośmiewiskiem kolegów. Jediną osobą, która w niego wierzy, jest jego dziewczyna Zosia. Smutny i zrezygnowany kolarz dostaje propozycje od najlepszego zawodnika drużyny Pilarskiego, by razem z nim uciekł w następnym etapie. Dzień wyścigu. Obu kolarzom udaje uciec przed peletonem. Mają różne sytuacje na drodze, a to guma, a to przejazd pociągu, lecz razem się wspierają i prowadzą. Jednakże, gdy niedaleko od mety, Pilarski łapie gumę na wiadukcie, a oddalający się Leśniak dopiero na zjeździe zauważa, że kolega go woła z góry. Zamiast zawrócić niedbale rzuca mu swoją dętkę i odjeżdża, nie widząc, że odbiła się ona od barierki i upadła pod wiaduktem. Pilarski zbiegł z rowerem po nią i wściekły na Leśniaka, zdopingowany dodatkowo tym, że wszyscy w jego rodzinnym miasteczku oczekują na linii mety na jego zwycięstwo, dogania uciekiniera, i wraz z dwoma innymi kolarzami przeganiają go tuż przed linią mety. Pomimo, że Mietek uzyskał swój dotychczas najlepszy wynik jest tak bardzo zawstydzony tym co zrobił, że odpycha Zosię i w samotności odchodzi ze stadionu.

Trenerzy podsumowują swoją rozmowę stwierdzając, że w sporcie najważniejsze jest wychowanie. Sukces odnosi się nie dla siebie, lecz dla drużyny. Wszyscy są zgodni, że sport powinien wychowywać.

Majewski zaprasza wszystkich obecnych na finał mistrzostw w pływaniu. Hanka Klimczakówna niestety przegrywa wyścig, zapłakana idzie do szatni, wszyscy reporterzy zainteresowani są nową zwyciężczynią. Sława, jak szybko przyszła, tak szybko odeszła. Trener, wraz z nowopoznanymi towarzyszami podróży postanawiają ją pocieszyć. Dostaje swojego kwiatka.

Film ten, pomimo że na ogół podobał się krytyce³⁵¹, jednakże płytkość poruszanych tematów wśród niektórych recenzentów wywołała rozczarowanie. Oskarżono film o prymitywny dydaktyzm wykładany kaznodziejskim tonem wprost przez aktorów. Zarzucano słabość motywów kierujących bohaterami oraz niezrozumiałe ich krytykowanie. Także gra aktorska pozostawiała wiele do życzenia³⁵².

³⁵¹ B. Mruklik, Film fabularny, w: Początek przemian..., op. cit., s. 350.

³⁵² J. Eljasiak, „Trzy starty” czy TRZY FALSTARTY, „Film” 1955, nr 47, s. 4-5.



„Zaczarowany rower”, kolejny film o tematyce sportowej, także ukazuje problem indywidualizmu i pracy zespołowej. Akcja utworu dzieje się podczas wyścigu dookoła Polski, w którym udział biorą międzynarodowe ekipy kolarskie. Bohaterem filmu jest najlepszy kolarz polskiej drużyny Staszek Popiel, który ma największe szanse na zwycięstwo wyścigu z polskiego zespołu. Jedynym groźnym rywalem jest Węgier Harandy jadący na własnej konstrukcji „zaczarowanym rowerze”³⁵³. Staszek, oprócz jazdy na rowerze, zajmuje się także dziećmi, kształcąc nowych młodych kolarzy. Podczas jednej takiej wizyty w szkole proponuje konkurs dla najlepszego ucznia, który będzie mógł przyjechać na ostatni etap wyścigu. Po powrocie ze szkoły kolarz ulega wypadkowi drogowemu, jednakże, nie chcąc zawieść nadziei podopiecznych i kibiców, ukrywa kontuzję przed wszystkimi. Doprowadza to do słabego wyniku polskiej ekipy i utraty wielu minut do czołówki. Gdy sprawa wychodzi na jaw zachowanie Staszka jest mocno krytykowane nie tylko wśród kolarzy jego drużyny, ale także kibiców i młodzieży szkolnej.

Obok wątku związanego z wyścigiem ukazana została także historia chłopców, którym Popiel pomaga w utworzeniu zespołu kolarskiego. Kapitanem drużyny jest Adaś. Bardzo chce wygrać nagrodę wyjazdu na wyścig. Broni swojego idola przed krytyką oraz ciężko uczy się, by najlepiej z klasy zdać egzamin z łaciny. Gdy mu się to udaje wyjeżdża, żegnany przez całą klasę, na wyścig.

Przed ostatnim etapem Staszek Popiel i drużyna polska mają sporą stratę do liderów, ale dzięki wyleczeniu kontuzji i ostatnich lepszych wynikach, istnieje szansa na przegonienie rywali. Problemem jest Staszek, który bardziej od zespołowego zwycięstwa, liczy na indywidualne. Pomaga mu w tym jego mechanik, który opowiada Staszekowi, jak kiedyś jego zakład rywalizując o najlepszą fabrykę rowerów dopuścił się oszustwa, podcinając widełki w rowerze rywali. Bez wiedzy Popiela robi to samo w rowerze Harandy, czego świadkiem jest Adaś. Podczas rozpoczęcia wyścigu Adaś, zdziwiony innym numerem Staszka niż ten, który widział w rowerze mechanika, pyta się go, czy tamten także pomaga Węgrowi. Popiel domyśla się co się stało. Podczas jazdy, gdy on i Harandy są daleko z przodu, wypija Węgrowi całą wodę by zmusić go do zatrzymania się przy pobliskim gospodarstwie. Tam, wykorzystując chwilę nieuwagi, ucieka na rowerze Węgra. Wie, że przez taki czyn, zostanie zdyskwalifikowany, ale nie chce wygrać w nieuczciwej walce. Tracąc szansę na indywidualne zwycięstwo postanawia pomóc najslabszemu kolarzowi z polskiej ekipy, by przynajmniej

³⁵³ Rower nazywany jest zaczarowanym, gdyż nie ulega żadnym usterkom podczas wyścigu.



drużynowo wygrali. Dzięki motywowaniu i rozprowadzaniu chłopaka, udaje im się dogonić czołówkę, dzięki czemu Polska drużyna wygrywa.

O próbie oszustwa dowiadują się wszyscy. Mechanik zostaje ujęty. Harandy, w geście podziękowania, przynosi Staszce wieniec zwycięzcy. Popiel, odjeżdżając samotnie ze stadionu, otoczony zostaje grupą młodzieży, której na nowo stał się idolem i przykładem wychowawczym.

Zdjęcia do filmu powstawały w trakcie autentycznego Wyścigu Pokoju, co, poza sceną sabotażu, jest jedynym atutem filmu. Z interesującego pomysłu pozostała tylko dydaktyczna historia o sporcie. Zgodnie z ówczesną ideologią liczy się tylko działanie kolektywne. To nic, że Harandy, często działający w pojedynkę, wygrywa cały wyścig. Ważne jest, że nie pomógł swoim kolegom, jak robi to Popiel. Zwycięstwo drużynowe jest ważniejsze.

Ówczesna krytyka oceniła ten film bardzo nisko. Według Tadeusza Kowalskiego większość filmu pozostawia wiele do życzenia. Dramaturgia pojawia się dopiero pod koniec, gdy mechanik Popiela podpaliłowuje widełki przeciwnikowi. Do tego czasu mamy nudne sprawozdanie z imprezy oraz uczących się chłopców w szkole. Tylko ostatnie sceny filmu zasłużyły na pochwałę³⁵⁴.

4.7. Filmy sensacyjno-szpiegowskie

4.7.1. Czarci żleb³⁵⁵

Wydawać by się mogło, że filmy o tematyce sensacyjnej stanowić powinny pewną odskocznnię od totalnej propagandy w kinie. Nic bardziej mylnego. To w tych filmach ukazywano w sposób jednoznaczny, jak wielkim zagrożeniem dla odbudowywanego kraju stanowią siły zewnętrzne. Wróg najczęściej działał za pieniądze zagranicznych sponsorów, zwykle amerykańskich, był w podziemiu, lub przybywał z zagranicy. I zawsze przegrywał.

Film spotkał się z życzliwą oceną na Zjeździe w Wiśle. Stanisław Albrecht uznał postać głównego bohatera Jaśka Gazdonia za wzór bohatera pozytywnego³⁵⁶.

³⁵⁴ T. Kowalski, Zaczarowany rower, „Film” 1956, nr 3, s. 4.

³⁵⁵ Premiera styczeń 1950 r.

³⁵⁶ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 229.



Osią akcji jest afera przemytnicza rozgrywająca się w Tatrach, podczas której szajka przestępców dokonuje próby wywiezienia z kraju zbiorów sztuki rodziny Potockich.

Akcja filmu rozgrywa się w pięknych sceneriach tatrzańskich zimą. Główny bohater, wyjeżdża na kurs wojskowy, aby zostać żołnierzem Wojsk Ochrony Pogranicza. Jest to typ bohatera dojrzewającego do roli pozytywnego bohatera socrealizmu. Jasiiek, który kiedyś pracował jako przemytnik, bardzo dobrze zaznajomiony z górami i wszelkimi szlakami, postanowił zmienić dotychczasowe lekkie życie na pracę dla ojczyzny. Służba wojskowa pozwala uwolnić mu się spod wpływów negatywnego bohatera, byłego pracodawcy-przemytnika, Kozłowskiego. Wadą bohatera jest jego temperament i lekkomyślność, za którą otrzymuje swoje pierwsze upomnienie. Nie słuchając rozkazu, ratuje czeskiego³⁵⁷ żołnierza przed pewną śmiercią. Wyrozumiały komendant straży granicznej, nie chcąc zniechęcać chłopaka, tłumaczy mu, że owszem, sytuacja była wyjątkowa, ale naraził innych na niebezpieczeństwo.

W tym samym czasie szajka przemytników, po namowie hrabiego Potockiego, postanawia przemyścić dzieła szlakiem przez Czarci Żleb. Współpracy odmawia im Gazdoń, nie pytając, na swoje nieszczęście, o szczegóły. Kozłowski, niezadowolony z jego decyzji, grozi dziewczynie Gazdonia, Hanusi, by ostrzegła Jaśka przed mieszaniem się do ich spraw.

W podzięce za uratowanie życia żołnierzowi, do strażnicy polskiej w górach przybyć ma delegacja czechosłowacka. Kuchnia nie jest przygotowana na przyjęcie gości, więc Jasiiek, który zna najlepiej góry, postanawia samodzielnie udać się po dodatkowe jedzenie. W drodze ponownej zatrzymuje się w karczmie u Tłuszciocha. Nie wie, że przebywa tam także szajka przemytników, która właśnie straciła swojego przewodnika, ostrzeżonego przez Hankę. Podśłuchawszy Jaśka, mówiącego Tłuszciochowi, że będzie wracał przez Czarci żleb, postanawiają iść jego śladami. Zabijają karczmarza i udają się za Gazdoniem. On, nieświadomy całej sytuacji, przeprowadza ich przez najtrudniejszą partię gór. Próba zabicia go nie udaje się, Jasiiek, nadal niczego nieświadomy, gdyż kula utkwiała w konserwie znajdującej się w plecaku, przybywa do strażnicy. Tam czeka go niespodzianka. Oddział dostał depezę o zbrojnej szajce, którą przeprowadzał przez góry strażnik graniczny. Podejrzanie pada na Jaśka, zostaje aresztowany i zamknięty w celi, a cały oddział wyrusza by dopaść przemytników. Gazdoń dopiero w celi przypomina sobie propozycję Kozłowskiego i uświadamia sobie, jaki błąd popełnił. Prosi o pomoc kucharza. Ten, udając że przynosi mu jedzenie do celi, pozwala się znokautować i puszcza Jaśka wolno. Gazdoń dopada nad ranem

³⁵⁷ Żołnierze z Czechosłowacji zwykle w filmie określani są mianem Czechów.



przemyników. Zostaje ranny. Z odsieczą przybywają wojska polskie i czechosłowackie, ostrzeżone przez kucharza. Przemynicy zostają schwytani, a Jasiak uniewinniony, może powrócić na przepustkę do ukochanej.

Aktor odgrywający Jaśka Gazdonia – Tadeusz Schmidt otrzymał nagrodę państwową, jak też cały zespół realizatorów. „W uzasadnieniu podniesiono, że jest to pierwszy film fabularny, w którym znalazła odbicie nasza rzeczywistość i pokazano moralność ludzi wychowanych przez nasz ustrój.”³⁵⁸

Obraz ten wyraźnie uczy widza, że tylko w kontakcie z władzą ludową bohater ma szansę się zrehabilitować³⁵⁹.

Widzowie lubiący góry podziwiali sceny rozgrywające się w Tatrach. Film to pierwszy powojenny polski film sensacyjny, który mógł podobać się widzom dzięki zwartej i szybkiej akcji oraz obrazem wspaniałych tatrzańskich plenerów.

„Czarci Żleb” w reżyserii Tadeusza Kańskiego, był jednym z filmów, o których dyskutowano podczas Zjazdu w Wiśle. Uznano go za utwór przedstawiający pozytywne wartości, ideologicznie słuszny i z interesującym, w sensie społecznym, konfliktem³⁶⁰.

Jerzy Płażewski wytykał jednak filmowi splotenie psychologicznego obrazu postaci oraz słabo ideologicznie uzasadnioną przemianę wewnętrzną bohatera. Za to chwali film za grę aktorską i zdjęcia Tatr zimą.³⁶¹

4.7.2. Pościg³⁶²

Akcja filmu rozgrywa się w stadninie ogierów w Reglach, gdzie wrogowie nowej Polski próbują aktów sabotażowych na koniach. Nowatorskim elementem filmu jest ukrycie jednego z sabotażystów pośród pracowników stadniny, aż do scen końcowych. Pozostali bohaterowie już są typowi, podzieleni na łatwych do rozróżnienia pozytywnych bohaterów – agenci UB, działacze partyjni i większość pracowników stadniny oraz sołtys pobliskiej wsi; negatywnych – złowrogiego agenta opłacanego przez zachód, poruszającego się na motorze wędkarza, roznoszącego plotki i bumelanta Zygmunta, który woli jeździć konno i uganiać się za kobietami niż pomagać przy żniwach, słuchającego zagranicznego radia i nie stroniącego od alkoholu. Trzecia negatywna postać pozostaje ukryta przed widzami.

³⁵⁸ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 230.

³⁵⁹ R. Marszałek, Kino rzeczy znalezionych..., op. cit., s. 26.

³⁶⁰ J. Kurek, Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie..., op. cit., t. 3, s. 153.

³⁶¹ J. Płażewski, Czarci żleb, "Film". 1950, nr 1, s. 7.

³⁶² Premiera lipiec 1954 r.



