

MARCIN ADAMCZAK

Images
vol. XIII/no. 22
Poznań 2013
ISSN 1731-450X

Między poetyką kulturową a kulturą produkcji. Społeczny kontekst realizacji pierwszych filmów Andrzeja Wajdy

Było wcale nie tak pięknie, jak komuś może się wydawać, było nie tak paskudnie, jak komuś innemu może się wydawać. Ot, wygłupiasty czas toczący się niczym oszalala beczka i my w tej beczce niczym koty z minami kotów srających na pustyni.

[...]

Przeżyłem tak, jak chciał czas. A właściwie, jak chciała cząstka czasu, drobny wir, co powstał z niczego i skończy się w nicości. Dlaczego mam być mądrzejszy od czasu ja, oduczony wiary w geniusz ludzki.

Tadeusz Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*

Po prostu odbijaliśmy się latami od ściany do ściany w rytm partyjnych sugestii i pogrózek – a naszej narastającej świadomości kina światowego.

Andrzej Wajda

Nie sposób ukrywać, iż projekt badań „kultury produkcji” zakłada pojmowanie terminu „kultura” bliskie jego konotacjom dziewiętnastowiecznym. Jest ona mianowicie rozumiana w duchu enumeratywnej definicji Edwarda Taylora, rozumiana, dodajmy, milcząco, kwestia tegoż terminu nie jest bowiem poddana refleksji teoretycznej. Pojmowanie takie znacznie trudniej ujmować w założeniach drugiego z dwóch obszarów badań produkcyjnych zarysowanych we wstępie, rzeczywistość historyczna nie poddaje się bowiem próbom aplikacji metod antropologów wyruszających na „badania terenowe”. W drugim, historycznym obszarze przydatne okazuje się paradoksalnie daleko bardziej współczesne pojmowanie terminu „kultura” [1]. Program tego rodzaju badań bliski staje się założeniom innej orientacji teoretyczno-metodologicznej, nazywanej alternatywnie poetyką kulturową, mianowicie badaniom nowych historycyistów.

[1] Warto dodać, iż owocowałyby to dwojakim, odmiennym rozumieniem podstawowego dla danej orientacji badawczej terminu na dwóch jej obszarach.

Zarysujmy go pokrótce przed wyprawą w świat polskiego kina lat 50., podjętą przy udziale założeń z ducha „kultury produkcji” i „poetyki kulturowej”.

W ostatnich latach w studiach literackich nastąpiło nagle, nieomal powszechne odejście od teorii w sensie orientacji w kierunku języka jako takiego oraz nastąpiło analogiczne przejście w kierunku uwarunkowania historycznego, kultury, społeczeństwa, polityki, klasy i płci, społecznego kontekstu, bazy materialnej w sensie instytucji, warunków produkcji, technologii, oraz dystrybucji i konsumpcji „produktów kulturowych” wśród innych produktów

- pisał J. Hillis Miller, charakteryzując ten zwrot[2].

Badacze związani z nurtem nowego historycyzmu postulują jak najdalej idącą kontekstualizację obiektu badań (dzieła literackiego) oraz uwzględnienie w procesie badawczym znacznie szerszego spektrum tekstów (również tych nieartystycznych, składających się na dyskurs polityczny, religijny, prawniczy czy medyczny). Podkreślają wpływ relacji władzy oraz praktyk materialnych na kształt dzieła artystycznego. Kwestionują analizowanie jedynie artystycznych walorów dzieła na rzecz jak najszerzego osadzenia tekstu artystycznego w kulturze, z której wyrasta, i ukazania, jak mocno związany jest z wartościami, światopoglądami i procesami społecznymi współczesnymi dla powstania dzieła. Tekst kultury w proponowanej przez nich optyce nie tyle jednak odzwierciedla procesy kulturowe, ile zawiera w sobie ich dynamikę, na sposób performatywny „wystawia” kulturę do oglądania i dyskusji, ukazując przy tym toczące się w jej ramach spory, walki ideologiczne, rywalizację światopoglądów, wartości i społecznych definicji. Dana epoka przy tym nigdy nie jest w ujęciu nowych historycyistów zdominowana przez jeden światopogląd, lecz właśnie dynamiczny stan konkurencji, walk o przewagę, ideowych konfliktów i polifonii norm, wartości i dyrektyw.

W efekcie w literaturoznawczych analizach przedstawicieli tego kierunku znacznie mniej wagi przykładają się do analizy immanentnych cech estetycznych danego utworu artystycznego, znacznie więcej natomiast do ukazania siatki kontekstów je oplatających i współtworzących[3]. Jednocześnie osłabieniu ulega też wizja mocnego, indywidualnego autora, kształtującego autonomicznie dzieło na rzecz silniejszego podkreślenia gry kulturowych procesów i wartości, pośród których porusza się autor.

[2] Cyt. za: K. Kujawińska-Courtney, *Wprowadzenie. Stephen Greenblatt i poetyka kulturowa/nowy historycyizm*, w: S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp: K. Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków 2006, s. VIII. Zamieszczone w tomie obszerne wprowadzenie K. Kujawińskiej-Courtney jest jednocześnie znakomitą syntetyczną rekonstrukcją programu nowych historycyistów.

[3] Z tego też powodu jego przedstawiciele spotykali się niekiedy z krytyką. Podnoszono zwłaszcza kwestię niewielkiej uwagi poświęcanej przez nich analizie sa-

mego dzieła. Niemniej w odniesieniu do modelowych prac z tego nurtu uznać je można za nieuzasadnione. Por. S. Greenblatt, *Shakespeare: stwarzanie świata*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007. Ponadto nowi historycyści poświęcali swoją uwagę dziełom klasycznym, wielokrotnie już opisanym i analizowanym, stąd ich dociekania mogły pomijać kwestie, których przytaczanie byłoby już jedynie powielaniem wcześniejszych naukowych ustaleń.

W filmoznawstwie również moglibyśmy wskazać trop metodologiczny kierujący ku podobnym rozważaniom co propozycje nowych historycyistów. Thomas Elsaesser w napisanej wspólnie z Warrenem Bucklandem pracy, prezentującej różne teorie i strategie interpretacyjne aplikowane do konkretnych tytułów, poświęca kilka stron koncepcji nazywanej przez autora „poetyką produkcji” [4]. Jest to dość nietypowy rodzaj dekonstrukcji, biorącej pod uwagę przede wszystkim zmienne produkcyjne i tym sposobem zmierzającej do zdekonstruowania silnej postaci autora utożsamianego z reżyserem. Elsaesser podkreśla wpływ na ostateczny ekranowy kształt *Chinatown* takich uczestników procesu twórczego, jak producent Robert Evans, scenarzysta Robert Towne oraz dwaj aktorzy: Jack Nicholson i John Huston. Nie poprzestaje na banalnych konstatacjach o zbiorowym wysiłku twórczym, lecz ukazuje, iż każda z tych osób wносиła też do filmu konteksty własnej biografii i społecznego wizerunku, budujących wspólnie interpretacyjną sieć związaną z gotowym już filmem. Co więcej, postrzega *Chinatown* jako w pewnym sensie również utwór autotematyczny, ukazujący grę sił, stosunki władzy i dominacji między postaciami świata przedstawionego jako refleks rzeczywistości realnie istniejącego Nowego Hollywood; obraz powstały przy udziale klisz, gatunkowych konwencji i kostiumu Hollywood klasycznego, tematyzujący przy tym świat fabryki snów i Los Angeles.

Ograniczonym materiałem do analizy opartej na dwóch wspomnianych podstawach teoretycznych oraz zakładającej sięgnięcie do archiwaliów, w tym prasowych zapisów recepcji, będą trzy pierwsze filmy Andrzeja Wajdy: *Pokolenie* (1955), *Kanał* (1957) oraz *Popiół i diament* (1958) [5].