Po raz pierwszy pojawia się także ciekawy wątek zagadki kryminalnej. Główny sprawca zatruc pozostaje w ukryciu. Do jego wykrycia prowadzą dwa śledztwa, jedno przeprowadzone przez UB oraz drugie, prowadzone na własną rękę, przez pracownice stadniny, praktykantkę i panią weterynarz.

Intryga rozpoczyna się po przyjeździe koni do stadniny na pokaz. Obcy we wsi, wędkarz, podczas oglądania nowych koni, rozpowiada plotkę o nosaciznie. Cały misterny plan sabotażystów komplikuje odizolowanie jednego z koni, Hetmana, od reszty stada. Jako jedyny przeżywa zatrucie, co wzbudza podejrzenia w stadninie i skłania młodego Stefana, do zawiadomienia UB. We wsi zatrute zostają zwierzęta softysa, co wzbudza panikę wśród chłopów. Wyprowadzają oni bydło ze wsi, chcąc ochronić je przed zarazą.

Plany zatrucia Hetmana nie udają się z powodu nocującej obok niego praktykantki. Widzi ona w nocy, jak ktoś próbuje dostać się przez okno do stajni. Spłoszony intruz upuszcza na ziemię szkiełko od zegarka. Praktykanta informuje o tym Bronkę, weterynarza stadniny. Bronka, sama będąc podejrzana, gdyż to ona dawała zastrzyki koniom, postanawia na własną rękę dowiedzieć się, czyj to był zegarek. Praktykantka pomaga jej, pytając o godzinę wszystkich pracowników. Dopiero po wizycie u zegarmistrza Bronka ma ostateczny dowód winy. W tym samym czasie UB prowadzi własne śledztwo. Sprawdza wszystkich pracowników. Jadą do fabryki, w której wcześniej zatrudniony był jeden z koniuszych. Tam dowiadują się o podmianie dokumentów.

Sabotażyści orientują się, że zostali zdekonspirowani i próbują ucieczki. Zygmunt zostaje zabity przez współnika. Pozostali zostają złapani. Wszystko kończy się szczęśliwie, a dyrektor, za brak czujności, zostaje pouczony przez pracownika UB.

Film nagrywano na terenie stadniny w Łącku. Wykorzystano sporo koni oraz sforę ogarów. Dla potrzeb filmu zbudowano także tor przeszkód, którego na terenie stadniny nie było. Także dekoracje wewnątrz trzeba było stworzyć na miejscu³⁶³.

Film spotkała druzgocząca krytyka. Oskarżano go o skopiowanie błędów filmów produkcyjnych. Najbardziej jednak ośmieszono sceny pościgów. Pod tym względem określono film „kobyłą, która padła na pierwszej przeszkodzie”³⁶⁴.

Absurdem wydaje się, że dywersanci, opłacani z zachodu, przybywają do Polski by truć konie.³⁶⁵ Są oni wyraźnie odróżnialni od pozytywnych bohaterów nie tylko sposobem ubioru czy poruszania się (motor), ale także językiem, jakiego używają. Są opryskliwi

³⁶³ H. J., O koniach i ludziach w filmie, „Film” 1954, nr 31, s. 10-11.

³⁶⁴ B. Węsierski, Tragiczny „Pościg”, „Film” 1954, nr 46, s. 7.

³⁶⁵ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 149.



i obłudni nie tylko wobec obcych, ale także wobec siebie. Łatwo też wzajemnie się zdradzają i nie cofną się nawet przed zabójstwem jednego z nich³⁶⁶. Jedyнным ludzkim odruchem dywersanta Zygmunta jest cofnięcie się przed otruciem własnego konia.

Widzowie w swych ocenach byli podzieleni. Jedni uważali, że film można obejrzeć z ciekawością. Inni wytykali mu pełno głupich błędów i schematyczność³⁶⁷.

4.7.3. Uczta Baltazara³⁶⁸

Akcja tego filmu rozgrywa się w Polsce w roku 1947. Wątek rozgrywa się wokół obrazu malarza Veronese „Uczta Baltazara”. Zaginiony w czasie wojny poszukiwany jest przez służby polskie, które nie wiedzą, że obraz ukryty został przez grupę przestępców. Jeden z nich, inżynier Andrzej Uriaszewicz, powraca do Polski by znaleźć obraz i sprzedać go na zachód. Razem ze współnikiem Hazą udają się do miejsca ukrycia obrazu, lecz ktoś ich ubiegł. Postanawiają odnaleźć dzieło szukając współników z czasów wojny. Okazało się bowiem, iż jeden z nich, uznany za zmarłego, ukrywa się gdzieś na wsi, na zachodzie Polski.

Wraz z Andrzejem do Polski przybyła jego kuzynka, tancerka Joanna d’Ursins. Postanawia pracować dla szkoły baletowej, by wyprowadzić polską szkołę tańca na rynek europejski. Opowiada młodym adeptkom o swoim pobycie w Paryżu, wzbudzając w nich podziw i zazdrość. Jedną z uczennic jest Halina Stępczyńska. Podczas jednej z wizyt u kuzynki Andrzej zakochuje się w Halinie.

W tym samym czasie stryj Andrzeja Konrad Uriaszewicz, dyrektor „Polchemu”, organizuje nową fabrykę penicyliny, w której chce nielegalnie umieścić amerykańskie maszyny.

Andrzej Uriaszewicz jest kolejnym typem bohatera dojrzewającego. Początkowo liczy się dla niego tylko zysk ze sprzedaży obrazu. Zmiany zachodzące w Polsce powodują powolną zmianę jego wyobrażeń i wzrost uczuć patriotycznych. Od spotkanych znajomych ciągle dostaje propozycje pracy. Obserwuje także, jak stale powstają nowe zakłady pracy, miasta i możliwości rozwoju w Polsce. Wyraźnie to kontrastuje z jego wspomnieniami z Paryża, gdzie niczego się nie dorobił i żył jako bezrobotny w biedzie. Tym większe oburzenie w nim wzrasta, gdy mający pomóc mu w sprzedaży obrazu współnicy, narzekają na nową

³⁶⁶ T. Lubelski, Gra autora z widzem..., op. cit., s. 6-9, 22-24.

³⁶⁷ Jak wam się podoba?..., „Film” 1955, nr 1, s. 10 11.

³⁶⁸ Premiera listopad 1954 r.



Polskę³⁶⁹. Odnajduje współnika ukrywającego obraz dzięki pomocy księdza Spossa, który współpracuje z bandytami leśnymi.

Andrzej postanawia pracować. Przybywa w tym celu do swojego znajomego, kapitana Birkuta, na Pomorze. Tam obserwuje i pomaga w otwarciu nowego portu. Haza, zaniepokojony przybywa do współnika. Dowiadując się o zmianie jego planów odnośnie sprzedaży obrazu, próbuje go zabić, pozostawiając zamkniętego Andrzeja w starym wraku. Na szczęście dzieci, które często przybywają tam się bawić, ratują go. Uriaszewicz postanawia pozostać w Polsce by pracować.

Wszyscy negatywni bohaterowie będą ukarani. Konrad Uriaszewicz zostaje aresztowany. Haza, po zabiciu jednego ze współników, który go szantażował, sam tonie w morzu, próbując z obrazem dostać się na pokład szwedzkiego statku. Sam obraz okazał się falsyfikatem, oryginał sprzedany w trakcie wojny powrócił w końcu do Polski.

Widoczny jest polityczny wydźwięk filmu, skłaniającego widza do aprobaty nowej rzeczywistości, której nawet główny bohater nie jest w stanie się przeciwstawić. Dyskredytowani są żołnierze podziemia (w domyśle AK) – złodzieje i mordercy, którym pomaga Kościół.

Rzuca się w oczy schematyczność postaci i brak wyraźnego uzasadnienia psychologicznego przemiany bohatera³⁷⁰. Także kwestia obrazu jest słabo pokazana. Przez połowę filmu jest poszukiwany, a po odnalezieniu nagle znika, by pojawić się nad morzem w rękach Hozy. Bohaterowie ani razu nie sprawdzają oryginalności obrazu.

Wyjaśnić wypada także, że sam obraz jest tworem fikcyjnym. Veronese nigdy nie namalował „Uczt Baltazara”. Istnieje kilka dzieł o takim tytule, najslawniejsze wyszło spod ręki Rembrandta, lecz nigdy nie znajdowało się w Polsce.

Krytycy film uznali za nierówny i dużo słabszy od powieści Brezy, na której został oparty. Zarzucono mu brak pogłębienia psychologicznego głównego bohatera. Przyczyny pozostania Uriaszewicza w Polsce są niedostatecznie umotywowane. Główny bohater zachowuje się jak lunatyk, dokonując przypadkowych wyborów, takich jak związek z Hanką czy pozostanie w Polsce³⁷¹.

³⁶⁹ Jeden z przemysłowców nazywa Polskę krajem mającym jedną zaletę, że można z niego wyjechać. To ostatecznie zmienia decyzję Andrzeja co do sprzedaży obrazu.

³⁷⁰ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 235.

³⁷¹ L. Bukowiecki, Uczta Baltazara. Czy zaspokajają nasze apetyty?, „Film” 1954, nr 47, s. 10-11.



4.7.4. Kariera³⁷²

"Kariera" to film powstały na fali panującej w latach stalinowskich szpiegomanii. Komunistyczne władze kreowały atmosferę nieufności, tropiąc wszędzie agentów obcych wywiadów. Szczególnie podejrzani byli członkowie niepodległościowego podziemia oraz Polacy wracający po wojennych zawieruchach z Zachodu. W trakcie produkcji film miał inny wymowny tytuł: „Żelazna kurtyna”³⁷³.

Konwicki w pierwotnym scenariuszu chciał pokazać panoramiczny obraz życia kraju, wielkie zmiany w nowym komunistycznym układzie politycznym. Przybywający zza „żelaznej kurtyny” mieli przekonać się, że te duże zmiany spowodowały, iż nikt z nimi podejmie współpracy skierowanej przeciwko nowemu ustrojowi.³⁷⁴ Wątek sensacyjny był tylko pretekstem do pokazania nowej rzeczywistości. W realizacji filmowej wątek szpiegowski wysunięty został na pierwszy plan. Dywersant zostaje schwytyany przez UB.

W pierwszych scenach filmu wyraźnie zaznaczony został aspekt propagandowy. Akcja zaczyna się w bogatych wnętrzach za granicą. Kilku dobrze ubranych panów, od razu identyfikowanych przez widza jako wrogów władzy ludowej, knuje spisek. Karwowskiemu, synowi przedwojennego pułkownika, zostaje złożona propozycja zrobienia kariery w Polsce poprzez założenie tam siatki szpiegowskiej. Zadanie początkowo wydaje się łatwe. Jednakże po wylądowaniu w Polsce okazuje się, że nikt, z umówionych kontaktów, nie chce z nim współpracować. W nowej rzeczywistości Polski Ludowej ludzie ci, odnaleźli inne cele i związali się z odbudową ojczyzny. Od stoczniewca Krupy na propozycję współpracy dostaje w twarz, a pochłonięty pracą inżynier Hulewicz o wizycie Karwowskiego informuje UB. Nawet stary żołnierz, dzisiaj fotograf, odmawia współpracy ze strachu. Karwowskiemu udaje się zwerbować jedynie nieudacznika, karciarza, młodego chłopaka, syna gospodarzy u których mieszka, zafascynowanego Zachodem oraz oferowanymi przez szpiega pieniędzmi. Osaczony i spalony agent zostaje w końcu aresztowany przez UB, a naiwny młody człowiek przypłaca swoją współpracę życiem. Najważniejszym wnioskiem płynącym z filmu jest ciągłe zachowanie czujności, gdyż wróg nie rezygnuje ze swych knoń, zgodnie z tezą Stalina o zaostreniu walki klasowej w miarę umacniania się socjalizmu.³⁷⁵

Jeden z krytyków określił symboliczną „żelazną kurtynę” jako wewnętrzną ochronę przed dywersją wrogiej propagandy i agentów. To zwykli ludzie, posiadający tą moralną

³⁷² Premiera marzec 1955 r.

³⁷³ L. Lorentowicz, Wyprawa za „Żelazną kurtynę”, „Film” 1954, nr 49, s. 8-9.

³⁷⁴ B. Mruklik, Film fabularny, w: Początek przemian..., op. cit., s. 351-352.

³⁷⁵ K. Gajda, Cenzura, w: Z. Łapiński, W. Tomasik, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 31-38.



zaporę, są prawdziwymi bohaterami tego dzieła. Sam film określił jako nieciekawym, schematyczny, bezbarwny i przewidywalny, a postacie za konwencjonalne, jakby żywcem przeniesione z opowiadań dla młodzieży³⁷⁶.

Aleksander Jackiewicz jeszcze mocniej zaatakował film. Krytyk Karwowskiego nazwał automatem bez uczuć, Don Kichotem walczącym przeciwko nowej Polsce niczym piesek z olbrzymem. Aż dziw bierze, że popełniający tak wiele błędów szpieg, ciągle podsłuchiwany przez UB, nie jest od razu aresztowany. Z tego też powodu zwycięstwo nad takim wrogiem nikomu nie przynosi zaszczytu³⁷⁷.

Widz może czuć jedynie rozczarowanie, postać szpiega wzbudza więcej litości niż strachu. Ponury szpieg jak zahipnotyzowany daje się bez walki złapać służbom bezpieczeństwa³⁷⁸. Zamiast dobrego filmu sensacyjnego wyszła opowieść o szpiegowskiej bezradności³⁷⁹.

4.7.5. Sprawa pilota Maresza³⁸⁰

Ostatni film w poetyce socrealizmu w odmianie szpiegowskiej oparty został na popularnej wówczas powieści Janusza Meissnera „Niebieskie drogi”. Utwór opowiada historię doświadczonego pilota Maresza. Tłem dla filmu, pomimo, że utwór nie zawiera opisu prawdziwych zdarzeń, są autentyczne wypadki jakie miały miejsce w lotnictwie kilka lat przed powstaniem filmu³⁸¹.

Głównym wątkiem są losy byłego pilota RAF, który musi wybierać między dawną miłością i ewentualną emigracją a pozostaniem w kraju i pracą dla socjalistycznej ojczyzny. W dokonaniu wyboru pomaga mu nowe, kiełkujące uczucie do atrakcyjnej pielęgniarki oraz entuzjazm młodych kolegów - lotników. Nie bez znaczenia jest też kwestia wierności ojczyźnie oraz szczery zapał do wykonywania trudnego, a zarazem pięknego zawodu pilota samolotów komunikacyjnych.

Kapitan Maresz jest postacią dwuznaczną. Doświadczony pilot, powrócił z Anglii do Polski po wojnie. Za granicą latał w służbach RAF-u w trakcie wojny, co rodzi podejrzenia,

³⁷⁶ T. Kołaczkowski, Kariera, „Film” 1955, nr 10, s. 4-5.

³⁷⁷ A. Jackiewicz, Czarne charaktery, „Film” 1955, nr 17, s. 6.

³⁷⁸ E. C. Król, Formuła wroga w polskim filmie socrealistycznym..., op. cit., s. 244.

³⁷⁹ R. Marszałek, Kino rzeczy znalezionych..., op. cit., s. 18.

³⁸⁰ Premiera kwiecień 1956 r. Widownia: 3,7 mln.

³⁸¹ Napisy na początku filmu o tym świadczą: „Film ten nie przedstawia zdarzeń o znaczeniu dokumentalnym dla naszego lotnictwa komunikacyjnego, jakkolwiek jego tłem są autentyczne wypadki sprzed lat kilku”. Najprawdopodobniej chodzi o brawurową ucieczkę na Bornholm kapitana Mieczysława Sadowskiego w 1949 roku oraz katastrofę samolotu Li-2 pod Tuszynem w 1951 roku.



co do jego lojalności. Z tego też powodu lata on na liniach krajowych w czasie gdy, wszystkie międzynarodowe połączenia obsługiwane są przez młodych, wykształconych już w PRL-u, niedoświadczonych pilotów. Wadami Maresza, dla przełożonych, są jego indywidualizm oraz słabość do kobiet. Jedną z ukochanych pilota jest żona jego kolegi, Mary Godzicka. Jej mąż ginie w katastrofie lotniczej, tuż po spotkaniu z Mareszem. Gdy Maresz zawiadamia ją o śmierci, ona namawia do pozostania z nią, a później do wyjazdu do Anglii, jednakże Maresz nie chce wyjeżdżać z powodu poznania nowej kobiety, lekarki Krystyny.

W filmie ukazany został także, typowy dla tamtego okresu, konflikt młodych ze starymi. Doświadczonym pilotom nie podoba się, że stopniowo są odsuwani na boczne tory przez młodzież, która, ze względów ideologicznych, traktuje starszych pilotów podejrzliwie.

Wątek sensacyjny w filmie dzieje się niejako z boku głównej fabuły. Surowiec³⁸², przemycza z zagranicy dolary, wykorzystując do tego przyjaźń z Mareszem. Ma on także niejasne interesy z Mary.

Maresz, poprzez swoją lekkomyślność, o mało nie doprowadza do tragedii podczas opryskiwania lasów. Przez to, że samowolnie opuścił teren działań, załoga jego samolotu samowolnie uczestniczy w opryskach. Młody i niedoświadczony drugi pilot ma problemy z lądowaniem na krótkim pasie. Maresz, który spóźniony przybył na lotnisko, pomaga mu z ziemi w wylądowaniu. Na szczęście dla niego udaje się bezpiecznie sprowadzić samolot. Lecz nie pomaga to Mareszowi w budowaniu zaufania młodego drugiego pilota.

Kolejny lot Maresza na linii Szczecin-Poznań-Warszawa staje się jego ostatecznym egzaminem. Po starcie samolotu do kabiny wkracza Surowiec z bronią w ręku. Żąda od pilotów zmiany kursu i lotu w stronę Szwecji. Maresz, początkowo zgadzając się na zmianę kursu, nagle zaczyna ostro manewrować maszyną, by doprowadzić napastnika do utraty równowagi. Jednocześnie młodzi pomocnicy atakują Surowca, próbując odebrać mu broń. Dochodzi do bijatyki i strzelaniny na pokładzie samolotu. Maresz powraca na polskie lotnisko, z samolotu ucieka bandyta, który, w trakcie próby ucieczki, zostaje złapany przez milicję. Dzięki tej postawie pilot Maresz dostaje paszport i zezwolenie na loty międzynarodowe.

Pomimo że "Sprawa pilota Maresza" raziła schematycznością portretowaniu charakterów postaci (oprócz głównego bohatera) była bardzo popularnym filmem³⁸³. Jej premiera odbyła się w roku odwilży, kiedy osłabła cenzura i można było poruszać dotychczas zakazane tematy. Tragiczne losy powracających do Polski żołnierzy z Zachodu były jednym z

³⁸² Pod taką nazwą występuje ta postać, grana przez Leona Niemczyka. Z filmu wynika, że jest to jego nazwisko.

³⁸³ Już milion widzów obejrzało „Sprawę pilota Maresza”, „Film” 1956, nr 20, s. 3.



nich. Kwestia ta w filmie poruszona jest w sposób łagodny, nie ma tu więzień. Jedyną szykaną jest brak zaufania oraz trudniejszy awans.

Zdecydowaną zaletą filmu jest mnogość scen lotniczych, kręconych w powietrzu jak i w kabinie, dzięki którym możemy poznać pracę pilotów w tamtych czasach. Krytycy pochwalili film za odejście od schematyzmu i solidny warsztat realizatorski³⁸⁴.

Sporo w filmie jest także scen o charakterze rozrywkowym, zwłaszcza w sferze językowej³⁸⁵. Należą tu udane dialogi załogi w czasie lotu czy pełne ciętych ripost sceny zalotów Maresza. Szczęśliwe zakończenie oraz nawrócenie się i dojrzewanie ideologiczne pilota Maresza, świadczą jeszcze o przynależności filmu do socrealistycznej epoki.³⁸⁶ Jednakże przesunięcie ciężaru filmu na jednostkę, której zmiana dokonuje się już bez pomocy ideologicznie wyrobionych towarzyszy, a także bardzo wąty wątek wroga socjalizmu, zapowiadają nowy przełom w polskiej kinematografii.

4.8. Filmowe powroty do historii

4.8.1. Warszawska premiera³⁸⁷

Wzorem kinematografii radzieckiej sprzed II wojny światowej wizytówką kinematografii polskiej miały być monumentalne filmy biograficzno-historyczne. Fabuła tych filmów musiała być podporządkowana bieżącej funkcji politycznej.³⁸⁸ Historia znanych ludzi była pretekstem dla przedstawienia dziejów ruchu rewolucyjnego, rozwijającego się zgodnie z obiektywnymi prawami historii.

Film biograficzny, według założeń doktryny, pomagał w kształtowaniu świadomości społecznej widzów. Można było tak naginać fakty, aby prezentowały obowiązujące idee. Grigorij Roszał pisał, że biografia postaci historycznych, służyć ma biografii epoki, a przede wszystkim biografii narodu.³⁸⁹ Kolejną przyczyną podejmowania tematyki historycznej przez twórców filmu były duże trudności w Polsce Ludowej realizacji tematów współczesnych. Film historyczny odwoływać miał się do wielkich kulturowych tradycji narodu. Dla tego celu

³⁸⁴ L. Bukowiecki, Sprawa pilota Maresza, „Film” 1956, nr 15, s. 4-5.

³⁸⁵ B. Mruklik, Film fabularny, w: Początek przemian..., op. cit., s. 352.

³⁸⁶ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 158.

³⁸⁷ Premiera marzec 1951 r. Widownia: 4,4 mln.

³⁸⁸ Tamże, s. 146.

³⁸⁹ P. Zwierzchowski, Zapomniani bohaterowie..., op. cit., s. 134-135.



akcja osnuta była na tle życia wybitnej postaci lub zjawiskach i procesach istotnych dla dokonujących się przemian ideowych i światopoglądowych.³⁹⁰

Film „Warszawska premiera” poświęcony jest biografii Stanisława Moniuszki, twórcy polskiej narodowej opery. Nie pokazano całego życia kompozytora. Właściwie w filmie przedstawiono tylko przełom 1857 i 1858 roku, kiedy to Moniuszko, dzięki pomocy przyjaciół oraz sprzymierzeńców, wystawił po raz pierwszy operę „Halka” na scenie narodowej w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Mimo zapotrzebowania na film historyczny, scenariusz filmu powstawał długo. Pierwsze prace rozpoczęto już w roku 1945. Początkowo miał to być wodewil pt. „Jutro premiera” wg scenariusza Tadeusza Sygietyńskiego, Jerzego Toeplitza i Miry Zimińskiej. Prace zostały przerwane, ze względu na koszty. Dopiero w 1950 r. scenariusz zaczęła przygotowywać nowa ekipa: Jan Rybkowski, Stanisław Różewicz i Jerzy Waldorff. Dostosowano scenariusz do aktualnych wymogów władz partyjnych i powstał poważny film poświęcony narodowemu charakterowi muzyki polskiej. Utwór ten przysparzał realizatorom wiele kłopotów. Wymagał on przygotowania wielu kostiumów, rekwizytów w stylu epoki oraz dużej ilości dekoracji. Partie operowe śpiewali najlepsi ówcześni śpiewacy operowi: Wacław Domieniecki i Barbara Kostrzewska. Muzykę wykonywała Orkiestra Filharmonii Poznańskiej pod dyrekcją Waleriana Bierdiajewa.

Na tle starań o wystawienie opery narodowej „Halka” pokazano konflikty narodowe i klasowe. Jest to okres rozbiorów, Warszawa pozostaje pod zaborem rosyjskim. Napis umieszczony na początku filmu podaje rok 1857 i informację, że w Rosji wstąpił na tron Aleksander II posądzany o liberalne poglądy. Losy teatrów warszawskich spoczywały w rękach dyrektora, który był jednocześnie naczelnikiem warszawskiej policji. Takie połączenie nie wróżyło nic dobrego polskiej scenie narodowej. W Warszawie tego czasu dominowały opery włoskie różnego lotu. Dziennikarze oraz postępowe mieszczaństwo i szlachecka inteligencja popadli w konflikt z arystokracją, której związki z caratem pokazano dość wyraźnie, wręcz prymitywnie.³⁹¹ W opublikowanym artykule w „Ruchu Muzycznym” dziennikarz Sikorski domagał się, aby wywalczyć właściwe miejsce dla narodowej sceny. Chciał ściągnąć Moniuszkę do Warszawy, by wystawił „Halke”.

Arystokracja i stara szlachta miała wiele zastrzeżeń co do treści Halki, że jest panną w ciąży, że popełnia samobójstwo. Oskarżano Moniuszkę, że chce wprowadzić na poważną

³⁹⁰ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 241.

³⁹¹ Tamże, s. 242.



operową scenę chłopskie śpiewy, i to jeszcze po polsku³⁹². Widoczny jest tu odwieczny konflikt starego z młodym, jak też polityczno-społeczny, polegający na pokazaniu losu polskiego ludu.

Filmowy Moniuszko chce przedstawić los prostego ludu, krzywdę ubogiej dziewczyny. Prości ludzie, czyli sprzątaczkę, pomocnicy teatralni w czasie prób chwalą operę, bo przedstawia sprawy ludzkie i prawdziwe.

Arystokraci szerzą coraz więcej problemów. Żądają arii i baletów. Wszystkie trudności zostają pokonane i opera odnosi niespotykany sukces. Jest gromko oklaskiwana, jak żadna opera dotychczas.

Postać Moniuszki przedstawiona została przy pomocy oszczędnych środków. Jawi się on jako delikatny, wrażliwy człowiek, trochę zagubiony w drapieżnym świecie sztuki. Kreacja Koechera jako Moniuszki jest niezaprzeczalnym walorem filmu. „Warszawska premiera” została pozytywnie oceniona, jako dobre dzieło, potrzebne i patriotyczne.³⁹³

Wyraźnie rozdzielone są postacie pozytywne od negatywnych. Do tych pierwszych należy przede wszystkim proletariat miejski, społeczność wiejska, postępowi dziennikarze, część profesorów i muzyków. Arystokracja, Kościół, bogate mieszczaństwo i oczywiście zaborcy carscy, stoją po antypolskiej stronie. Jest to typowy schemat, którym ówczesna władza posługiwała się w przedstawianiu historii Polski³⁹⁴.

Film wymagał olbrzymiej pracy inscenizacyjnej. Chciano jak najstaranniej przedstawić czasy, w których rozgrywa się akcja. Do tego posłużyły ryciny z epoki, dzięki którym stworzono 400 kostiumów. Zaangażowano aż 79 solistów z 15-tu teatrów Polski. Rekwizytów użyczyło 16 muzeów. Były to meble, posągi, zegary czy żyrandole. Oprócz tego część rekwizytów sprowadzono z pałaców czy prywatnych zbiorów, jak np. powozy z Łańcuta. Dla potrzeb filmu wykonano także odpowiednią do epoki biżuterię³⁹⁵. Tak wielki rozmach był niespotykany dotychczas w polskim filmie.

Według ówczesnych krytyków głównym bohaterem filmu była muzyka Moniuszki, przeciwstawiona obcym utworom. Brała udział w akcji, tworzyła oś fabuły i jednocześnie nie zaburzała akcji. Pomimo że w filmie nie zabrakło pewnych mankamentów technicznych (słaba aparatura nagrywająca) czy nie dość dobrego czasem wykonania pewnych partii, nie

³⁹² Wyraźnie zaznaczone zostało to w rozmowie biskupa z kuzynem. Biskup: „Tego pokroju ludzie, którzy z gminu czerpią natchnienie, nie tylko obniżają kulturę, ale i wulgaryzują język nasz ojczysty”. Odpowiedź kuzyna jest jeszcze bardziej wyrazista: „(...) najchętniej w polskim języku słucham raportów moich administratorów”.

³⁹³ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 243.

³⁹⁴ Więcej na ten temat w pracy: P. Skibiński, T. Wiścicki, Polityka czy propaganda. PRL wobec historii, Muzeum Historii Polski, Warszawa 2009.

³⁹⁵ T. Kowalski, Dylizans wjeżdża na plan, „Film” 1950, nr 19, s. 8-9.



przeszkadza to widzowi w pozytywnym odbiorze utworu³⁹⁶. Dla większego podkreślenia wpływów muzyki ludowej na Moniuszkę, twórcom filmu kazano dograć dodatkowy materiał. Powstały sceny ukazujące Moniuszkę słuchającego piosenek dziewcząt na warszawskiej starówce oraz kłótnię autora libretta, Wolskiego, o muzykę narodową³⁹⁷.

Film uznano za niezwykle aktualny, poruszający i wydobywający tradycje narodowej kultury, jej elementy postępowe i najcenniejsze. Do udanych zaliczono porównanie sztucznych oper włoskich z zachwycającą muzyką Moniuszki. Chwalono za kostiumy, scenografię i grę aktorską³⁹⁸.

4.8.2. Młodość Chopina³⁹⁹

Drugi film historyczno-biograficzny tego okresu przedstawiał wielkiego kompozytora i pianistę Fryderyka Chopina. Impulsem do powstania scenariusza była setna rocznica śmierci Chopina przypadająca w 1949 roku. Już w 1948 r. ogłoszono konkurs na scenariusz. Przesłano 101 prac, jury wyróżniło pięć, które i tak nie spełniły oczekiwań. Na posiedzeniu komisji scenariuszowej 22 sierpnia 1948 r. postanowiono, że scenariusz napisze A. Ford wykorzystując dotychczasowe materiały. Tak powstał scenariusz filmu. Reżyserem został także Aleksander Ford. Produkcja wymagała dużej ilości dekoracji, zdjęć plenerowych, zatrudnienia ponad setki aktorów, tysiąca statystów, i dwóch tysięcy kostiumów. Tak wielki rozmach spowodował opóźnienie premiery trzy lata po roku rocznicy. Poprzez twórczość młodego Chopina chciano pokazać rzekomo pełne tło historyczne czasów, w których żył i komponował ten artysta.