Trzy tytuły pokazują, że już młody podówczas reżyser miał inklinację do sięgania po tematy najbardziej palące, o największej wadze. W owym czasie były to więc odpowiednio, zachowując historyczną, nie zaś filmograficzną chronologię: walka partyzancka, powstanie warszawskie oraz konstituowanie nowej władzy po wojnie. W zestawie owych kwestii palących czy też ran niezabliźnionych w drugiej połowie lat 50. nie znalazło się miejsce jedynie dla doświadczenia stalinowskiego, do którego reżyser władny będzie odwołać się dopiero dwie dekady później.

W owej nieformalnej trylogii tytułem najbardziej kłopotliwym jest z pewnością *Pokolenie*, które we wstępie do poświęconej reżyserowi dwutomowej publikacji Adam Michnik charakteryzował: „historycz-

**Sponsor
czy producent?**

[4] Th. Elsaesser, W. Buckland, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, Arnold Publishers, London 2002, s. 131–133.

[5] Tekst ten stanowi tym samym próbę uzupełnienia kontekstów w duchu nowego historycyizmu. Dwa najszerzej komentowane tu dzieła mają bowiem swoje wnikliwe monografie (nie licząc szeregu cząstkowych

opracowań), precyzyjnie omawiające zwłaszcza zastosowane środki artystyczne i styl obu filmów. Patrz: K. Kornacki, „*Popiół i diament*” *Andrzeja Wajdy*, słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2011; D. Fredericksen, M. Hendrykowski, *Kanał*, wstęp i posłowie: A. Wajda, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

ne kłamstwo i bolszewicki moralizm, sentymentalizm i artystyczna tandeta”[6].

Film zgrzyta dziś programowymi dialogami w rodzaju tych przybliżających widzowi teorię wartości dodanej Marksa w rozmowie Sekuły i Stacha przy okazji wpasowywania drzwi. Przynosi też obraz żołnierzy Armii Krajowej jako wyjętych spod prawa i zdehumanizowanych, portretowanych bez wyjątku jako tchórze i antypatyczni zarozumialcy. Oszukanie ich oraz dokonana kosztem ludzi z tej formacji kradzież ukazana zostaje jako czyn słuszny i moralny. Całości dopełniają sugestie o kolaboracji AK z Niemcami, a w roli jedynej autentycznej siły antyniemieckiej ukazana jest Gwardia Ludowa.

Widza zaskoczonego obrazem okupacji filmowego *Pokolenia* tym bardziej zdumiewać mogą dwie dodatkowe okoliczności: to, jak bardzo film „wyczyszczony” jest z kłopotliwie nieprawdziwych wątków w stosunku do pierwowzoru literackiego, czyli wydanej siedem lat wcześniej powieści Bohdana Czeszki pod tym samym tytułem, oraz fakt, iż film Wajdy miał cenzuralne problemy jako nie dość prawomyślny[7].

Scenariusz krytykowano za niedostateczne (!) wyartykułowanie treści politycznych oraz nadmiernie - zdaniem decydentów - pesymistyczną wymowę zakończenia. Już po nakręceniu materiału zdjęciowego wymuszono usunięcie atrakcyjnej filmowo, a neutralnej politycznie, sceny bójki, a następnie zwlekano z wprowadzeniem filmu na ekrany[8]. Naciski na debiutującego reżysera wynikały z niefortunnego okresu nasilenia pragnienia kontroli w charakterystycznym dla socjalistycznej polityki kulturalnej przemiennym rytmie liberalizacji i wzmagania represji determinujących kształt kinematografii, losy poszczególnych projektów i biografie twórców.

W roku 1945 na mocy dekretu o utworzeniu przedsiębiorstwa Film Polski produkcję, dystrybucję i praktycznie również wyświetlania objęto monopolem państwa, które zrezygnowało z niego dopiero na mocy ustawy z roku 1987. Tym samym w kinematografii przez niemal cały okres PRL nie istniał tzw. drugi obieg (jeśli nie liczyć prób dokumentalnych zapisów z końca lat 80. oraz okazjonalnie organizowanych nielegalnych pokazów filmów wyprodukowanych w obiegu oficjalnym i skierowanych następnie „na półki”), nie istniały też ośrodki emigracyjnej fabularnej twórczości filmowej związane z rządem londyńskim lub środowiskiem paryskiej „Kultury”. Fakty ukazujące całkowite podporządkowanie kinematografii państwu oraz warunkowaną przez technologię znacznie silniejszą kontrolę niż w innych dziedzinach sztuki są dość oczywiste. Zwracał na nie uwagę choćby w cytowanym wyżej wstępie Michnik, pisząc:

[6] A. Michnik, *Wstęp*, w: *Wajda. Filmy*, t. I, fotosy z filmów R. Pajchel, wybór recenzji J. Płażewski, projekt i opracowanie graficzne M. Buszewicz, WAiF, Warszawa 1996, s. 9–10.

[7] Wystarczy przytoczyć tu choćby znamieny fragment dotyczący Katynia. Por. B. Czeszko, *Pokolenie*, w: idem, *Utwory zebrane*, t. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1983, s. 160.

[8] A. Michnik, op. cit., s. 35.

Kino było w Polsce państwowe, w pełni uzależnione od sponsora, którym był komunistyczny urząd. [...] Sponsor zaś miał swoje wymagania. Oczekiwał określonych treści w dziele artystycznym i oczekiwał określonych zachowań publicznych od artysty. Totalitarny sponsor potrzebował artysty, gdyż jego dzieło i deklaracja były ważnym fragmentem legitymizacji władzy. Ale i artysta potrzebował sponsora, by móc tworzyć.

Ten wzajemny układ zależności tworzył siatkę napięć, w której funkcjonowała cała polska kultura. W szczególności zaś – polski film. Być reżyserem filmowym w PRL oznaczało przeto nie tylko robić filmy, ale i uzyskiwać zgodę sponsora na te filmy. Ta zgoda miała swoją cenę[9].

Ówczesny redaktor naczelny „Gazety Wyborczej” w powyższym dziesięciopodaniowym fragmencie aż pięciokrotnie używa słowa „sponsor” na określenie relacji ówczesnej władzy i kina. Nie wydaje się ono jednak w tym kontekście słowem właściwym. Słowo to zyskało ogromną popularność w latach 90., kiedy Michnik pisał o *Pokoleniu*, i kojarzone było wtedy powszechnie z nuworyszem posiadającym gruby plik banknotów w kieszeni, który dla kaprysu łożył na rozmaite sportowe lub kulturalne przedsięwzięcia, w tym drugim wypadku o naturze raczej dla niego nieprzeniknionej. Współcześnie, po upływie kilkunastu lat, termin „sponsor” kojarzony jest zaś najczęściej z korporacją współfinansującą dane wydarzenie i negocjującą zapisane w umowie konkretne korzyści reklamowe w rodzaju umieszczenia własnego logo w ustalonych rozmiarach i określonych lokalizacjach etc. Dla eseisty kuszące mogłyby być konotacje wynikające z połączenia peerelowskiej władzy z tak rozumianym terminem. Oto grupa nieokrzesanych towarzyszy finansuje przedsięwzięcia filmowe, które wyrastają poza ich niezbyt wysublimowany gust oraz intelekt[10] lub też – alternatywnie i nieco już bliżej prawdy – państwo wspiera twórczość, pilnując jedynie jej politycznej prawomyślności, by następnie umieścić swój „stempel” na gotowym dziele w oczekiwaniu korzyści prestiżowych i propagandowych.

Posłuchajmy jednak fragmentu wypowiedzi dyrektora Filmu Polskiego Leonarda Borkowicza z dyskusji na temat skryptu *Kanału* podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy:

Jest zasadnicza różnica między postępowaniem w naszej kinematografii i jej przedstawicielami w krajach kapitalistycznych. Tow. Konwicki powiedział, że tam ludzie się wypowiadają, a my tego unikamy. My musimy się liczyć z tym, że film, który my wypuszczamy na ekrany, obciąża nas odpowiedzialnością. Jak robimy film, to nie mówimy, że robi go Buczkowski czy Rybkowski, ale że taki film zrobiła polska kinematografia [...] [11].