Reżyser, pokazując młodość kompozytora, starał się tendencyjnie odtworzyć klimat epoki. Na ten klimat składać miały się elementy narodowe i ludowe; pejzaż mazowiecki, życie i cierpienia ludu, tradycja rodzinna i najbliższych przyjaciół, a także idee rewolucyjne tego okresu, ukazane poprzez atmosferę przygotowującą Wiosnę Ludów, a w samej Polsce – dyskusje patriotyczne i przygotowania do powstania listopadowego. Twórca dzieła podkreślał, że muzyki Chopina i jej wpływu nie da się ukazać w kinematografii inaczej, niż poprzez taki film biograficzny, który nie tylko będzie przedstawiał fakty z życia

³⁹⁶ Z. Lissa, O muzyce w filmie muzycznym, „Film” 1951, nr 13, s. 5.

³⁹⁷ S. Różewicz, Było, minęło..., op. cit., 20.

³⁹⁸ Z. Pitera, Warszawska premiera, „Film” 1951, nr 12, s. 6-7.

³⁹⁹ Premiera marzec 1952 r. Widownia: 3,3 mln.



kompozytora, ale również pokazywał najistotniejsze wydarzenia dla jego twórczości obrazujące rewolucyjność jego muzyki.⁴⁰⁰

Także i w tym filmie nie obyło się bez schematyzmu socrealistycznych dzieł, zwłaszcza w warstwie postaci i haseł. Mistrzem i wzorem dla bohaterów jest postać Joachima Lelewela, który w swoich przemowach wyjaśnia istotę walki o dobro klasy pracującej. Adeptami Lelewela była rewolucyjna konspiracyjna młodzież, wśród niej także Chopin. Satelitami postaci negatywnych byli krytycy tych idei, arystokraci i konserwatywni profesorowie. Wrogiem zostali agenci carscy i donosiciele⁴⁰¹.

Z polecenia PZPR premiera filmu stała się wydarzeniem kulturalnym. Wszystkie czasopisma zamieściły obszerne recenzje, które chwaliły to osiągnięcie artystyczne i produkcyjne. Chwalono reżysera i grę Czesława Wołłejki w roli tytułowej, a także znakomitych wykonawców muzyki: Wandę Wiłkomirską – partie solowe Paganiniego, czy Halinę Czerny-Stefańską za grę muzyki Chopina⁴⁰².

Według propagandy nie tylko w Polsce chwalono ten film. Francuskie pismo „La revue Musicale” miało poświęcić cały specjalny numer muzyce polskiej. W tym samym numerze miała ukazać się także recenzja filmu „Młodość Chopina” napisana przez Jeana Prodromidès’a. Miał on chwalić utwór za ukazanie autentycznych źródeł muzyki kompozytora, wywodzących się z folkloru polskiego, a także patriotyzm Chopina, który, nie będąc samemu aktywnym rewolucjonistą, jest związany mocno z tym ruchem, co widoczne jest w jego muzyce⁴⁰³.

Krytycy chwalili nowatorstwo filmu. Uznali, że dzieło Aleksandra Forda wyprzedziło dotychczasowy dorobek w zakresie wielkich biografii artystycznych, same będąc dziełami sztuki na dużą skalę⁴⁰⁴. Był to obraz o wybitnych walorach ideowych i artystycznych, ukazujący całą prawdę o znaczeniu twórczości Chopina w kulturze⁴⁰⁵.

Wyraźnie należy wskazać, że w film wyprodukowano do z góry założonej tezy o ludowości i rewolucyjności muzyki Chopina. Sceny, których świadkiem przypadkowo jest Chopin, idących rozśpiewanych chłopów, śpiewających chłopek po chatach, pastuszków przy ognisku czy muzyki ludowej dolatującej z karczmy – wszystko to ma przekonać widza o istotnym wpływie tych sytuacji na kompozytora.⁴⁰⁶ Cała dramaturgia opowieści o wybitnej

⁴⁰⁰ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 243-244.

⁴⁰¹ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 155.

⁴⁰² B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 244.

⁴⁰³ K. T., Krytyk francuski o „Młodości Chopina”, „Film” 1953, nr 38, s. 2.

⁴⁰⁴ GIŻ, Chopin i jego epoka, „Film” 1952, nr 15, s. 8-9.

⁴⁰⁵ B. Węsierski, Kształt młodości, „Film” 1952, nr 15, s. 10-11.

⁴⁰⁶ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 244.



jednostce podporządkowana została politycznej interpretacji epoki⁴⁰⁷. Ilustracja muzyczna otrzymała dodatkowe zadania ideologiczne.⁴⁰⁸ Muzyka często odzwierciedla stan ducha bohatera w momentach ważnych nie tylko dla niego, ale przede wszystkim dla Polski. Kiedy komponuje słynną Etiudę c-moll Rewolucyjną, jego natchniona twarz ukazuje cierpienie kompozytora połączonego z cierpiącą Polską po upadku powstania listopadowego.

Nie obyło się także bez, absurdalnych swoją drogą, odniesień do rewolucji paryskiej. Naszym oczom ukazuje się postać rannej kobiety z obnażoną piersią na barykadzie paryskiej, (w tej roli Hanna Skarżanka), niczym alegorycznej „wolności” z obrazu Delacroix’a. Jest to, cytując za Rafałem Marszałkiem, „pierwszy zuchwale wyzwolony biust Polski Ludowej”⁴⁰⁹.

4.8.3. Żołnierz zwycięstwa⁴¹⁰

Utwór ten, będący monumentalną biografią Karola Świerczewskiego, podzielony jest na dwie części: „Lata walki” i „Zwycięstwo”. Film został stworzony na zamówienie. Reżyserka Wanda Jakubowska wkrótce po premierze „Ostatniego etapu”, zapytała S. Albrechta, jaki film powinna teraz zrealizować. Ten Zalecił zrobienie filmu biograficznego o generale Karolu Świerczewskim,⁴¹¹ który został zamordowany w 1947 r. przez UPA⁴¹².

Zgodnie teorią materializmu marksistowskiego, rozwiniętą przez Plechanowa, wybitne jednostki, mogą stać się naprawdę wybitnymi, tylko jeżeli ich idee oraz dążenia, „są wyrazem potrzeb ekonomicznego rozwoju społeczeństwa”⁴¹³. Takim bohaterem, stworzonym przez historię i lud, był według ówczesnych decydentów właśnie generał Karol Świerczewski⁴¹⁴.

Historia generała powiązana została z najważniejszymi wydarzeniami dziejącymi się w Polsce, jak i w Europie. Pierwsza część obejmuje 40 lat życia gen. Karola Świerczewskiego, od rewolucji 1905 roku, po przegraną wojsk hitlerowskich pod Moskwą.

⁴⁰⁷ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, op. cit., s. 147.

⁴⁰⁸ P. Zwierchowski, *Zapomniani bohaterowie...*, op. cit., s. 111-112.

⁴⁰⁹ R. Marszałek, *Kino rzeczy znalezionych...*, op. cit., 154.

⁴¹⁰ Premiera maj 1953 r. Widownia 5,4 mln.

⁴¹¹ W. Tomasiak, *Świerczewskiego wizerunek*. w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, *Słownik realizmu socjalistycznego...*, op. cit., s. 347-352.

⁴¹² 28 marca dwie połączone sotnie UPA „Chrina” i „Stacha”, w rejonie Jabłonek zaatakowały dwa samochody wojskowe jadące od strony Baligrodu. Podczas walk zginął generał Karol Świerczewski „Walter”, wiceminister obrony narodowej. Za: G. Motyka, *Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła”*. Konflikt polsko-ukraiński 1943-1947, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 418-420.

⁴¹³ *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików)*. Krótki kurs, Książka i Wiedza, Warszawa 1949, s. 19-20.

⁴¹⁴ P. Zwierchowski, *Zapomniani bohaterowie...*, op. cit., s. 137.



Są tutaj: pierwsza wojna światowa, rewolucja październikowa, wydarzenia dziejące się w międzywojennej Polsce oraz wojna domowa w Hiszpanii. Część druga opowiada o ostatnich latach życia generała: tworzenie II Armii Wojska Polskiego, przekroczenie Bugu, wyzwolenie Warszawy, a także bitwę pod Budziszynem. Kończy ją śmierć bohatera w zasadzce.

Scenariusz powstawał kilka lat. Autorami był Wanda Jakubowska oraz wpływowy do końca lat czterdziestych publicysta i propagandzista Jerzy Borejsza⁴¹⁵. Film opowiada nie tylko losy bohatera, ale także ukazuje najważniejsze wydarzenia dla komunistów. Dlatego też w filmie przedstawiono także wątki związane z życiem i działalnością jego przyjaciół oraz wstawki z przemówień najważniejszych postaci komunizmu: Lenina, Stalina, Dzierżyńskiego oraz Bieruta. Tak wiele tematów wprowadzało chaos w utwór, zaburzyło chronologię zdarzeń⁴¹⁶ i ułatwiło twórcom zafałszowanie historii. Cała opowieść zbudowana jest kłamrowo, rozpoczyna i kończy ją śmierć Świerczewskiego⁴¹⁷, która, paradoksalnie, ma ukazać nieśmiertelność postaci, o czym przekonuje nas przemowa wygłoszona po przyniesieniu wiadomości o jego śmierci.

Krytycy uznali film za wartościowy ideowo. Utwór miał ich zdaniem nową rewolucyjną treść ukazaną w nowej formie. Przedstawiony w filmie obraz epoki był prawdziwy i pełny, wypływał z głębokiego przeżycia artystycznego. Wandę Jakubowską chwalono za autentyzm, oszczędność i prostotę środków realizatorskich. Jedynym mankamentem miał być natłok obrazów rozsadzający dramaturgię filmu od wewnątrz⁴¹⁸.

Film stanowił ilustrację dla stalinowskiej tezy o wzmaganiu się walki klasowej, infiltracji szpiegowsko-dywersyjnej z Zachodu i zaostrzeniu się walki ideologicznej. Szpiedzy są powiązani z fabrykantami Niemiec i USA, mają centralę w Londynie. Walczą oni zwłaszcza z ideologią, uniemożliwiając dotarcie istotnych dzieł programowych do szerokich mas. Główny przeciwnik Świerczewskiego, będący w gronie jego najbliższych przyjaciół, robi wszystko by książki Stalina „Zagadnienia leninizmu” zalegały magazyn. Sam Świerczewski, świadomy ich ważności, dąży do ich jak największego upowszechnienia.

To monumentalne dzieło jest godne uwagi jeszcze z innych powodów. Już w samych napisach początkowych ukazana została hierarchia wartości. W roli głównych bohaterów ukazani zostali Lenin, Stalin, Dzierżyński, Bierut i Rokossowski, zajmujący mało miejsca w samym filmie. Główna postać Świerczewskiego, została wyróżniona dopiero na końcu. Innym

⁴¹⁵ Zmarł przed ukończeniem scenariusza w 1952 roku.

⁴¹⁶ Nie wiadomo czy takie było zamierzenie twórców, czy jest to błąd montażu. Sceny prowadzone chronologicznie nagle bez powodu przerywane są wydarzeniami współczesnymi dla śmierci bohatera.

⁴¹⁷ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 248.

⁴¹⁸ B. Węsierski, Żołnierz zwycięstwa, „Film” 1953, nr 22, s. 10-11.



istotnym realizatorskim chwytem jest ukazywanie postaci generała z tak zwanej „żabiej perspektywy”⁴¹⁹, aby pokazać „wielkość” jego postaci⁴²⁰. Ciekawostką jest, że na prośbę Jakubowskiej, charakteryzacji aktora grającego Lenina (w tej roli Jacek Woszczerowicz) dokonali pracownicy Mostfilmu. Postać ta zwykle zastrzeżona była dla aktorów ZSRR⁴²¹.

Prasa przyjęła film bardzo pochlebny recenzjami. Potem pojawiły się nieśmiało, krytyczne uwagi. Wszyscy byli zgodni, że „ciężar historii przygniótł przede wszystkim bohatera.”⁴²² Gigantyczne zamierzenie produkcyjne skończyło się fiaskiem. „Przed wszystkim zaś płonna okazała się wiara, że widownia zdoła zaakceptować taki utwór. Wprowadzony do kin po kilku latach realizacji, „Żołnierz zwycięstwa” mimo gigantycznej reklamy zrobił równie gigantyczną klapę.”⁴²³

„Żołnierz zwycięstwa” stanowi próbę wykładni filmowej marksistowsko-leninowskiej filozofii dziejów. Przedstawienie losów bohaterów, ja też ich przeciwnik służyło ukazaniu jak najszerszego, niestety tendencyjnego, spojrzenia na historię XX wieku.⁴²⁴ Istotnym z historycznego punktu widzenia, jest także fragment filmu przedstawiający ówczesną wykładnię przyczyn Powstania Warszawskiego. Z utworu dowiadujemy się, z ust agenta Zachodu, że była to prowokacja skierowana przeciwko ZSRR.

4.8.4. Domek z kart⁴²⁵

Jest to ekranizacja sztuki lewicującego poety, dramaturga i pisarza, Emila Zegadłowicza. W roku 1952 na scenie Teatru Współczesnego w Warszawie wystawiono ten niedokończony dramat polityczny, który demaskował społeczne przyczyny klęski wrześnieowej. Wystawiona sztuka okazała się sensacją sezonu, dlatego postanowiono przenieść ją na ekran.

Akcja filmu rozgrywa się w sierpniu 1939 roku. Główną postacią jest Bruno Sztorc, malarz i publicysta. Jego artykuł „Domek z kart”, obwiniający sanacyjną władzę o prowadzenie Polski na skraj przepaści, wywołuje skandal. Zarówno artykuł, jak i postać autora, są ostro atakowane w czasopismach prorządowych, z „Polską zbrojną” na czele.

⁴¹⁹ Jest to sposób kadrowania zdjęcia lub ujęć. Polega on na ustawieniu obiektywu kamery poniżej środka obiektu rejestrowanego, dla sprawienia wrażenia, że obiekt ten jest większy niż w rzeczywistości.

⁴²⁰ Wojciech Tomasiak, Świerczewskiego wizerunek. w: Z. Łapiński, W. Tomasiak, Słownik realizmu socjalistycznego..., op. cit., s. 352.

⁴²¹ R. Marszałek, Kino rzeczy znalezionych..., op. cit., s. 30-32.

⁴²² B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 249.

⁴²³ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 147.

⁴²⁴ P. Zwierzchowski, Zapomniani bohaterowie..., op. cit., s. 137.

⁴²⁵ Premiera styczeń 1954 r.



Początek filmu rozgrywa się w redakcji czasopisma, które wydało jego artykuł. Pracownicy obawiają się ostrych konsekwencji, jakie władza może wyciągnąć wobec autora jak i pisma. Nakład gazety został już skonfiskowany. Ciągłe rozbrzmiewają telefony pytające o autora. Do redakcji przychodzą to coraz inni ludzie pytając o Sztorca i numer gazety, niedostępnej już w sprzedaży. Do redakcji przybywa także sam autor artykułu. Redaktor naczelny prosi go by wyjechał z miasta. Tuż po jego wyjściu zjawiają się w biurze jacyś trzej panowie, niezadowoleni z nieobecności Sztorca biją dziennikarzy.

Akcja filmu przenosi się do letniskowej miejscowości Podborze, na teren pensjonatu "Polonia". Mamy tu ukazany cały przegląd ówczesnej inteligencji, odpoczywającej na wczasach i komentującej obecne wydarzenia polityczne. Prezentowane są różne postawy, od uwielbienia dla obecnej władzy i wiary w wolę Boga i siłę armii polskiej, po faszystowską ideologię. Czarnowidztwo Sztorca jest ogólnie źle przyjmowane, a on sam traktowany jest jak komunista i defetysta. Pustość frazesów i niczym niepoparta wiara w zwycięstwo Polski nad Niemcami aż rażą⁴²⁶. Bohater nie potrafi nikogo przekonać do swoich ostrzeżeń. Jedyne dwie osoby zdają się wiedzieć więcej. Jedną z nich jest starosta, uspokajający innych gołosłownymi obietnicami, że wszystko będzie dobrze, sam, na balu, proponuje jednej z osób wspólną ucieczkę. Drugą postacią jest policjant, wyraźnie zainteresowany Sztorcem. Dokonuje on wkrótce aresztowania publicysty. W trakcie balu wieczornego dochodzi do nietypowej sytuacji. Z megafonów nagle wypowiedane są dziwne komunikaty⁴²⁷. Chwile później nadlatują samoloty. Większość z bawiących się odgłosy silników i bombardowania bierze początkowo za burzę, by, po zrozumieniu błędu, wpaść w oburzenie⁴²⁸ i panikę.

Trzecim miejscem akcji filmu jest posterunek policji w pobliżu granicy z Rumunią. Jeden z posterunkowych stojąc w oknie zajmuje się liczeniem uciekających rządowych samochodów. Są zdezorientowani. Nie wiedzą, co mają robić, nie nadchodzą żadne rozkazy. Wkrótce przybywa do nich więzień Sztorc, z którym nie wiedzą co począć. Ten chaos powiększa także przybycie premiera Sławoja Składkowskiego na inspekcję. Premier, powtarzając co chwila: „rób coś, mów coś, ruszaj się”, wydaje dziwne polecenia, jak np. uprzątnięcie żdźbła słomy ze schodów czy wyregulowanie zegarka. Sama postać jest wręcz kopalnią absurdalnych czynów i słów: „Higiena. Estetyka. Pokaż mi swoją ubikację, a powiem ci kim jesteś”. Każę też znaleźć na siłę jakichś obywateli do odznaczeń, za takie

⁴²⁶ W rozmowie bohater zostaje zaatakowany takimi słowami: „Pan jest indyferentny, pan jest humanitarny, pan jest altruista. A ja panu powiadam, że bez woli Boga i włoś Polsce z głowy nie spadnie”.

⁴²⁷ „Halo uwaga PG-101, uwaga, uwaga, czekolada pięć, halo, halo PG 49 16 (...)”

⁴²⁸ „Jezus Maria. Co oni z nami zrobili. Oszukali nas, łajdacy”.



rzeczy jak przewiezienie kamieni pod szkołę, naprawa mostu czy piękne postawienie płotu⁴²⁹. Scena ta jest tak absurdałna, może budzić u widzów zgrozę i zdziwienie. Pomiędzy Składkowskim a Sztorcem dochodzi wkrótce do ostrej wymiany zdań. Premier uważa malarza za wielkiego wroga Polski, zdrajcę. Sztorc w obronie, wygłasza płomienne przemówienie, oskarżając rząd o spowodowanie klęski, czym przez chwilę przygniata premiera, który nawet prosi o wybaczenie. Jednakże po wypowiedzenie słów o krwi chłopskich i robotniczych synów, premier jakby się przebudza. Składkowski oskarża Sztorca o chwalenie barbarzyńców ze wschodu i zapewnia go, że przecież jeszcze Polacy mogą się dogadać z Niemcami, po czym odjeżdża w stronę granicy.

Na posterunku zjawiają się żołnierze radzieccy. Traktują więźnia jak swego towarzysza i uwalniają go.

Jest to pamflet na II Rzeczpospolitą, starający się w sposób uproszczony i wycinkowy przedstawić odpowiedź na przyczyny klęski wrześniowej. Oprócz ośmieszania sanacyjnego establishmentu mamy wyraźną wskazówkę, na istnienie współpracy pomiędzy polskimi służbami a Niemcami. W dialogu, jaki wywiązał się pomiędzy kelnerem pochodzenia niemieckiego, a polskim agentem Pryczem, padają słowa o „septembrze” (wrzesień) i aluzja, że nie wiadomo kto od kogo będzie wkrótce zależny. Odpowiedź agenta jest dwuznaczna. Przypomina on kelnerowi żeby pamiętał, że nigdy mu nie przeszkadzał. Domyślić się można, że wie on o dywersyjnych knowaniach Niemca, którym nie będzie zapobiegał⁴³⁰.

Film w całości spełniał wymogi narzucone przez politykę historyczną władz PRL-u prowadzoną w latach pięćdziesiątych. Wina za przegranie wojny spadała na sanacyjne rządy, a Związek Radziecki jawi się jako oswobodziciel ratujący głównego bohatera z rąk policji⁴³¹ oraz Polskę spod Niemieckiej okupacji.

Film przypomina sztukę teatralną, bezpośrednio przeniesioną na ekran, co faktycznie miało miejsce. Sprzyjała temu decyzja, by reżyser sztuki teatralnej Erwin Axer, był także reżyserem wersji kinowej. Zabieg ten spowodował, że utwór ten jest nieudany obrazem⁴³².

⁴²⁹ Stanisław Cat-Mackiewicz nazwał Sławoja Składkowskiego „Piotrem Wielkim w klozetowej skali”, za rozmach z jakim przeprowadzał reformy w sprawach urzędów sanitarnych. Opisuje także działania Składkowskiego w kwestii płotów na wsi i bielenia chat oraz, co jest zgodne z filmowym bohaterem, że premier nawet w trakcie odwrotu z Polski pisał protokoły o niechlubnie utrzymanych śmietnikach. (S. Cat-Mackiewicz, *Historia Polski od 11 listopada 1918 r. do 17 września 1939 r.*, Universitas, Kraków 2012, s. 398-399.). Składkowski kazał budować wychodki na wsi, które od jego nazwiska nazywano Sławojkami.

⁴³⁰ E. C. Król, Wizerunek Niemca etnicznego w polskim filmie po II wojnie światowej, „Przeгляд historyczny” 2005, nr 96/1, s. 102-103.

⁴³¹ R. Habielski, *Przeszłość i pamięć historyczna w życiu kulturalnym PRL. Kilka uwag wstępnych*, w: P. Skibiński, T. Wiścicki, *Polityka czy propaganda...*, op. cit., s. 97.

⁴³² B. Mruklik, *Film fabularny*, w: *W kręgu recept...*, op. cit., s. 249.



Krytycy uznali film za mało ambitny, ale jednocześnie za dobrą satyrę minionej epoki.⁴³³

4.8.5. Celuloza⁴³⁴ i Pod gwiazdą frygijską⁴³⁵

Oba filmy są adaptacją filmową powieści Igora Newerlego pt. „Pamiętka z celulozy”. Powieść została oparta na autentycznych materiałach historycznych, dostarczonych przez działaczy PPR działających w latach trzydziestych w fabryce papieru i celulozy we Włocławku.⁴³⁶

Scenariusz napisany został wspólnie przez autora powieści oraz reżysera filmu Kawalerowicza.

Pierwotnie film miał być dwugodzinnym obrazem. Odstąpiono od tego pomysłu, z powodu nadmiaru materiału. Powstały dwie części roboczo zatytułowane: „Narodziny człowieka” i „Droga do Grenady”, których tytuły zmieniono przed premierą. Ostatecznie premiera „Celulozy” miała miejsce w kwietniu 1954 roku. Pół roku później na ekranach kin ukazał się film „Pod gwiazdą frygijską”.

Filmowy układ fabuły polega na retrospekcji. Szczęśny opowiada o swojej młodości napotkanej w nocy działaczce komunistycznej. Zaczyna swoją opowieść od historii, w której miał zamiar zabić, niepłacącego od 3 miesięcy, pracodawcę. Wtedy też z powodu głodu traci wzrok. Opisuje swoją biedę. Rodzina utrzymywana jest przez starego ojca, niegdyś stolarza, teraz starającego się łapać każdą okazję do zarobienia jakichkolwiek pieniędzy. Sąsiadami ich jest rodzina szwagra, która pożycza im pieniądze z myślą o odebraniu jedynej rzeczy, jaka rodzinie Szczęśnych pozostała, ziemi. Szczęśny wraz z ojcem postanawiają wyruszyć za pracą do „Ameryki”, która jest fabryka celulozy we Włocławku⁴³⁷. Spotykają tam tłum ludzi oczekujących na pracę. Są to lata wielkiego kryzysu. Nowych przybyszy chce wykorzystać do własnych celów miejscowy cwaniak Roman Korbal, próbując wyłudzić od nich pieniądze. Zaprowadza bohaterów do siedziby chrześcijańskiego związku zawodowego. Tam dochodzi do incydentu, obrady związku przerwane są przez komunistę. Przemawiającego księdza broni Szczęśny. Dzięki temu wzbudza zainteresowanie prezesa związku chadeckiego Sumczaka. Dostają propozycje pracy, jeżeli uda im się zebrać drużynę strugaczy oraz po 100 złotych

⁴³³ A. Mauersberger, „Film” 1954, nr 5, s. 6-7.

⁴³⁴ Premiera kwiecień 1954 r. Widownia obu filmów osiągnęła 5,6 mln.

⁴³⁵ Premiera październik 1954 r.

⁴³⁶ B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept..., op. cit., s. 254.

⁴³⁷ Była to prawdziwa fabryka celulozy. Powstała 1899 roku, istniała do 1994. W latach, w których rozgrywa się akcja filmu właścicielami fabryki, po śmierci Roberta Saengerra w 1929 roku, jest rodzina Steinhagenów. Nazywana była Ameryką.



wpisowego od osoby. Rozmowę podsłuchał Korbał. Ojciec Szczęsnego sprzedaje majątek, wracają do Włocławka. Korbał namawia ich do współpracy. Pierwszy dzień w fabryce rodzi konflikt pomiędzy nimi, a zatrudnionymi na stałe strugaczami. Oskarżani zostają o pracę za zaniżone stawki. Pomimo, że rozumieją ich argumenty, nie chcą zrezygnować z pracy. Dzięki Korbałowi trafiają do dzielnicy biedy, gdzie, nad brzegiem Wisły, stoi osiedle wybudowane z pustych form do kapeluszy. Szczęsny osiedla się tam i buduje własny dom. Poznaje tam też rodzinę żydowską i zaprzyjaźnia się z ich małą córką, którą uczy czytać.

Poprzez pobyt Szczęsnego w fabryce ukazany mamy także rozwój związkowego ruchu komunistycznego. Działacze ich, ścigani i aresztowani przez policję, mają coraz większe wpływy wśród robotników. Często też starają się organizować strajki, do których nie chcą dołączać inne organizacje. Szczęsny temu wszystkiemu przypatruje się z boku, nie chcąc się angażować. Kiedy nareszcie udaje mu się namówić Sumczaka do otrzymania stałej pracy jest świadkiem jego zabójstwa przez jednego z robotników, Gąbińskiego. Szczęsny ucieka.

W międzyczasie Korbał żeni się z córką bogatego masarza i sam zakłada sklep.

Szczęsny przenosi się do Warszawy gdzie mieszka pośród półświatka miejskiego. Znajduje pracę u stolarza Czerwiaczka, który uważa Szczęsnego za komunistę. Jego żona nawiązuje romans. Niedługo Szczęsny otrzymuje powołanie do wojska. W wyniku przypadku (Szczęsny podczas szkolenia zadrasnął się na twarzy) zostaje przez porucznika wzięty za jednego z napastników, którzy go dzień wcześniej zaatakowali. Od tej pory w wojsku będzie uważany za komunistę i ostro traktowany. Po wyjściu z wojska powraca do Warszawy. Otrzymuje w spadku po powieszonym złodzieju, sąsiedzie, sznur wisielczy. Po jego kawałek zgłasza się Czerwiaczkowa, mająca już nowego, bogatszego kochanka. Szczęsny w złości oddaje jej cały sznur, co dziwi gospodynię, że to przecież był majątek.

Szczęsny dostaje nową pracę w kasie chorych. Polega na kontroli pracodawców zatrudniających na czarno pracowników. Szczęsny nie jest zadowolony z roboty, musi ścigać tak samo biednych jak on sam. Upadł tak nisko, że nazywa siebie hyclem. Podczas pracy jest świadkiem wiecu komunistów, który rozgromia policja. Coś zmienia się w bohaterze.

Na tym urywa się opowiadanie. Czeka jąca na pociąg kobieta, po podarowaniu bohaterowi numeru „Czerwonego sztandaru”, wypowiada do Szczęsnego słowa, które są znaczące dla jego przyszłego życia: „Są pociągi, na które spóźnić się nie wolno”. Nie trudno domyślić się, że pociągiem tym jest komunizm.

Pierwsza część filmu jest wyjątkowym dziełem socrealizmu. Sprawnie opowiedziana historia nieudanej próby awansu społecznego jest bardzo wiarygodna. Bardzo dobre aktorstwo, ciekawe i pogłębione postacie, nawet drugoplanowe, wzmacniają jeszcze wymowę



tego filmu. Wyraźne w utworze są nawiązania do włoskiego neorealizmu, co wykraczało poza schematyczność socrealizmu i zapowiadało nową falę w kinie polskim⁴³⁸.

Część druga, „Pod gwiazdą frygijską”, nie jest już tak dobrym filmem. Pełno w niej schematyczności. To, co było siłą pierwszej części, czyli naturalizm, zastąpione zostaje zwyczajnym filmem propagandowym tego czasu. Akcja tego filmu rozgrywa się w krótszym czasie, gdyż obejmuje dwa lata pobytu Szczęsnego we Włocławku. Dowiadujemy się, że Szczęsny dołączył do komunistów. Bohater stara się odnaleźć nieznajomą z ławki, ale zakochuje się w Magdzie, jak się później okaże również komunistce. Od towarzyszy dowiaduje się o ukrywaniu przed policją od 20 lat Julianie.