Zarządzający kinematografią z ramienia państwa były prezydent Szczecina zachowuje się niczym rasowy producent mówiący wedle

[9] Ibidem, s. 14.

[10] Anegdoty o niespecjalnie lotnych funkcjonariuszach partii były częścią branżowej kultury okresu PRL. Por. B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół TOR*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 93, lub *Filmowcy: polskie kino według jego twórców*, koncepcja, układ

i wybór tekstów A. Romanowska, red. B. Janicka, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2006, s. 140.

[11] Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy 24 stycznia 1956 r., Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. A-214, poz. 55.

znanej anegdoty: „za moje pieniądze nic nikomu nie będzie się śniło”, a różnica wynikałaby tu jedynie z pochodzenia inwestowanych środków. Innymi słowy, państwo i władza znacznie bardziej niż „sponso-rem” było po prostu producentem wszystkich powstających ówczesnie filmów.

Państwo poprzez swoją agendę w postaci Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” (wcześniej Przedsiębiorstwa Państwowego „Zespoły Autorów Filmowych”) wypełniało w zasadzie podstawowe zobowiązania producenta: organizowało mianowicie logistyczną i techniczną stronę przedsięwzięcia z wykorzystaniem podległych sobie jednostek (wytwórni), akceptowało, odrzucało bądź kierowało do poprawek scenariusz w wyniku dyskusji ludzi branży oraz ludzi władzy (Komisja Ocen Scenariuszy), w stu procentach finansowało budżet i wynagrodzenia twórców, dysponowało możliwością zalecania zmian i władne było uzależniać dalsze losy filmu od ich uwzględnienia, a co więcej - próbowało wpływać na recenzje i społeczny odbiór filmu, dzieląc ten cel z działami marketingu najpotężniejszych studiów funkcjonujących w zupełnie innych realiach ustrojowych.

We wspomnieniowych historiach państwo i władze ukazywane są właśnie jako konieczny, choć kłopotliwy, „sponsor” lub wręcz jako siła przeszkadzająca filmowcom, kontrolująca i narzucająca polityczną oraz artystyczną wizję dzieła. Wydaje się, że spojrzenie na ówczesne gry w perspektywie, w której władza nie jest ani „sponso-rem”, ani kłopotliwym przeciwnikiem „psującym” dzieła autonomicznemu artyście-reżyserowi, lecz właśnie przyjmuje w specyficznych realiach socjalistycznych rolę producenta i w tej roli - w różnych systemach nie zawsze komfortowej dla reżysera - współpracuje przy powstaniu filmu, rzucić może nowe światło na pragmatykę ówczesnych gier. Przyjrzyjmy się więc producentowi, jego agendom oraz sieci istotnych, a niekiedy odległych od świata sztuki czynników na przykładzie kolejnego filmu reżysera *Pokolenia*.

Kanał: centralna rola czynników pobocznych

Dyskusja wokół kwestii autorstwa *Kanału* ćwierć wieku temu rozgorzała w efekcie osławionego wystąpienia Kazimierza Kutza, udo-wadniającego, iż jego rola wykraczała poza obowiązki drugiego reżysera^[12]. Rzecz została już w dyskursie filmoznawczym rozstrzygnięta, *Kanał* powraca jednak jako przyczynek do rozważań o tym, od jak wielu czynników umożliwiających powstanie dzieła - i wykraczających poza inicjatywę drugiego reżysera - uzależniony był los drugiego filmu Andrzeja Wajdy.

[12] E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz: z dołu widać inaczej*, WAiF, Warszawa 1994, s. 10 i 254. Autorka w przypisie podaje też jako źródło szerszej informacji artykuł reżysera *Było inaczej: nie mam dyplomu* („Życie Literackie” 1983, nr 2), ale nie udało mi się odnaleźć tego tekstu pod wskazanym adresem bibliograficznym. Wystąpienie Kutza wywołało ożywioną

dyskusję, przebiegającą w tonie raczej krytycznym. Patrz: P. Sarzyński, *Kto nakręcił „Kanał”*, „Polityka” 1987, 30 maja, nr 22, s. 16. Do dyskusji tej odnosi się też Marek Hendrykowski, patrz: idem, *Autor jako problem poetyki filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1988, s. 28.

Posiedzenie Komisji Ocen Scenariuszy poświęcone projektowi filmu zatytułowanego pierwotnie *Ku chwale Ojczyzny* odbyło się 24 stycznia 1956 roku. Uczestniczyło w nim czternastu dyskutantów. Obrady były stosunkowo długie i burzliwe, poruszano kwestie natury politycznej, historycznej i społecznej, relatywnie mniej miejsca poświęcając zagadnieniom ściśle artystycznym. Bardzo niewiele do powiedzenia miał biorący udział w obradach reżyser^[13]. Lektura całego protokołu jest doświadczeniem ciekawym i skłaniającym do ostrożności, której najlepszą lekcją może być późniejsza kolaudacja filmu *Przesłuchanie* (1982, reż. R. Bugajski)^[14], w sytuacji, kiedy między wierszami zapisu rozmowy ukryty jest tekst równie ważny jak ten, który przekazują same wersy. Zebranych podzielić można na dwie grupy: twórców oraz funkcjonariuszy władzy. W toku zaprotokołowanej dyskusji tym pierwszym zdarza się podkreślać własną autoidentyfikację jako komunistów, wskazują oni na sprzyjający – ich zdaniem – władzy charakter filmu oraz raczej krytycznie odnoszą się do powstania. Przedstawiciele komunistycznej władzy sprawiają wrażenie znacznie przychylniej nastawionych do idei powstania, podkreślają bohaterstwo jego żołnierzy, a nieoczywisty stosunek filmu do tej idei wskazują jako główny powód bezterminowego odłożenia decyzji o akceptacji (bądź nie) scenariusza. Argumentują przy tym, iż na decyzję pozytywną nie pozwala im uczciwość, i zaznaczają, iż w żadnej mierze powodem nie jest niechęć do przyjęcia przez nich odpowiedzialności za taką decyzję. Protokół z obrad nad scenariuszem jednego tylko filmu pokazuje, jak skomplikowana toczyła się wówczas gra. Najpewniej sympatyzujący z kolegami-twórcami artyści, chcąc pomóc scenariuszowi, podkreślają jego użyteczność dla władzy oraz własną ocenę skryptu z takich właśnie prawomyślnych pozycji, podczas gdy przedstawiciele władz motywują decyzję o bezterminowym zawieszeniu projektu jak najbardziej szlachetnymi pobudkami, być może w obawie przed reakcjami społecznymi, jakie mogłoby wywołać mniej heroiczne niż oczekiwano potraktowanie tematu, a być może w ogóle w obawie przed otwieraniem „puszki Pandory” tematyki powstańczej.

Zwraca uwagę dość wysoki poziom dyskusji i w zasadzie jej otwartość (w ramach wewnętrznego gremium) w kwestiach najbardziej kontrowersyjnych, doskonała orientacja w problemach społecznych i politycznych, jakie niosła ze sobą ta realizacja, oraz dość dokładne rozpoznanie ścieżek przyszłej recepcji ostatecznej wersji dzieła^[15].

[13] Sytuacja ta zmienia się już w czasie posiedzenia poświęconego scenariuszowi *Popiołu i diamentu* oraz *Lotnej*, co pokazuje szybko rosnącą pozycję Wajdy w wyniku międzynarodowych sukcesów *Kanału*.