W międzyczasie mamy wątek donosiela Gąbińskiego, „złamanego” podczas odsiadki za zabójstwo Sumczaka. Wypuszczony przez Wajszycy, naczelnika policji, ma donosić na komunistów. Często jest on wśród znajomych Szczęsnego. Podczas bijatyki w restauracji, wyprowadzony przez Szczęsnego odgraża się, że wyda Juliana. Szczęsny dopada go i zabija, a Magda pomaga mu się ukryć przed policją. Za zabójstwo, bez zezwolenia partii, Szczęsny jest skrytykowany i odesłany w rodzinne strony do nauczania młodzieży.

Niedługo przybywa tam Magda z Julianem, który okazuje się być maszyną drukarską. Okazuje się, że od lat jest ona zecerką. Szczęsny pomaga jej ukryć drukarnię. Pomimo rozwijającego się między nimi uczucia odmawia mu ślubu. Opowiada smutną historię kobiety, z którą kiedyś wspólnie dzieliła celę, jak tamta tęskniła za dzieckiem.

Ich drogi znów rozdzielają się na jakiś czas, jednakże w końcu miłość wygrywa i biorą ślub. Często ich drogi rozchodzą się z powodu obowiązków partyjnych.

Podczas robót drogowych dochodzi do strajku, wynikłego z przyniesionych informacji, że magistrat szykuje zwolnienia. Budowane są barykady. Szczęsny uczestniczy w delegacji do starosty, u którego przebywa także poseł Korbal. Starosta grał na zwłokę.

Pod barykady przybywają posiłki ze szkoły policyjnej. Dochodzi do walki. Strajkujący zostają brutalnie rozgromieni, Szczęsnemu udaje się uciec. Film kończy się jego postanowieniem o wyjeździe do Hiszpanii by pomóc tam komunistom w walce w wojnie domowej.

Filmy te najlepiej spośród wszystkich filmów socrealizmu ukazały świadomość uczestnictwa w procesach historycznych bohaterów. Szczęsny stał się wzorem do naśladowania, a widz przekonywał się, że zwycięstwo komunizmu było nieuniknionym etapem rozwoju ludzkości.

⁴³⁸ T. Lubelski, Historia kina polskiego..., op. cit., s. 155-156.



W filmie ukazano cały przekrój społeczeństwa i jego problemów. Od przestępców, przez robotniczy proletariatus, dorabiających się na wszystkich kombinatorach czy uczciwych żydach po bogatych mieszczan, wojsko i policję. Tak bogata przestrzeń wyraźnie odróżniała te filmy od dotychczasowej produkcji socrealistycznej.

Historia awansu społecznego biednego chłopca ze wsi po bojownika komunistycznego była interesująca i zyskiwała sympatię widzów⁴³⁹. Filmy przywitane zostały entuzjastycznie przez krytykę. Chwalono reżyserię i artystyczną strukturę oraz wspaniałe odtworzenie klimatu międzywojennego życia⁴⁴⁰.

Obie części są sukcesem aktorskim Stanisława Miłskiego grającego podwójną rolę – ojca Szczęsnego i Czerwiaczka. Wielką kreacją aktorską zabłysnął Józef Nowak w roli Szczęsnego. Aktor od tego czasu zostanie ikoną kina socjalistycznego. Również nie szczędzono pochwał partnerce Nowaka, grającej Madzię. Lucynie Winnickiej⁴⁴¹.

⁴³⁹ J. Kochańczyk, *Filmowe kłamstwa i manipulacje...*, op. cit., s. 161.

⁴⁴⁰ Z. Machwitz, *Nasz iluzjon: Pamiątka z celulozy*, „Kino” 1980, nr 1, s. 61-64.

⁴⁴¹ B. Mruklik, *Film fabularny*, w: *W kręgu recept...*, op. cit., s. 255 – 257.



Zakończenie

Socrealizm był specyficzną epoką w historii kultury polskiej. Założenia jego były proste. Zbudowanie nowego komunistycznego świata. Do realizacji tego pomysłu potrzebowano stworzenia nowej jednostki, świadomej swojego posłannictwa. Do tego celu najbardziej odpowiednia wydawała się kultura, bo to ona, po tradycji i historii, ma największy wpływ na świadomość społeczeństwa. Zaprzęgnięcie sztuki w ramach tego programu było totalitarne. Wszystko co powstawało, miało służyć temu celowi. Spośród wielu działów sztuki film był tym, który mógł osiągnąć największego grona odbiorców. Nie wymagał umiejętności rozumienia tekstu czy odbioru malarstwa, o interpretacji muzyki nie wspominając. Dzięki swojej prostocie połączenia obrazu i słowa nie wymagał od widza przygotowania. Dlatego tak istotnym problemem owego czasu była jak najszybsza rozbudowa kin, zwłaszcza na wsi. Propaganda musiała docierać wszędzie i do każdego.

Opisując filmy starałem się przedstawić, jak te idee były wprowadzone w życie. W jaki sposób ideologię komunizmu stalinowskiego próbowano przenieść na duży ekran. Bardzo szybko realizatorzy zamówienia partyjnego, jak i sama partia, zauważyli, że nie jest to proste zadanie. Filmy były płytkie i schematyczne, a obraz nie przystawał do rzeczywistości. Im bardziej dzieło stawało się programowo socrealistyczne, tym mniejszą wartość artystyczną uzyskiwało, co bezpośrednio przekładało się na jego wpływy w społeczeństwie. Pomimo wielu dyskusji, jak temu zapobiec, recepty nigdy nie znaleziono. Sztuka stawała się własną karykaturą. Nawet dla ówczesnych widzów nie była tym, co chcieli oglądać. Wysoka oglądalność wynikała z przedwojennej popularności kina oraz ciekawości i małej ilości innych rozrywek. Poza paroma wyjątkami, jak np. filmy historyczne o Chopinie czy Moniuszce, utwory tamtych czasów przyjmowanie były krytycznie.

Epoka przedstawiona w niniejszej pracy była czarną plamą w historii Polski. Była jednakże nieunikniona. Siła Związku Radzieckiego, z jego służbami specjalnymi i wojskiem była za duża, by się przeciwstawić nowej ideologii. Zwycięstwo polskich komunistów nad opozycją, przy pomocy Wielkiego Brata, umożliwiło wprowadzanie obcych Polakom rozwiązań politycznych i kulturowych. Zmęczone wojną społeczeństwo nie miało jak się bronić przed tymi zmianami. Każda dziedzina życia miała swoje miejsce w tym wielkim programie budowy nowego człowieka. Od edukacji w szkołach, przez młodzieżowe organizacje, mające na celu indoktrynację od najwcześniejszych lat, po propagandę w



mediach, pracy i sztuce. W tym orwellowskim świecie jednostka skazana była na służenie decydentowi, albo na poważne konsekwencje. Odrębne głosy szybko były dyskredytowane i niszczone. Wielu artystów odchodziło na tak zwaną wewnętrzną emigrację i tworzyło do szuflady. Niektórzy nie wytrzymali, jak np. Broniewski.

Z filmem była trudniejsza sytuacja. Nie dało ich się tworzyć dla siebie i czekać na lepsze czasy. Cały sprzęt, od taśmy filmowej po kamery, należał do władzy i tylko ona mogła nim dysponować. Artyści, którzy chcieli tworzyć, czy to z wewnętrznego przymusu, czy żeby przeżyć, musieli iść na współpracę z władzą. Dla wielu z nich był to prawdziwy dramat życiowy.

Filmy, które opisałem w tej pracy, przedstawiają, jak wielki zakres i jak wieloma elementami starano się prowadzić tą swoistą inżynierię społeczną. Wykorzystywano każdy temat i prawie każdy możliwy gatunek filmu. Filmy historyczne przedstawiały świat przeszłości na wzór ówczesny. Epoki, wydawałoby się tak odległe, jak XIX wiek, przepełnione są rewolucjonistami chcącymi wyzwolić Polskę z oków burżuazji współpracującej z wrogiem przeciwko Polsce. Komедie miały nauczać jak rozpoznawać wrogów (np. „Sprawa do załatwienia”), lub przekształcać społeczeństwo, w którym kobiety zajmują miejsce mężczyzn i coraz bardziej się do nich upodabniają. Rywalizacja w pracy, czy działalność partyjna ważniejsze były od rodziny, miłości i prywatnego szczęścia. Na wsi najważniejszym dobrem każdego świadomego rolnika było stworzenie spółdzielni na złość bogatym chłopom, a młodzież uczyła się latać na szybowcach i pływać na statkach by zaprowadzić światowy pokój. Filmy sensacyjne uczą nas tego, że za każdym rogiem czai się wróg, który chce wywieźć nasze dobra kultury, porwać samolot do Szwecji, a także, co dziś wydaje się kompletnie pozbawione sensu, stworzyć siatkę szpiegowską by... truła konie. I oczywiście wyłowić wszystkie ryby w polskich rzekach. Tak absurdalne postawienie sprawy wydawać by się mogło nadużyciem, ale schematyzm tych filmów właśnie do tego prowadził.

Innym przerażającym obrazem była próba tworzenia utopijnego społeczeństwa, w którym nie ma jednostek. Zamiast tego jest kolektyw. Świadomość indywidualna roztopiona zostaje w zbiorowym kotle wszechobecnej manifestacji wspólnoty. Marsze miały być tego jaskrawym przykładem, bo to w nich człowiek był tłumem wznoszącym te same okrzyki i transparenty. Tylko we wspólnocie istnienie nowego człowieka miało sens i było wartością. Wszelki indywidualizm był bezwzględnie tępiący.

Dramatyczne losy Polaków ginących na wojnie wykorzystane zostały do szerzenia propagandy o złych rządach sanacji, które współdziałając wręcz ze służbami zagranicznymi, w pierw doprowadziły do wybuchu wojny, by później zdradziecko zabijać najbardziej



zasłużonych dla ojczyzny ludzi, wysyłając do kraju coraz to nowych, opłacanych dolarami szpiegów.

Czy ocena tych filmów może dzisiaj być jednoznacznie negatywna? Jeżeli chodzi o stronę artystyczną wydaje się, że tak. Oprócz w miarę udanych utworów jak np. „Zakazane piosenki”, „Ostatni etap”, jedynymi dobrymi filmami tego okresu, zasługującymi na szczególną uwagę, były „Celuloza” J. Kawalerowicza (tylko część pierwsza dyptyku) i „Piątka z ulicy barskiej” A. Forda, ale zawdzięczają to nie bezmyślnemu stosowaniu reguł socrealizmu, a wprowadzaniem nowych tendencji w filmie europejskim, z neorealizmem na czele.

Czy zatem należałoby odrzucić ten okres polskiej historii kinematografii i o nim zapomnieć? Zdecydowanie nie. Filmy te są pewnym obrazem tamtej epoki. Pokazują nam, w jakich czasach przyszło żyć tamtym ludziom. Wszechobecne zniszczenia powojenne, ruiny domów, osiedli i całych miast, obozy koncentracyjne, okupacja, są to obrazy, które do dziś w widzach budzą wiele emocji. Ich przedstawienie było największym osiągnięciem socrealistycznej kinematografii. Ale znajdują się one na marginesie ówczesnej twórczości.

Epoka socrealizmu w filmie trwała krótko bo niecałą dekadę. Powstało bardzo mało utworów, średnio kilka rocznie. Spowodowane było to zbyt wygórowanymi i utopijnymi założeniami samego systemu oraz uniemożliwieniem swobody artystycznej. Władza wciąż nie była zadowolona z kolejnych projektów. Do scenariuszy wciąż wprowadzano coraz to nowsze poprawki, co potrafiło o kilka lat opóźnić film, lub uniemożliwić jego ukończenie. Najlepszym przykładem barbarzyńskiego traktowania pomysłu filmowego był „Robinson warszawski”. Zmieniono w nim praktycznie wszystko, pozostawiając główną postać w roli wręcz drugoplanowej, po zmianę tytułu włącznie.

Pomimo tego negatywnego obrazu tamtej epoki jest ona nadal warta poznania. Dzięki uczeniu się tamtej historii, także poprzez filmy, możemy dowiedzieć się więcej o tamtym okresie, by uniknąć w przyszłości popełnianych wówczas błędów. Z drugiej strony to właśnie z tamtych lat wywodzą się najwięksi twórcy i aktorzy polskiej kinematografii. Już wkrótce na ekrany kin wejdą takie produkcje jak: „Kanał” „Popiół i diament” „Lotna” Andrzeja Wajdy, „Człowiek na torze” „Eroika” „Zezowate szczęście” i „Pasażerka” Andrzeja Munka, „Matka Joanna od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza, „Nóż w wodzie” Romana Polańskiego, „Pożegnania” i „Pętla” Wojciecha Hasa, „Ostatni dzień lata” Tadeusza Konwickiego i inne.

Wielu wybitnych aktorów stawiało wtedy swoje pierwsze kroki, np.: Danuta Szaflarska, Gustaw Holoubek, Zbigniew Cybulski, Tadeusz Janczar, Józef Nalberczak,



Mieczysław Stoor, Bogumił Kobiela, Tadeusz Łomnicki i wielu innych. Do chichotu historii należy zaliczyć fakt, że młodzież będąca wychowana w tamtej epoce, która zgodnie z założeniami władzy miała utrwalać i wzmacniać realizm socrealistyczny, rozsadziła go od wewnątrz.



Bibliografia

Publicystyka

- awk, Pierwszy pełny metraż krajowy, „Kuźnica” 1947, nr 4.
- J. Berman, Pokażcie wielkość naszych czasów. „Nowa Kultura” 1951, nr 45.
- J. Borejsza, Pokongresowa kropka nad „I”. Rozmyślenia o polityce kulturalnej, „Odrodzenie” 1949, nr 1.
- L. Bukowiecki, Jeszcze o „Przygodzie”, „Film” 1954, nr 17.
- L. Bukowiecki, Oświęcim na ekranie, „Film” 1948, nr 6.
- L. Bukowiecki, Sprawa pilota Maresza, „Film” 1956, nr 15.
- L. Bukowiecki, Uczta Baltazara. Czy zaspokajają nasze apetyty?, „Film” 1954, nr 47.
- L. Bukowiecki, W walce zwycięstwo, „Film” 1949, nr 9.
- L. Bukowiecki, Zakazane piosenki, „Film” 1948, nr 20.
- Burza nad łanami, „Film” 1948, nr 1.
- (bw), Pod polską banderą, „Film” 1952, nr 3.
- M. Drobner, O muzyce „Zakazanych piosenek”, „Film” 1947, nr 11.
- Dyskutujemy o polskim filmie młodzieżowym, „Film” 1951, nr 8.
- J. Eljasiak, „Trzy starty” czy TRZY FALSTARTY, „Film” 1955, nr 47.
- GIŻ, Chopin i jego epoka, „Film” 1952, nr 15.
- J. Goryński, Od mieszkania „społecznie najpotrzebniejszego” do miasta socjalistycznego, „Nowa Kultura” 1950, nr 21
- S. Grzelecki, Jeszcze raz o „Autobusie”, „Film” 1955, nr 5.
- S. Grzelecki, Sprawiedliwości nie stało się zadość, „Film” 1954, nr 15.
- H. Dr., Uwagi o scenografii, „Film” 1954, nr 12.
- H. J., O koniach i ludziach w filmie, „Film” 1954, nr 31.
- A. Jackiewicz, Czarne charaktery, „Film” 1955, nr 17.
- Jak wam się podoba?..., „Film” 1955, nr 1.
- A. Jasiński, Inżynier Góracz czy ZMP?, „Film” 1951, nr 5.
- Jeszcze o „Piątce z ulicy barskiej”, Film 1954, nr 21.
- (j. g.) Dom na pustkowiu, „Film” 1950, nr 6.
- (jp),Widz radziecki o „Mieście nieujarzmionym”, „Film” 1951, nr 29.



- J. T., Pierwszy start filmu młodzieżowego, „Film” 1951, nr 2.
- Już milion widzów obejrzało „Sprawę pilota Maresza”, „Film” 1956, nr 20.
- J. Z., Trzy filmowe sprawy” „Film” 1953, nr 16.
- J. Kaden, Film o młodych marynarzach, „Film” 1951, nr 29.
- A. Kamińska, Z. Pitera, Dwugłós o filmie „Gromada”, „Film” 1952, nr 21.
- J. Kawalerowicz, K. Sumerski, Temat wzięty z życia”, „Film” 1951, nr 49.
- T. Kołaczkowski, Kariera, „Film” 1955, nr 10.
- T. Kołaczkowski, Przygoda na Mariensztacie, „Film” 1954, nr 6.
- T. Kołaczkowski, Wiele jest jeszcze spraw do załatwienia, „Film” 1953, nr 38.
- T. Konwicki, 2 brygady – jedna sprawa, „Film” 1950, nr 17.
- T. Kowalski, Dylizans wjeżdża na plan, „Film” 1950, nr 19.
- T. Kowalski, Dyskusja o pierwszym filmie, „Film” 1947, nr 12.
- T. Kowalski, Zaczarowany rower, „Film” 1956, nr 3.
- K. T., Krytyk francuski o „Młodości Chopina”, „Film” 1953, nr 38.
- J. Kuryluk, Za wolność waszą i naszą, „Film” 1949, nr 4.
- B. W. Lewicki, Temat: Oświęcim, „Kino” 1968, nr 6.
- Z. Lissa, Krok naprzód, „Nowa Kultura” 1950, nr 26.
- Z. Lissa, O muzyce w filmie muzycznym, „Film” 1951, nr 13.
- L. Lorentowicz, Wyprawa za „Żelazną kurtynę”, „Film” 1954, nr 49.
- T. Lubelski, Gra autora z widzem w polskim filmie socrealistycznym, „Kino” 1984, nr 8.
- J. Łęczyca, O nowy realistyczny film polski, „Film” 1949, nr 10.
- Z. Machwitz, Nasz iluzjon: Pamiątka z celulozy, „Kino” 1980, nr 1
- M. Markiewicz, Modernizacja, której nie było. Wieś polska 1944-1989, „Tygodnik Powszechny” Dodatek specjalny 2011, nr 34.
- A. Mauersberger, „Film” 1954, nr 5.
- „Medycza z Lublina”, Jak wam się podoba?... „Film” 1955, nr 1.
- I. Merz, 5 lat polskiego filmu fabularnego. Od „Zakazanych piosenek” do „Czarciego żlebu”, „Film” 1949, nr 23/24.
- Z. Mitzner, Siły nieujarzmione, „Film” 1950, nr 28.
- O filmie „Irena do domu!”, „Film” 1956, nr 4.
- J. Peltz, Filmy Leona Buczkowskiego. „Kino” 1971, nr 4.
- C. Petelski, Młodzi tworzą film o młodych, „Film” 1952, nr 39.
- „Piątka” zdobywa przyjaciół w Anglii, „Film” 1954, nr 49.
- R. Piotrowski, Architekt. Państwo i społeczeństwo, „Architektura” 1948, nr 8/9.



- Z. Pitera, Kiedy powstał nasz pierwszy film powojenny, „Kino” 1974, nr 4.
- Z. Pitera, Ludzie „Miasta nieujarzmionego”, „Film 1951” nr 1.
- Z. Pitera, Warszawska premiera, „Film” 1951, nr 12.
- Pisarze o filmie „Ostatni etap”, „Kuźnica” 1948, nr 17.
- J. Płażewski, Czarci żleb, „Film”. 1950, nr 1.
- J. Płażewski, Zakazane piosenki, „Odrodzenie 1948, nr 47.
- M. Promiński, Pierwszy film pełnometrażowy, „Odrodzenie” 1947, nr 4.
(Recenzja zbiorowa), „Załoga od dziobu do rufy”, „Film” 1952, nr 7.
- Redakcja, Dyskutujemy, „Film” 1953, nr 24.
- Redakcja, Tym razem o filmie „Irena do domu”, „Film” 1956, nr 3.
- M. Różycki, Pierwsze dni, „Film” 1951, nr 33.
- L. Rubach, Śladami „Trudnej miłości”, „Film” 1954, nr 20.
- G. Sadoul, Po wizycie w Polsce, „Film” 1949, nr 15.
- W. Sokorski, Próba konfrontacji, „Odrodzenie” 1948, nr 41.
- W. Sokorski, przeciwko formalizmowi, „Kuźnica” 1949, nr 49.
- S. Surzyński, Irena, wysiadka!, „Film” 1955, nr 49.
- J. A. Szczepański, Na drodze do teatru socjalistycznego, „Wiedza i Życie” 1951.
- W. Szczerbina, Ideowo-artystyczne zasady radzieckiej sztuki filmowej, „Film” 1949, nr 23/24.
- W. Świeradowski, Dom na pustkowiu, „Film” 1950, nr 8.
- T. Świerczyński, Stalowe serca, „Film” 1948, nr 9.
- A. Świrszczyńska, Nie odbudujemy Polski przy kieliszku, „Odrodzenie” 1947, nr 5.
- J. Toeplitz, Granica prawdy, „Film” 1948, nr 7.
- J. Toeplitz, Miasto nieujarzmione oskarża i ostrzega, „Film” 1950, nr 27.
- J. Toeplitz, M. Szczepańska, Za wami pójdą inni, „Film” 1949, nr 10.
- J. Toeplitz, Walory realizacji, „Film” 1949 nr 12.
- J. Tomski. Drugi pełnometrażowy film polski, „Film” 1948, nr 1.
- W gościnie u przyjaciół, „Film” 1948, nr 2.
- M. Warszawałowicz, Ulica Graniczna – film arcyludzki, „Film” 1949, nr 12.
- B. Węsierski, Kształt młodości, „Film” 1952, nr 15.
- B. Węsierski, O pięciu chłopcach warszawskich, „Film” 1954, nr 13.
- B. Węsierski, O rzeczy trudnej, „Film” 1954, nr 18.
- B. Węsierski, Smutny teatr cieni, „Film” 1954, nr 43.
- B. Węsierski, Tragiczny „Pościg”, „Film” 1954, nr 46.



- B. Węsierski, Wokół „Pierwszego startu”, „Film” 1951, nr 11.
B. Węsierski, W poszukiwaniu współczesności, „Film” 1954, nr 3.
B. Węsierski, Żołnierz zwycięstwa, „Film” 1953, nr 22.
A. Windholz, Pierwszy lotniczy start polskiego filmu, „Film” 1951, nr 5.
(Wuga), O „Trudnej miłości”, „Film” 1954, nr 17.
K. Wyhowska, Mała ankieta na temat „Sprawy do załatwienia”, „Film” 1953, nr 43.
(xp), „Dwie brygady” w oczach polskiego widza, „Film” 1950, nr 19.
J. Zen, Nowy polski film wchodzi na ekran, „Film” 1952, nr 10.
J. Zen, Trzy opowieści, „Film” 1953, nr 16.
R. Zieliński, Z „Piątką” po Czechosłowacji, „Film” 1954, nr 39.
W. Źdźarski, Pierwszy start: na drodze do prawdziwych sukcesów, „Film” 1951, nr 5.
J. Żóławski, Spory nad kształtem teatru, „Kuźnica” 1949, nr 27.
K. Żywulska, Nareszcie film, „Odrodzenie” 1948, nr 12.

Wspomnienia

- S. Różewicz, Było, minęło... W kuchni i na salonach X Muzy, ISKRY, Warszawa 2012.
W. Jakubowska, Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza (na marginesie filmu „Ostatni etap”), „Kwartalnik Filmowy” 1951 nr 1.

Pozycje naukowe

- J. Aumont, M. Marie, Analiza filmu, PWN, Warszawa 2011.
J. Bogucki, Sztuka Polski Ludowej, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
M. Brzóstowicz-Klajn, Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli utopia i utopijność w polskim socrealizmie, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
S. Cat-Mackiewicz, Historia Polski od 11 listopada 1918 r. do 17 września 1939 r., Universitas, Kraków 2012.
K. Gajda, Cenzura, w: Z. Łapiński, W. Tomasik, Słownik realizmu socjalistycznego, Universitas, Kraków 2004.
E. Gębicka, Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy! Kino objazdowe w latach 1944-1947, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 4.
M. Głowiński, Nowomowa po polsku, PEN, Warszawa 1991.



- D. Grzelewska, R. Habielski, Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów, Warszawa 2001.
- M. Hendrykowski, Refleksje człowieka medialnego, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38.
Część druga, rozdział III,
Historia Polski, t. 16, Polska od 1939 do czasów obecnych, 1939-1989, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Krótki kurs, Książka i Wiedza, Warszawa 1949.
- A. Hutnikiewicz, Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia, „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1974.
- S. Janicki, Film polski od A do Z, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
- D. Jarosz, Polityka władz komunistycznych w Polsce w latach 1948-1956 a chłopci, Wydawnictwo DIG, Warszawa 1998.
- A. Jeziński, C. Leszczyńska, Historia gospodarcza Polski, Wydawnictwo Key Text, Warszawa 2010.
- R. Kaczmarek, Historia Polski 1914-1989, PWN, Warszawa 2010.
- L. Kołakowski, Główne nurty marksizmu. Cz. 1, Powstanie. Cz. 2, Rozwój. Cz. 3, Rozkład, „Krań” : „Pokolenie”, Warszawa 1989, t.1.
- M. Krajewski, Historia gospodarcza Polski do 1989 roku. Zarys problematyki, Wydawnictwo Uczelniane WSHE, Włocławek 2000.
- E. C. Król, Formuła wroga w polskim filmie socrealistycznym (1947-1956), „Przegląd Historyczny” 2007, nr 98/2.
- E. C. Król, Wizerunek Niemca etnicznego w polskim filmie po II wojnie światowej, „Przegląd historyczny” 2005, nr 96/1.
- L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948-1957, „Alma-Press”, Warszawa 1988.
- T. Lubelski, Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty, Videograf II, Katowice, 2009.
- T. Mielczarek, Uwarunkowania prawne funkcjonowania cenzury w: PRL, „Rocznik Prasoznawczy” 2010, nr 4.
- C. Miłosz, Zniewolony umysł, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- A. Misiak, Cenzura filmowa po zjeździe w Wiśle, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.
- E. Możejko, Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek, Universitas, Kraków 2001.
- G. Motyka, Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła”. Konflikt polsko-ukraiński 1943-1947, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.



- B. Mruklik, Film fabularny, w: Od nacjonalizacji kinematografii do zjazdu w Wiśle 1945-1849, w: Historia filmu polskiego, t. III, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- B. Mruklik, Film fabularny, w: W kręgu recept i schematów 1950-1954, w: Historia filmu polskiego, t. III, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- B. Mruklik, Film fabularny, Początek przemian 1955-1956, w: Historia filmu polskiego, t. III, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- M. Niecikowska, Socrealistyczne aktorstwo – postulaty i problematyka, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38.
- J. Ortega y Gasset, Bunt mas i inne pisma socjologiczne, Państwowe wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Partnerka, matka, opiekunka: status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX w. Red. K. Jakubiak. Bydgoszcz 2000.
- M. Pietrzak, Socrealistyczna krytyka literacka w ujęciu diachronicznym, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 10.
- J. Płażewski, Język filmu, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol, pod red. K. Łeńskiej -Bąk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- „Refleksje”, wydanie specjalne wiosna 2012, Wydawnictwo Naukowe WNPiD UAM, Poznań 2012.
- W. Roszkowski, Najnowsza historia Polski 1945-1956, Świat Książki, Warszawa 2011.
- P. Skibiński, T. Wiścicki, Polityka czy propaganda. PRL wobec historii, Muzeum Historii Polski, Warszawa 2009.
- J. Smulski, Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko), Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.
- A. L. Sowa, Historia polityczna Polski 1944-1991, WL, Kraków 2011.
- Szkice o filmie polskim, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1985.
- K. Śliwińska, Socrealizm w PRL i NRD, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- Wielka kolekcja „Historia PRL. 1944-1989”, New Media Concept, Warszawa 2009.
- J. Wojnicka, O. Katafiasz, Słownik wiedzy o filmie, Wydawnictwo Park, Bielsko-Biała 2006.
- M. Wróbel, „Ostatni etap” Wandy Jakubowskiej jako pierwszy etap polskiego kina ideologicznego, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.
- E. Zajiček, Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992.



Internet

Hasło realizm socjalistyczny w internetowej encyklopedii PWN:
<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-socjalistyczny;3966449.html> (data odczytu
11.05.2017).

Hasło: P. Śmiałowski, Miłość, seks i socrealizm, w:
<http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/8082> (data odczytu 17.06.2017).



Aneks

Załącznik nr 1. Filmy opisane w pracy w układzie alfabetycznym

Autobus odjeżdża 6.20

Film z 1954 roku

Autobus odjeżdża 6.20 – polski film fabularny z roku 1954, dramat psychologiczno-obyczajowy w reżyserii Jana Rybkowskiego. Scenariusz napisali Wilhelmina Skulska i Jan Rybkowski.

Premiera: 25 lutego 1954 r.

Reżyseria: Jan Rybkowski

Autor muzyki: Stanisław Skrowaczewski

Operator: Stanisław Wohl

Celuloza

Film z roku 1953 - Dramat

Celuloza – polski film fabularny z 1953 roku, zrealizowany na podstawie powieści „Pamiętka z Celulozy” Igora Newerly'ego.

Premiera: 27 kwietnia 1954 r.

Reżyseria: Jerzy Kawalerowicz

Autor muzyki: Henryk Czyż

Operator: Seweryn Kruszyński

Scenografia: Roman Mann

Czarci żleb

Film z 1949 roku

Czarci żleb – polski film sensacyjny z 1949 roku.

Premiera: 1 stycznia 1950 r.