[14] Reżyser po latach podkreślał różnice między oficjalnym protokołem, który pozostał w archiwum, a zapisem spotkania, który sporządził samodzielnie. W trakcie samej dyskusji m.in. film atakował Bohdan Poręba, dopatrując się w wizerunku głównej bohaterki znieuwagi dla Armii Krajowej.

[15] Przykładem może być dyskusja Starskiego (przyciągającego opinię Forda), Kawalerowicza i Konwickiego na temat Armii Czerwonej stacjonującej po drugiej stronie Wisły i społecznych reperkusji pokazania bądź zasugerowania tego problemu, czy rachuby Konwickiego na korzyści festiwalowe za granicą, jakie przynieść może film. Patrz: Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy...

Niemniej 24 stycznia 1956 roku zapada decyzja o bezterminowym odroczeniu oceny. Na dobrą sprawę łatwo wyobrazić sobie, że gdyby nie kilka dość nieoczekiwanych czynników film *Kanał* mógłby nigdy nie powstać (lub powstać wiele lat później w zupełnie innej atmosferze), co kieruje oczywiście w stronę eksplorowanej przez Tadeusza Lubelskiego kontrfaktycznej, niebyłej historii kina[16].

Tymczasem 11 marca 1956 roku na łamach „Po prostu” ukazuje się słynny tekst sygnowany przez Jerzego Ambroziewicza, Walerego Namiotkiewicza i Jana Olszewskiego, zatytułowany *Na spotkanie ludziom z AK*[17]. Warto przyrzeć się bliżej jego konstrukcji. Autorzy wychodzą od powtarzanych wówczas chętnie konstatacji o bezideowości młodego pokolenia, wskazując jako przyczynę (oraz remedium) przywrócenie pamięci o zapomnianych bohaterach czasu wojny. W tekście zauważyć daje się oddzielenie kwestii trafności decyzji o powstaniu oraz postępowania dowództwa i rządu londyńskiego od poświęcenia i heroizmu szeregowych żołnierzy, następuje zrównanie kwalifikacji czynu wojennego Gwardii Ludowej/Armii Ludowej oraz Armii Krajowej, nie brakuje krytyki zakłamania okresu stalinowskiego oraz częściowej krytyki *Pokolenia*, zręcznie wyrażonej przez dziennikarskie trio najmocniej jak to możliwe, mianowicie słowami samego autora powieści[18].

Tekst wzbudzić musiał ogromny rezonans. Po trzech tygodniach kolejny numer „Po prostu” poświęca całą stronę na wybrane wypowiedzi, układające się nad wyraz harmonijnie i zgodnie: żołnierze AK dziękują i najwyraźniej przyjmują „podaną im dłoń”, deklarując chęć budowy nowej Polski, żołnierz AL oraz Edmund Osmańczyk wzmacniają wizerunek złego dowództwa i heroicznych żołnierzy, a trio autorów w swym komentarzu do dyskusji zręcznie próbuje pójść o krok dalej, przywołując już nie tylko niesprawiedliwą ocenę samej AK, ale również stosunek do rodaków pozostających na emigracji.

Warto jednak przyrzeć się dokładniej poźółkłym szpaltom „Po prostu” z przedwiośnia 1956 roku i skierować wzrok nie tylko na słynny artykuł oraz echa dyskusji nad nim. Numery z 11 marca i 1 kwietnia rozdziela także ten z 18 marca z ogromnym nekrologiem Bolesława Bieruta na pierwszej stronie. Wcześniej natomiast na dwa numery podzielono pokaźny tekst Ryszarda Lassoty bezkompromisowo atakujący polską kinematografię[19], zwraca też uwagę zjadliwa recenzja *Podhala w ogniu* autorstwa Bolesława Michałka oraz dość defensywna polemika

[16] T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Znak, Kraków 2012. Por. *Kino, którego nie ma*, red. P. Zwierzchowski, D. Wierski, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2013.

[17] J. Ambroziewicz, W. Namiotkiewicz, J. Olszewski, *Na spotkanie ludziom z AK*, „Po prostu” 1956, 11 marca, nr 11. Artykuł zamieszczono na stronie trzeciej z kontynuacją na siódmej, nie zaś na stronie pierwszej, jak można by dziś się spodziewać, sądząc po jego wadze.

[18] „*Pokolenie Czeszki* jest najbardziej ambitną pozycją poruszającą problem walk okupacyjnego pokolenia. Sam autor przyznaje jednak dzisiaj na łamach «Przeglądu Kulturalnego»: «Nie czuję się w spokoju z własnym sumieniem. W *Pokoleniu* zawarłem żalosne szczątki wątku AK-owskiego». Ibidem, s. 7.

[19] R. Lassota, *Co dalej?*, „Po prostu” 1956, 29 stycznia, nr 5 oraz 1956, 5 lutego, nr 6.

dyrektora Karpowskiego w odpowiedzi na artykuł Lassoty. Ambroziewicz, Namiotkiewicz i Olszewski zamieszczają natomiast w swoim artykule następujący passus:

Polska kinematografia marnuje tysiące metrów taśmy i miliony złotych na kręcenie historycznych walk, odległych od nas o kilka wieków, ale ani jednego metra taśmy nie poświęca na zrobienie dobrego filmu o masowym polskim ruchu oporu sprzed lat dziesięciu[20].

Referat Chruszczowa, śmierć Bieruta, przesilenie we władzach partii, zmiana nastrojów społecznych i oczekiwania formułowane pod adresem kinematografii – wszystko to należało do czynników pobocznych, które łącznie najpewniej miały decydujące znaczenie dla powstania filmu[21].

Recepcja *Kanału*, mającego premierę 20 kwietnia 1957 roku, była – zwłaszcza w pierwszej fazie – w przeważającej mierze negatywna[22]. Wyraźnie oczekiwano innego, znacznie bardziej heroicznego potraktowania powstańczej tematyki. Jako przykład głosów krytycznych najczęściej przytacza się artykuł Władysława Bartoszewskiego, głosów tych było jednak znacznie więcej i często znacznie ostrzejszych niż dość wyważony tekst późniejszego autora *Dni walczącej stolicy*[23]. Nieliczne były próby obrony filmu z pozycji estetyczno-artystycznych, nie zaś ścisłej wierności historycznym realiom[24]. Krytykowano przede wszystkim: obyczajowy wizerunek dziewcząt w powstaniu, hamletyzowanie dowódcy, brak elementów zwyczajowych i heroicznych, związanych z początkiem zrywu, scenę samobójstwa Halinki, budowę postaci kompozytora, sarkazm względem oficerów, brak ukazania współdziałania ludności cywilnej, fałszywy obraz ewakuacji kanałami jako w rzeczywistości lepiej zorganizowanej. Nie brakowało też głosów kuriozalnych, wyrażonych w druku i autorstwa osób nieprzypadkowych: byłego dowódcy AK oraz przedstawiciela nauk społecznych, których nie można tu lekceważyć, bo być może najlepiej oddają temperaturę dyskusji oraz pewne jej, na szczęście jedynie potencjalne, nader niefortunne reperkusje. Jeden z dowódców



Kanał (1957, reż. Andrzej Wajda). Po premierze krytykowano między innymi obyczajowy wizerunek powstania: porucznik Mądry i łączniczka Halinka w łóżku



Kanał (1957, reż. Andrzej Wajda). Zastrzeżenia weteranów budził też ekranowy wizerunek Stokrotki jako odbiegający od rzeczywistych łączniczek walczących w powstaniu: Stokrotka i Korab przed ewakuacją

[20] J. Ambroziewicz, W. Namiotkiewicz, J. Olszewski, op. cit., s. 7.

[21] Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice-Chorzów 2009, s. 183-184 oraz A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany: cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006, s. 174-175.

[22] Patrz: omówienie recepcji filmu w: D. Frederickson, M. Hendrykowski, op. cit., s. 30-37.

[23] W. Bartoszewski, „Kanał”. Czy film o Powstaniu Warszawskim?, „Stolica” 1957, 9 czerwca, nr 23.

[24] A. Jackiewicz, *Armia schodzi do kanałów*, „Trybuna Ludu” 1957, 24 kwietnia.



Kanał (1957, reż. Andrzej Wajda). Gest umieszczenia większości akcji oraz finału powstania w kanałach oceniano jako ryzykowny w kontekście przyszłej recepcji już w trakcie dyskusji nad scenariuszem: Stokrotka i Korab podczas ewakuacji

walorów artystycznych, nie zaś drobiazgowej analizy wierności historycznym wypadkom, do której to analizy krytycy zagraniczni nie mieli ani szczególnych inklinacji, ani kompetencji z uwagi na dotkliwą niewiedzę na temat wojennych losów Warszawy. Powodzenie to bardzo szybko zaczęło być przy tym zręcznie wykorzystywane jako oręż i niepodważalny argument przez krajowych obrońców dzieła Wajdy, sytuowane w sposób dwojaki: poprzez traktowanie canneńskich wyroków międzynarodowej krytyki jako niekwestionowanych sądów smaku oraz jednocześnie poprzez akcentowanie prestiżowych korzyści dla państwa płynących z tego rodzaju uznania[27].

Podkreślam tutaj „centralną rolę czynników pobocznych”, gdyż po ich dokładnym rozważeniu okazuje się, że *Kanał* w takim kształcie artystycznym i ideowym powstać mógł najpewniej jedynie w ściśle określonym – kilkuletnim – okresie PRL i jego polityki kulturalnej; czynniki produkcyjne, społeczne i polityczne nie tylko ograniczały, ale umożliwiały również zaistnienie dzieła w określonym kształcie, a możliwość stworzenia filmu i zaprezentowania historii powstania w perspektywie tragedii w niewielkim stopniu zależna była od intencji lub determinacji wciąż młodego jeszcze reżysera. Polityka kulturalna PRL miała przy tym wspomniane cechy sinusoidy, już w roku 1960 zdobycze odwilży okazują się przeszłością, a „Uchwała sekretariatu KC w sprawie kinematografii”[28] nie pozostawia złudzeń co do możliwości powstawania filmów określanych przez autorów tego dokumentu jako „pesymistyczne”²⁹.

[25] J. Pawlak, *Film i AK*, w: *Dyskusja o „Kanał” jeszcze trwa...*, „Ekran” 1957, 18 sierpnia, nr 19; por. S. Szanter, *Socjologiczne błędy „Kanału”*, ibidem.

[26] Inną sprawą jest to, czy rzeczywiście rewizje pierwotnych ocen krytyki są tak częste w późniejszej recepcji historyków filmu. Wydaje się, że rewizje pierwotnie ukształtowanego kanonu mogą następować obecnie częściej z uwagi na łatwiejszy dostęp do dawnych dzieł filmowych, wynikający z rewolucji technologicznej.

[27] J. Płazewski, *Sukces polskiego filmu w Cannes*, „Teatr i Film” 1957, 5 czerwca, oraz idem, *Komu KTT zajrzał w talerz*, „Przegląd Kulturalny” 1957, 10 lipca, nr 27.

[28] Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1994, s. 27–34.

[29] *Kanał* jest w niej co prawda wskazany w grupie tytułów ocenianych pozytywnie, ale w istocie odnieść

Mniemać można, iż dramatyczny wizerunek ostatnich dni powstania, obraz sugerujący tragiczne skutki i w głębszym planie wątpliwości co do decyzji dowództwa oraz wizja żołnierzy grzęznących w mazi kanałów mogłyby mieć problemy z przeistoczeniem się w dzieło ekranowe w latach 60. i 70., podobnie jak np. trudno wyobrazić sobie skierowanie takiego filmu do produkcji na początku XXI wieku, gdy powstanie warszawskie wpisywało się wyraźnie w kontekst polityki historycznej^[30]. W okresie tych kilku ściśle określonych lat w historii PRL-u reżyser mógł więc rozgrywać (lub też tylko biernie korzystać ze sprzeczności) interesy producenta-komunistycznego państwa jako swego rodzaju ochronę przeciw społecznym emocjom i oczekiwaniom twórczości bardziej „pomnikowej” (które to emocje były jednocześnie jedną z form nacisku na producenta-państwo, by w ogóle dopuścił tego rodzaju tematykę), tak aby stworzyć dzieło zgodne z zamierzeniem własnym i scenarzysty; dzieło, dodajmy, najpewniej bardziej frapujące w aspekcie czysto artystycznym niż hipotetyczny film, na jaki istniało „zapotrzebowanie społeczne”.



Kanał (1957, reż. Andrzej Wajda). Fantazmatyczna figura konającego w kanałach oficera w przedwojennym mundurze

Kształt ideowy *Kanału*, podobnie jak i szerszej – charakterystyka dzieł „szkoły polskiej”, wynika z relacji z władzą, koncesji, jakie przez pewien czas czyniła względem twórców, społeczeństwa, ale i historii najnowszej oraz tradycji polskiej kultury. W pewnym sensie władza musiała z tą ostatnią negocjować. W sytuacji zaistnienia pewnego marginesu swobody i wolności w klimacie narastającej odwilży po śmierci Stalina, referacie Chruszczowa i śmierci Bieruta polityka władz uległa czasowej liberalizacji^[31]. Niemożliwa była już wówczas prezentacja wizji drugiej wojny światowej, powstania i lat tużpowojennych w optyce okresu stalinowskiego, np. jak w filmie *Niedaleko Warszawy* (1954, reż. Maria Kaniewska), w którym złowieszczy pułkownik Hopkins z wywiadu brytyjskiego, w sojuszu z wrażym niemie-

Cztery taktyki władzy

można do niego w zasadzie wszystkie zarzuty padające pod adresem filmów wojennych w późniejszych akapitach.

[30] Nie udało mi się, niestety, dotrzeć do dwóch scenariuszy nagrodzonych w roku 2006 w konkursie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Muzeum Powstania Warszawskiego na skrypt filmu o powstaniu: *Ostatnia niedziela* Dariusza Gajewskiego i Przemysława Nowakowskiego oraz *1944. Warszawa* Krzysztofa Steckiego i Tomasza Zatwarnickiego (który realizować miał Juliusz Machulski). Informacje prasowe na ich temat pozwalają jednak przypuszczać, iż pozbawione były elementów rozrachunkowych czy

też kwestionujących sensowność decyzji o powstaniu. Filmy te nie zostały ostatecznie zrealizowane z powodów budżetowych.

[31] Scenarzysta mówi po latach: „A dlaczego ten reżim nie chciał się zgodzić na ten film do 1957 roku? Dopiero jak Chruszczow wygłosił swoje przemówienie, władza straciła na czujności, nie wiedziała, co wolno, a co nie. Ten film powstał w tym zawieszeniu, inaczej na pewno by nie miał szans. Proszę napisać, że szkoła polska powstała dzięki Chruszczowowi”. *Do filmu trafiłem przypadkiem*. Z Jerzym Stefanem Stawińskim rozmawia Barbara Giza, Wydawnictwo „Trio”, Warszawa 2007, s. 53.



Popiół i diament (1958, reż. Andrzej Wajda). Chelmiński i Szczuka stanowią personifikację dwóch ścierających się i splatających w ekranizacji Wajdy uniwersów symbolicznych

spostponowane w taki jak wcześniej sposób wobec przyznanego społeczeństwu nieco większego marginesu swobody i możliwości krytyki. W sytuacji opróżnianych stalinowskich więzień podobne do wcześniejszych przedstawienia zostałyby po prostu odrzucone przez przeważającą większość społeczeństwa jako jaskrawe kłamstwo i niesprawiedliwość. Rzecz jasna niemożliwe było również pełne zrehabilitowanie i ponowne uprawomocnienie tej tradycji, automatycznie wykluczałoby to bowiem legitymizację władców PRL. Konieczne były zatem swoiste „negocjacje” z historią najnowszą i uniwersum kulturowym II RP.