Reżyseria: Tadeusz Kański, Aldo Vergano

Autor muzyki: Kazimierz Serocki

Operator: Adolf Forbert

Scenariusz: Tadeusz Kański



Dom na pustkowi

Film z 1949 roku

Dom na pustkowi – polski czarno-biały film psychologiczny z 1949 roku, pierwszy film w reżyserii Jana Rybkowskiego. Pierwowzorem scenariusza do filmu było opowiadanie autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza pod tym samym tytułem.

Premiera: 27 marca 1950 r.

Reżyseria: Jan Rybkowski

Autor muzyki: Jan Adam Maklakiewicz

Operator: Stanisław Wohl

Domek z kart

Film z 1953 roku

Domek z kart – polski film fabularny z 1953 roku, w reżyserii Erwina Axera.

Adaptacja niedokończony sztuki Emila Zegadłowicza.

Premiera: 16 stycznia 1954 r.

Reżyseria: Erwin Axer

Operator: Andrzej Ancuta

Scenariusz: Stanisław Wohl

Dwie brygady

Film z 1950 roku

Dwie brygady – polski, film obyczajowy z 1950 roku.

Premiera: 1 września 1950 r.

Reżyseria: Eugeniusz Cękański

Autor muzyki: Witold Krzemiński

Operator: Kurt Weber, Romuald Kropat

Gromada

Film z 1952 roku

Gromada – polski film fabularny z 1951 roku.

Premiera: 29 kwietnia 1952 r.

Reżyseria: Jerzy Kawalerowicz

Autor muzyki: Adam Walaciński

Operator: Andrzej Ancuta

Scenografia: Wojciech Krysztofiak



Irena do domu!

Film z 1955 roku - Film komediowy

Irena do domu! – polski film komediowy z 1955 roku.

Premiera: 26 listopada 1955 r.

Reżyseria: Jan Fethke

Autor muzyki: Witold Krzemiński

Scenariusz: Anatol Potemkowski, Joanna Wilińska

Jasne łany

Film z 1947 roku

Jasne łany – pierwszy po wojnie polski film o tematyce współczesnej w reżyserii Eugeniusza Cękalskiego. Był pierwszym polskim filmem spełniającym postulat socrealizmu.

Akcja filmu rozgrywa się w 1947 roku na wsi.

Premiera: 25 grudnia 1947 r.

Reżyseria: Eugeniusz Cękalski

Autor muzyki: Tadeusz Szeligowski

Scenografia: Anatol Radzinowicz

Operator: Stanisław Wohl, Seweryn Kruszyński

Kariera

Film z 1954 roku

Kariera – polski film sensacyjny z 1954 roku w reż. Jana Koechera.

Premiera: 26 marca 1955 r.

Reżyseria: Jan Koecher

Autor muzyki: Stanisław Skrowaczewski

Operator: Kazimierz Wawrzyniak

Scenografia: Roman Mann

Kostiumy: Jerzy Szeski

Miasto nieujarzmione

Film z roku 1949 - Dramat/Film wojenny

Miasto nieujarzmione, podtytuł Robinson warszawski – polski film z 1950 roku. Film opowiada o losach warszawskich robinsonów na tle burzenia Warszawy po zakończeniu powstania warszawskiego.



Powstał na kanwie wojennych wspomnień Władysława Szpilmana.

Premiera: 7 grudnia 1950 r.

Reżyseria: Jerzy Zarzycki

Operator: Jean Isnard

Autor muzyki: Roman Palester, Artur Malawski

Scenariusz: Jerzy Zarzycki, Czesław Miłosz, Jerzy Andrzejewski

Młodość Chopina

Film z roku 1951 ·

Młodość Chopina – polski film biograficzny z 1951 roku w reżyserii Aleksandra Forda.

Premiera: 10 maja 1952 r.

Reżyseria: Aleksander Ford

Operator: Jaroslav Tuzar

Scenariusz: Aleksander Ford

Autor muzyki: Fryderyk Chopin, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach,

Kazimierz Serocki, Niccolò Paganini

Niedaleko Warszawy

Film z 1954 roku

Niedaleko Warszawy – polski film z 1954 r. w reżyserii Marii Kaniewskiej. Socrealistyczny film szpiegowski o imperialistycznych sabotażystach usiłujących zdeorganizować pracę wielkiego zakładu przemysłowego.

Premiera: 21 października 1954 r.

Reżyseria: Maria Kaniewska

Autor muzyki: Witold Krzemiński

Montaż: Lidia Pacewicz

Operator: Romuald Kropat, Kazimierz Wawrzyniak

Ostatni etap

Film z roku 1947 · Dramat/Film wojenny

Ostatni etap – polski film fabularny z 1947 r. w reżyserii Wandy Jakubowskiej. Został oparty na wspomnieniach byłych więźniów. Scenariusz napisały w 1945 r. były więźniarki Auschwitz-Birkenau: Wanda Jakubowska i Gerda Schneider.

Premiera: 28 marca 1948 r.



Reżyseria: Wanda Jakubowska
Autor muzyki: Roman Palester
Operator: Bentsion Monastyrsky
Scenariusz: Wanda Jakubowska, Gerda Schneider

Piątka z ulicy Barskiej

Film z roku 1953 · Dramat filmowy

Piątka z ulicy Barskiej – polski film fabularny z 1953 roku w reżyserii Aleksandra Forda, zrealizowany na podstawie powieści Kazimierza Koźniewskiego o tym samym tytule.

Premiera: 27 lutego 1954

Reżyseria: Aleksander Ford
Autor muzyki: Kazimierz Serocki
Autor pomysłu: Kazimierz Koźniewski
Operator: Karol Chodura, Jaroslav Tuzar

Pierwsze dni

Film z 1951 roku

Pierwsze dni – polski czarno-biały film obyczajowy z 1951 roku, w reżyserii Jana Rybkowskiego. Pierwowzorem scenariusza do filmu było opowiadanie autorstwa Bogdana Hamery pt. Na przykład Plewa. Zdjęcia do filmu rozpoczęto w lipcu 1951 roku.

Premiera: 4 marca 1952 r.

Reżyseria: Jan Rybkowski
Autor muzyki: Kazimierz Sikorski
Operator: Władysław Forbert

Pierwszy start

Film z 1950 roku

Pierwszy start – polski film obyczajowy z 1950. Kręcono go na lotnisku Żar koło Żywca.

Premiera: 25 stycznia 1951 r.

Reżyseria: Leonard Buczkowski
Autor muzyki: Jerzy Harald
Operator: Seweryn Kruszyński

Pod gwiazdą frygijską



Film z roku 1954 · Dramat/Romans

Pod gwiazdą frygijską – polski film fabularny z 1954 roku. Film jest kontynuacją filmu Celuloza z 1953 roku. Zrealizowany został na podstawie powieści Pamiątka z Celulozy Igora Newerly'ego.

Premiera: 30 października 1954 r.

Reżyseria: Jerzy Kawalerowicz

Autor muzyki: Stanisław Skrowaczewski

Operator: Seweryn Kruszyński

Scenografia: Roman Mann

Pościg

Film z roku 1953. Film fabularny/ sensacyjny. Barwny.

Rok produkcji: 1953. Walka władz bezpieczeństwa i pracowników stadniny w Reglach z sabotażową akcją trucia koni.

Premiera: 22 lipca 1954 r.

Reżyseria: Stanisław Urbanowicz

Scenariusz: Jan Rojewski

Zdjęcia: Adolf Forbert

Muzyka: Witold Krzemiński

Scenografia: Jan Grandys

Przygoda na Mariensztacie

Film z 1953 roku

Przygoda na Mariensztacie – pierwszy powojenny barwny polski film fabularny z 1953 w reżyserii Leonarda Buczkowskiego.

Premiera: 25 stycznia 1954 r.

Reżyseria: Leonard Buczkowski

Operator: Seweryn Kruszyński

Utwory przewodnie: Jak przygoda to tylko w Warszawie (1954), To idzie młodość, Cyraneczka

Sprawa do załatwienia

Film z 1953 roku.

Sprawa do załatwienia – polski film komediowy z 1953 roku, w reżyserii Jana Rybkowskiego.



Premiera: 5 września 1953 r.
Reżyseria: Jan Rybkowski, Jan Fethke
Autor muzyki: Zygmunt Wiehler
Operator: Adolf Forbert
Scenariusz: Jan Fethke

Sprawa pilota Maresza

Film z roku 1955 · Dramat/Film akcji

Sprawa pilota Maresza – barwny polski film fabularny z 1955 w reżyserii Leonarda Buczkowskiego, na podstawie powieści Janusza Meissnera zatytułowanej „Niebieskie drogi”.

Premiera: 7 kwietnia 1956 r.
Reżyseria: Leonard Buczkowski
Autor muzyki: Jerzy Harald
Operator: Seweryn Kruszyński
Scenariusz: Leonard Buczkowski, Janusz Meissner

Stalowe serca

Film z 1948 roku

Stalowe serca – polski film wojenny z 1948 roku w reżyserii Stanisława Januszewskiego.

Premiera: 10 maja 1948 r.
Reżyseria: Stanisław Januszewski
Autor muzyki: Mieczysław Mierzejewski
Operator: Adolf Forbert
Scenografia: Anatol Radzinowicz

Trudna miłość

Film z 1953 roku

Trudna miłość – polski dramat obyczajowy z 1953 roku w reżyserii Stanisława Różewicza.

Film powstał na podstawie powieści Romana Bratnego "Siódmy krzyżyk młodości".

Premiera: 10 kwietnia 1954 r.
Reżyseria: Stanisław Różewicz
Autor muzyki: Kazimierz Sikorski
Operator: Władysław Forbert
Scenariusz: Roman Bratny



Trzy opowieści

Film z 1953 roku

Trzy opowieści - film polski o charakterze propagandowym.

Premiera: 24 kwietnia 1953 r.

Reżyseria: Czesław Petelski, Ewa Petelska

Operator: Jerzy Lipman

Scenografia: Wojciech Krysztofiak

Scenariusz: Czesław Petelski, Ewa Petelska, Konrad Nałęczki, Andrzej Wajda

Trzy starty

Film z 1955 roku

Różnorodne problemy etyki sportowej, ukazane w opowieściach o młodych sportowcach, którzy z rozmaitych względów przegrali swe pierwsze starty.

Plenery: Warszawa, Bielsko, Kraków, Nowa Huta, Wałbrzych (w noweli kolarskiej finisz wyścigu kolarskiego był kręcony na stadionie wałbrzyskiego "Górnika").

Premiera: 25 października 1955 r.

Reżyseria: Nowela pływacka: Ewa Petelska, Zbigniew Czajkowski. Nowela bokserska: Czesław Petelski. Nowela kolarska: Stanisław Lenartowicz.

Muzyka: Jerzy Harald

Zdjęcia: Zbigniew Czajkowski, Czesław Świrta, Antoni Wójtowicz

Scenografia: Jan Grandys

Scenariusz: Leopold Tyrmand, Antoni Bohdziewicz, Stanisław Lenartowicz, Ewa Petelska, Czesław Petelski

Uczta Baltazara

Film z 1954 roku

Uczta Baltazara – polski film sensacyjny z 1954 roku w reż. Jerzego Zarzyckiego na podstawie powieści Tadeusza Brezy pod tym samym tytułem.

Premiera: 15 listopada 1954 r.

Reżyseria: Jerzy Zarzycki

Autor muzyki: Tadeusz Sygietyński

Scenografia: Roman Mann

Montaż: Janina Niedźwiecka



Operator: Sergiusz Sprudin, Bogusław Lambach

Ulica Graniczna

Film z roku 1948 · Dramat filmowy/Film wojenny

Ulica Graniczna – polski film fabularny z 1948 w reżyserii Aleksandra Forda. Tytułowa ulica Graniczna jest prawdziwą ulicą w Warszawie. W 1939 kilka kamienic zostało zniszczonych wskutek bombardowania stolicy.

Premiera: 23 czerwca 1949 r.

Reżyseria: Aleksander Ford

Autor muzyki: Roman Palester

Operator: Jaroslav Tuzar

Scenariusz: Aleksander Ford, Ludwik Starski, Jan Fethke

Warszawska premiera

Film z roku 1950 · Dramat/Dramat historyczny

Warszawska premiera – polski film historyczny z 1950 roku, w reżyserii Jana Rybkowskiego. Treścią filmu są zabiegi o wystawienie "Halki" Stanisława Moniuszki, pierwszej narodowej opery polskiej.

Premiera: 4 marca 1951 r.

Reżyseria: Jan Rybkowski

Autor muzyki: Kazimierz Sikorski

Operator: Andrzej Ancuta

Scenariusz: Jan Rybkowski, Stanisław Różewicz, Jerzy Waldorff, Mira Zimińska-Sygietyńska

Za wami pójda inni

Film z 1949 roku

Za wami pójda inni - polski dramat wojenny z 1949 roku w reżyserii Antoniego Bohdzewicza, który ukazuje działalność lewicowego podziemia.

Premiera: 12 maja 1949 r.

Reżyseria: Antoni Bohdzewicz

Autor muzyki: Kazimierz Serocki

Operator: Stanisław Wohl

Scenariusz: Antoni Bohdzewicz

Scenografia: Anatol Radzinowicz



Zaczarowany rower

Film z 1955 roku

Zaczarowany rower – polski film obyczajowy z 1955 roku w reżyserii Silika Sternfelda.

Premiera: 25 grudnia 1955 r.

Reżyseria: Silik Sterfeld

Autor muzyki: Jerzy Harald

Scenografia: Roman Mann

Montaż: Zofia Dwornik

Zakazane piosenki

Film z roku 1946 · Dramat/Dramat muzyczny

Zakazane piosenki – polski muzyczny film fabularny z 1946, w reżyserii Leonarda Buczkowskiego według scenariusza Ludwika Starskiego.

Premiera pierwsza: 8 stycznia 1947 r.; premiera druga: 2 listopada 1948 r.

Reżyseria: Leonard Buczkowski

Autor muzyki: Roman Palester

Studio filmowe: Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski

Operator: Adolf Forbert

Załoga

Film z roku 1951- film czarno-biały o tematyce morskiej.

Zdjęcia do filmu rozpoczęły się we wrześniu 1950, trwały do września 1951.

Plenery: "Dar Pomorza", Gdynia.

Premiera: 27 stycznia 1952 r.

Reżyseria: Jan Fethke

Muzyka: Witold Krzemiński

Scenografia: Stanisław Kucharski

Zdjęcia: Adolf Forbert

Żołnierz zwycięstwa

Film z roku 1953 · Dramat/Film biograficzny

Żołnierz zwycięstwa – polski film biograficzny z 1953 roku, w reżyserii Wandy Jakubowskiej. Film składa się z dwóch części.



Premiera: 8 maja 1953 r.

Reżyseria: Wanda Jakubowska

Autor muzyki: Piotr Perkowski

Operator: Stanisław Wohl