Sądzę, iż wyróżnić można cztery taktyki radzenia sobie przez władze PRL z kłopotliwym dla nich bagażem tradycji romantycznej i jej wojennych emanacji. W różnym zakresie odnajdujemy je również w odwilżowych filmach okresu „szkoły polskiej”. Pierwszą była jej częściowa rehabilitacja, polegająca na odebraniu jej aury wyjątkowości, zrównaniu czynu zbrojnego AK i formacji komunistycznych (GL/AL) oraz dalszym całkowitym pomijaniu lub określaniu jako faszyzujących NSZ. Rehabilitacja poprzez zrównanie była istotnym postępem w stosunku do czasów stalinowskich, w których w roli jedynej siły walczącej przeciw Niemcom umieszczano Gwardię Ludową (*Za wami pójdą inni...*, 1949, reż. Antoni Bohdziewicz; *Pokolenie*, 1955, reż. Andrzej Wajda). Taktyka ta najbardziej wyraźny kształt ekranowy zyska w latach 60. w partyzanckim kinie łączonym z frakcją „moczarowców”, mającym wówczas inne jeszcze cele polityczne (*Barwy walki*, 1964, reż. Jerzy Passendorfer). Niemniej warto też zwrócić uwagę na jej pośrednią ilustrację poprzez wbudowanie w filmowy *Popiół i diament* lustrzanej symetrii słynnej sceny z zapalonym spirytusem, wspomnieniami AK-owców i odpowiednią ilustracją muzyczną w tle oraz znacznie słabiej zapisanej w pamięci społecznej sceny wspomnień Szczuki i jego towarzysza z lat hiszpańskich, snutych przy innym alkoholu i innym motywie muzycznym.

Drugą taktyką był dyskurs związany z pojęciami bohaterszczyzny i donkiszoterii czy, na innym planie, swoistym „przekłuwaniem balonu powagi” romantycznej tradycji, za pomocą ironii, groteski i szyderstwa,

[32] Autorzy artykułu przytaczają na prawach cytatu następujące zdanie z podręcznika: „W rachunkach imperialistycznych AK (podobnie jak armia Andersa) miała być użyta przeciw

ckim przemysłowcem i jednocześnie byłym faszystą, wysłała polskiego agenta o emigracyjnych konotacjach, by zakłócał wytop surowki w hucie w Bielawie[32].

Polska międzywojenna, wojenne zmagania walczących o jej restytucję żołnierzy i powstańców oraz jej powojenni emigracyjni spadkobiercy wraz ze stojącą u podstaw II Rzeczypospolitej kulturą opartą na kodzie polskiego romantyzmu nie mogły już być

ZSRR dla przywrócenia obszarniczych rządów w Polsce”. J. Ambroziewicz, W. Namiotkiewicz, J. Olszewski, op. cit., s. 7.

dającym niekiedy fantastyczne wyniki artystyczne (*Eroica* i *Zezowate szczęście*), a w aspekcie samej „donkiszoterii” warto przypomnieć tu scenografię ostatniej sekwencji *Lotnej*.

Trzecią taktyką byłoby udowadnianie, iż kod romantyczno-szlachecki nie obejmował w międzywojniu całego społeczeństwa, lecz jedynie jego elity, i tym samym nie był jedyny oraz niekwestionowany. Polegałaby ona na zastąpieniu perspektywy narodowej przez klasową i łączący się z nią resentyment. Wydaje się, że ta właśnie taktyka potencjalnie być mogła najbardziej skuteczna, obiecywała najciekawsze rezultaty artystyczne, co więcej – to właśnie władze komunistyczne były w naturalny sposób predestynowane do jej realizacji. Tym ciekawsze jest, że ona właśnie w największym stopniu pozostała taktyką nigdy nie wykorzystaną w kinematografii^[33]. Uderzające jest, iż nurtu plebejskiego wyróżnianego w ramach „szkoły polskiej” w istocie nie cechuje wcale budowanie alternatywy dla kodu romantycznego, ale swoisty akces do niego, chęć wpisania się i przejścia również przez niższe warstwy społeczne. Wystarczy wspomnieć tu pierwszą nowelę *Krzyża Walecznych* (1959, reż. Kazimierz Kutz), a przede wszystkim najbardziej uderzający przykład w postaci pierwszej noweli *Świadectwa urodzenia* (1961, reż. Stanisław Różewicz) i czynu plebejskiego bohatera, noszącego wszelkie cechy szarzy „z szablą na czołgi”.

Wreszcie, czwartą był podział: źli przywódcy i wyżsi oficerowie vs. dobrzy, ofiarni żołnierze. Był on jednocześnie dla drugiej strony strategią retoryczną, umożliwiającą częściową chociaż rehabilitację żołnierzy podziemia (vide cytowany artykuł w „Po prostu”)^[34]. W kinie w pewnej mierze obecny jest w stosunku do bohaterów *Kanału*, ale jego funkcjonowanie lepiej obserwować możemy w *Popiele i diamentcie*. Dowódca Maćka i Andrzeja – major Waga, prezentowany jest jako postać zdecydowanie antypatyczna, podobnie jak przedstawiciele przedwojennych elit w salonie Staniewiczowej. Interesująca jest ewolucja Andrzeja – początkowo koleżeński, wraz ze swoim awansem jawi się jako postać coraz mniej sympatyczna (rozmowa z Maćkiem w toalecie oraz brutalne potraktowanie Drewnowskiego w innej scenie).

[33] Jej realizacje możemy znaleźć w innych reje-strach kultury, jak np. w piosence *Niech żyje wojna* autorstwa Lucjana Szenwalda czy, już współcześnie, w brawurowym fragmencie jednej z powieści Szczepana Twardocha. Por. Sz. Twardoch, *Wieczny Grunwald. Powieść z za końca czasów*, NCK, Warszawa 2010, s. 90–105. W kinematografii wyjątkiem jest próba w postaci ekranizacji prozy Igora Nowerlego – dylogii *Celuloza* (1953) oraz *Pod gwiazdą frygijską* (1954) Jerzego Kawalerowicza.

[34] *Notabene* trudno tutaj zgodzić się z poglądem Wandy Zwinogrodzkiej, iż film Wajdy nie idzie tak



Popiół i diament (1958, reż. Andrzej Wajda). Ironicznie potraktowane rekwizytorium odwołujące się do przedwojennej kultury salonu Staniewiczowej

daleko jak wspomniany artykuł (wyjąwszy wymiar emocjonalny) lub też, iż ekranizacja przynosi skutek odwrotny od postulowanego w *Na spotkanie ludziom z AK*. Uważna lektura tekstu prasowego pokazuje, iż film Wajdy porusza się w obszarze ideowym zakreślonym w artykule, a momentami – z uwagi na oczywistą fantazmatyczną moc sztuki filmowej – jest silniejszy w kilku sugestywnych scenach, na czele ze „spirytusową”. Por. W. Zwinogrodzka, *Spopieleny diament: nieprawy mit*, „Dialog” 1996, nr 5–6, s. 136–147.

Filmy „szkoły polskiej” stają się w ten sposób areną starcia i negocjacji dwóch uniwersów kulturowych. Samo kino zaś okazuje się fenomenem „nieczystym” (pozostającym w relacjach z mnogością czynników politycznych, ekonomicznych, społecznych i technologicznych) i dlatego tak frapującym^[35]. „Nieczystość” kina, uwzględnienie szeregu zmiennych kulturowych i czynników pobocznych skłania do nieco innej wizji autorstwa filmowego. Autor, nawet jeśli wciąż utożsamiany z reżyserem, okazuje się figurą odległą od wyobrażeń geniusza twórczego zakorzenionych jeszcze w romantycznej filozofii sztuki, nie jest mocną figurą demiurga, ale jawi się bardziej jako koordynator sieci współpracowników, podmiot nawigujący pośród tekstów, dyskursów, społecznych przemian, szans i zagrożeń z nich wynikających, który tk swój utwór, wybierając wątki i motywy z innych tekstów swojego czasu, współczesnych sobie wartości oraz wizji rzeczywistości. W większym stopniu przyznać mu można ściśle estetyczną kontrolę nad dziełem, w aspekcie idei i przekazu nie jawi się już jednak jako ktoś daleko „mądrzejszy od swojego czasu”.

Sam utwór zaś okazuje się wówczas bardzo bliski wizji dzieła w optyce nowych historycyistów, mianowicie jako twór polifoniczny, performatywnie „wystawiający” kulturę danego czasu oraz charakteryzujące ją spory, napięcia, rywalizacje światopoglądów i uniwersów społecznego postrzegania świata. Interesującym przykładem do analizy jest tutaj zwłaszcza trzeci film Andrzeja Wajdy oraz pewne jego przygody interpretacyjne następujące jeszcze wiele lat po premierze.

Kto popiół, a kto diament, czyli film jako polifoniczny *performance* kultury

Przygody te związane są z wystąpieniem Andrzeja Wenera z roku 1990, do pewnego stopnia zainspirowanym artykułem Sławomira Mrożka z roku 1983^[36]. Dyskusja przez nich wywołana okazała się dość żywotna, wszak jeszcze w roku 2012 głosowanie Martina Scorsese i Stevena Spielberga, umieszczających film Wajdy w pierwszej dziesiątce wszech czasów, dało felietonistce asumpt do krytycznego odniesienia dla nieprzywołanych z nazwiska Wenera i Mrożka, nawołujących w swoim czasie do rewizji spojrzenia na dzieło Wajdy według powieści Andrzejewskiego³⁷. Znamienny jest czas tych wystąpień – Werner pisze w roku 1990, a więc u zarania III RP, Mroźek w latach stanu wojennego, gdy autokrytyczne wystąpienia środowisk twórczych osiągnęły największe po wojnie nasilenie.

Werner, nie negując artystycznych walorów filmu Wajdy, postuluje bardziej krytyczną jego ocenę, wydobywającą na plan pierwszy niezgodności utworu z prawdą historyczną i zafałszowanie obrazu ustanawiania nowego powojennego porządku. Pomysł warszawskiego

[35] Por. fragment z artykułu Dudleya Andrew relacjonującego tego rodzaju przekonanie wyrażane przez André Bazina w polemikach z młodszymi kolegami z *Cahiers*. D. Andrew, *The Unauthorized Auteur Today*, w: *Film Theory Goes to the Movies*, red. J. Collins, H. Radner, A. Preacher Collins, Routledge, London 1992, s. 78.

[36] A. Werner, *Więcej popiołu*, „Kino” 1990, nr 5, s. 23–27.

[37] B. Janicka, *Nic nie zmieniło się w popiół*, „Kino” 2013, nr 3, s. 89.

krytyka jest w istocie pomysłem puryfikacji, zmierzającym do „oczyszczenia” dzieła w procesie prawomocnej reinterpretacji z kłopotliwego bagażu, wynikającego z czasu powstania i obciążeń literackiego pierwowzoru. Opiera się przy tym na wizji przywołanej na początku tego artykułu: dwoistego układu artysta-władza, który to obraz zawiera założenie o demiurgicznej postaci autora-reżysera, dysponującego pełną wiedzą o rzeczywistości zewnętrznej oraz kontrolą nad dziełem, a z drugiej strony – przeszkadzającej nieustannie artyście w wyrażaniu prawdy władzy.

Tymczasem alternatywna wizja zakładałaby widzenie *Popiołu i diamentu* jako modelowego właśnie dzieła „nieczystego” w znaczeniu zarysowanym powyżej i z tego właśnie powodu tym bardziej frapującego dokumentu czasów swego powstania. Relację artysta–stojąca na przeszkodzie władza zastępuje inna: mianowicie komunistycznego państwa jako producenta filmu, a więc współautora i partnera reżysera, oraz samego dzieła jako peformatywnego właśnie „wystawienia” kultury owego czasu, związanej między innymi z opisywanymi wyżej taktykami.

Dzieło Wajdy staje się wówczas intrygującym estetycznie obszarem ideowej polifonii, wynikającej ze zderzenia w jego przestrzeni dwóch potężnych i konkurencyjnych w powojennym porządku uniwersów symbolicznych: tradycyjnego romantycznego (choć być może trafniejszymi terminami byłyby: postromantycznego lub neoromantycznego) oraz z drugiej strony – nowego, osadzonego w pojałtańskim porządku i komunistycznej ideologii. Rozgrywka ta kontrolowana jest przy tym przez władzę wyrastającą z drugiego uniwersum, ale w obszarze sztuki nic podlegać nie może kontroli całkowitej, władza w dużej mierze wyznaczać może jedynie ramy tego starcia. Zderzenie owych uniwersów, w osadzonym w Ostrowcu Świętokrzyskim świecie przedstawionym ekranizacji, symbolizowane jest przez łatwych tutaj do identyfikacji dwóch bohaterów: Maćka i Szczukę oraz ich akolitów (przedstawiciele podziemia, a z drugiej strony – nowej władzy). Starcie to zdaje się natomiast stanowić najważniejszą kwestię polskiej kultury przynajmniej pierwszych kilkunastu powojennych lat.

Świetnego materiału do analizy tego starcia dostarcza oryginalna praca socjologiczna Hanny Świdy-Ziemby, w której autorka analizuje pamiętniki oraz korespondencję pokolenia wchodzącego w dorosłość po drugiej wojnie światowej^[38]. Unikatowość tych świadectw oraz konkluzji płynącej z ich opracowania wynika z faktu, iż nie są to „wysokie” teksty kultury, pisane z myślą o publikacji, oraz że nie pochodzą spod piór profesjonalistów literatury i publicystyki, a więc ukazują wspomniane starcie uniwersów kulturowych w znacznie szerszym rejestrze społecznego funkcjonowania.

Uderza w trakcie lektury, jak bardzo prywatne listowne wypowiedzi ówczesnej młodzieży współgrają z dylematami *Popiołu i diamentu* (mimo iż kinematografia i literatura danego okresu nie są ani w tej

[38] H. Świda-Ziemba, *Urwany lot: pokolenie inteligentnej młodzieży powojennej w świetle listów i pa-*

miętników z lat 1945–1948, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

korespondencji, ani w komentarzach Świdy-Ziemby wzmiankowane), zwłaszcza w aspekcie podkreślania życiowej wagi dokonanego w danym momencie „wyboru”, „decyzji” oraz samookreślenia się względem powojennej rzeczywistości[39].

Jednocześnie widoczny jest narastający od powojennych lat spór uniwersów, daleki od prostego przeciwstawienia prawdy i kłamstwa oraz wierności tradycji konfrontowanej z narzuconą z zewnątrz przemocą. Z analizowanych przez Świdę-Ziembę dokumentów wyłania się ciekawy obraz, w którym w latach tużpowojennych poglądy komunistyczne utożsamiane są przez piszących ze zdradą i zaprzęciem się, ich wyznawcy są zdecydowanie odrzucani i otoczeni towarzyskim ostracyzmem, a uniwersum komunistycznych przekonań traktowane jest jako zdecydowanie obce. Obraz ten zmienia się jednak już w latach 1948–1949, od których to w korespondencji zaznacza się wyraźne uprawomocnienie konkurencyjnego wobec tradycyjnego uniwersum symbolicznego oraz traktowanie go jako wartej namysłu alternatywy względem kodu romantycznego[40]. Warto przy tym dodać, iż korespondencja dotyczy młodej inteligencji, wolno przypuszczać, iż atrakcyjność alternatywy mogła silniej jeszcze zaznaczać się pośród robotników i chłopów. Trudno jednoznacznie określić genezę przemiany z lat 1948–1949: czy można kojarzyć ją z sukcesem „łagodnej rewolucji” w kulturze powojennych lat, czy przeciwnie – z rosnącą brutalnością i opresyjnością stalinowskiego reżimu, czy też z jego okrzepnięciem w sytuacji, gdy zanikały nadzieje na nowe geopolityczne rozdanie w wyniku szybkiego wybuchu trzeciej wojny światowej.

Tak czy inaczej, starcie dwóch kulturowych uniwersów wydaje się znacznie mocniej zakorzenione w społecznej rzeczywistości (i „odciśnięte” w *Popiele i diamentach*) niż prosta puryfikatorska ambicja oddzielenia historycznej prawdy od nieprawdy. Walka z tradycyjnym paradygmatem romantycznym była ułatwiona o tyle, że znajdował się on w potężnym kryzysie. Wierność jego zasadom i podążanie za związanym z nim kodeksem wartości skończyło się katastrofą na poziomie państwa oraz indywidualnych losów. Zniszczone zostały oparte na romantycznym kodzie i konstytuujące przedwojenny ład przekonania o sile państwa i armii[41]. Efekt polskiego udziału w drugiej wojnie światowej doprawdy pozwalał na zwątpienie. Jednocześnie idee komunistyczne, w Polsce międzywojennej wyznawane przez grupę marginalną i kojarzone z obcymi inspiracjami, zręcznie prezentowano jako nowoczesne, opromienione wojenną wiktoria i najlepiej nadające się do radykalnej przebudowy paradygmatu polskiej kultury, w roku 1945 znajdującego się w takiej kondycji jak stolica państwa. Sięgając do różnych rejestrów kulturowych – w myśl szeroko kolportowanej przed wojną wróżby wieszczącej nastanie śnionej w międzywojniu

[39] Ibidem, s. 73, 104–105 oraz 112–114.

[40] Ibidem, s. 295–300.

[41] Ponownie trudno się zgodzić z tezami Wandy

Zwinogrodzkiej, jako przyczynę procesu erozji wskazującej tylko i wyłącznie represje komunistyczne. Por. W. Zwinogrodzka, op. cit., s. 144.

Polski mocarstwowej, czyli „przepowiedni tęgoborskiej” – na połowę lat 40. przewidywano, iż „Warszawę środkiem ustali się świata”. Zapisany w wieszczaniu los miał jeden ten kłopot z urzeczywistnieniem się, że ciężko było ustalić środkiem świata miasto, które materialnie w zasadzie przestało istnieć.

Potężnie nadszarpięty wzorzec romantyczny był jednak dla komunistów wciąż niebezpiecznym przeciwnikiem, z uwagi na siłę tradycji, wciąż obecny sentyment oraz trudny do zdefiniowania czarowego wzorca (cechujący wszak i reprezentującego go głównego bohatera filmowej wersji powieści Andrzejewskiego). Stąd waga owej kulturowej gry, sytuującej się w sferze idei, niejako ponad zamierzeniami jej indywidualnych uczestników. To nie była gra według zasad *fair play*: idee i reprezentacje kodu romantycznego toczyły ją już na terytorium przeciwnika, w myśl wyznaczanych przez niego reguł i chciałoby się powiedzieć – również sędziowania. Druga strona dysponowała niemal całkowitym monopolem w sferze informacji i w sferze przemocy.

Tym samym świat *Popiołu i diamentu*, wyprodukowanego przez komunistyczne państwo, tak doskonale oddaje układ sił i charakter tego starcia, zawierając w sobie to zderzenie, wraz z jego specyfiką, nierównowagą warunków gry i znacznie cięższym położeniem jednej ze stron, jednocześnie wszakże z wciąż obecną w nim mocą romantycznego paradygmatu, który – jak się okazało – ciężko było zamknąć jedynie w salonie Staniewiczowej.

Z krótkiej wyprawy w obszar polskiego kina lat 50. – ku filmom świetnie znanym i wielokroć opisywanym, choć tym razem przeprowadzonej przy użyciu nieco innych narzędzi i założeń teoretycznych – wyłania się obraz rozproszonego autorstwa. W wypadku *Kanału* składa się nań mnogość czynników sprawczych umożliwiających powstanie dzieła. Z kolei *Popiół i diament* postrzegać można jako polifoniczny zapis zmagania w polskiej kulturze tego czasu. Ukazuje on przy okazji fundamentalną „nieczystość” sztuki filmowej, dzięki której filmy w tak wielkim stopniu bywają dziećmi swojego czasu; niekiedy w większym stopniu czasu właśnie niż indywidualnego, podmiotowego autora. Rozważania te sprzyjają bowiem osłabieniu mającej swe źródła w romantycznej filozofii sztuki wizji silnego autonomicznego autora, utożsamianego z reżyserem i kształtującego dzieło, egzekwującego wykonanie swojej własnej koncepcji na poszczególnych członkach ekipy, zmagającego się z przeciwnościami w postaci władzy, cenzury czy producenta. W efekcie staje się możliwe innego rodzaju wyobrażenie twórcy-reżysera: w większej mierze koordynatora współautorskiej sieci, surfującego pośród przygodnych możliwości czy też lawirującego w ruchomym labiryncie socjalistycznej polityki kulturalnej. Jest to wyobrażenie autora tkającego swe dzieło ze społecznych emocji i ponadindywidualnych dyskursów, pośród wielu czynników mediujących: władzy-producenta, cenzury, polityki wyznaczającej ramy tego, co możliwe, ale też oczekiwania społecznych czy przysparzającego prestiżu międzynarodowego

Rekapitulacja

obiegu festiwalowego. W przestrzeni tej dla zręcznego autora możliwe okazywało się też wygrywanie jednych czynników przeciw innym. Wyłania się tym samym obraz nieoznaczonej, niezdeterminowanej gry kulturowej, w której cechy nieprzewidywalności można odnieść nawet do ukończonych już filmów w procesie ich recepcji i interpretacji.

Andrzej Paczkowski w swej historii PRL-u wspomina o notowanych w połowie lat 50. przykładach oporu, który – stosując terminologię okupacyjną – można by określić jako mały sabotaż, i przytacza przy tej okazji słowa pełnego rozterki wysokiego rangą funkcjonariusza aparatu bezpieczeństwa:

Na przełomie 1954/1955 r., po półtoramiesięcznych staraniach, aresztowano w Warszawie grupę, która rozrzuciła ponad 2,5 tys. ulotek różnej treści: „straciliśmy, towarzysze – skarżył się jeden z szefów stołecznego UB – dużo sił na to, a okazało się, że była to organizacja złożona z chłopców lat 13, 14, 15. Chłopcy ci byli na filmie Bogdana [sic!] Czeszki [w reżyserii Andrzeja Wajdy] *Pokolenie* i z tego filmu wzięli sobie wzór. Pierwsze ulotki wydrukowali «Wstępujcie do Związku Walki Młodych»”[42].

W sytuacji, w której *Pokolenie* Wajdy staje się utworem inspirowanym do antykomunistycznego oporu (dla większego jeszcze pogmatwania – przy jednoczesnym posiłkowaniu się nazwą ZWM, czyli młodzieżówki PPR), widać najlepiej, jak niezdeterminowanymi ścieżkami bieć mogą koleje społecznej recepcji filmu, gdy dodatkowo tzw. błędne odczytania składają się na jeszcze większą nieprzewidywalność gry zwanej kulturą.

[42] A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski*, wyd. 5 rozszerz., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 183. Autor nie podaje niestety źródła, z któ-

rego cytuje wypowiedź szefa warszawskiego Urzędu Bezpieczeństwa.