

Król, Eugeniusz Cezary

Formuła wroga w polskim filmie socrealistycznym (1947–1956)

Przegląd Historyczny 98/2, 237-246

2007

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

EUGENIUSZ CEZARY KRÓL

Polska Akademia Nauk

Instytut Studiów Politycznych

Formuła wroga w polskim filmie socrealistycznym (1947–1956)

Na wstępie kilka uwag o charakterze podstawowym, które pozwolą określić obszar rozważań pod względem chronologicznym i rzeczowym. W latach 1945–1956 nakręcono w Polsce 60 filmów fabularnych (pełno- i średniometrażowych), z których pięć nie weszło na ekrany kin¹. Dwa filmy — „Zakazane piosenki” Leonarda Buczkowskiego i „Dom na pustkowiu” Jana Rybkowskiego — zostały wycofane z dystrybucji i po przeróbkach wróciły ponownie do kin, pierwszy w 1948, drugi w 1950 r. „Dwie godziny” Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego znalazły się w kinach po jedenastu latach (w 1957 r.), „Ślepy tor” Bożivoja Zemana, wyprodukowany w 1947 r., miał swoją premierę, i to jedynie telewizyjną, dopiero w 1991 r.

Łącznie więc do polskich widzów trafiły w omawianym okresie 53 filmy fabularne. Które z nich odpowiadają konwencji realizmu socjalistycznego?² Odpowiedź nie jest prosta, gdyż pewna część filmów wykazuje cechy przejściowe, albo dopiero przejmując styl

¹ Były to: *2x2 = 4* Antoniego Bohdziewicza, *W chłopskie ręce* Leonarda Buczkowskiego, *Harmonia* Wojciecha Jerzego Hasa oraz *Nawrócony i Zdradzieckie serce* Jerzego Zarzyckiego.

² Istota i charakter filmowego socrealizmu znajdują coraz szerszy i bardziej pogłębiony opis w stale powiększającej się literaturze przedmiotu. Poważniejsze monografie książkowe i artykuły: P. Zwierechowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000; K. Sobotka, *Robotnik na ekranie czyli o tak zwanym „filmie produkcyjnym”*, [w:] *Szkice o filmie polskim*, red. B. Stolarska, Łódź 1985, s. 25 nn; G. Stachówna, *Równanie szeregów. Bohaterowie filmów socrealistycznych (1949–1955)*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa i M. Przyłipiak, Kraków 1996, s. 7 nn; A. Gwóźdź, *Socrealizm po polsku, czyli polski Heimatfilm?*, „Kino” 2000, nr 4, s. 4 nn; R. Marszałek, *Przodownicy pracy i bikiniarze. Folklor lat pięćdziesiątych*, cz. 1; idem, *Pacyfikacja wrogów ludu. Folklor lat pięćdziesiątych*, cz. 2, „Kino” 2001, nr 1, s. 12 nn, 60; ibidem, 2001, nr 4, s. 12 nn; M. Niecikowska, *Socrealistyczne aktorstwo — postulaty i praktyka*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37–38, s. 261 nn. Próby uwzględnienia epoki socrealizmu w syntetycznych ujęciach dziejów filmu polskiego: A. Helman, *Dwadzieścia lat filmu polskiego. Film fabularny 1947–1967*, Warszawa 1967; *Historia filmu polskiego*, t. III, 1939–1956, cz. 2–3, Warszawa 1974; S. Janicki, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Warszawa 1990; M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Poznań 1999; T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000; M. Halałt, *Kino polskie*, Gdańsk 2004. Na uwagę zasługuje też stale powiększający się dorobek redagowanego przez Piotra Zwierechowskiego międzynarodowego pisma „Blok”, poświęconego kulturze stalinowskiej i poststalinowskiej. Mimo postępu badań nadal nie ma jeszcze

socrealistyczny, albo stopniowo się uwalniając spod jego wpływu. Należy przy tym wziąć pod uwagę, że wprawdzie realizm socjalistyczny jako obowiązujący gorset dla polskiego filmu (i nie tylko filmu) wyszedł z użycia już w 1957 r., jednak w okresie późniejszym, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych XX w., można zaobserwować próby powrotu do dawnego paradygmatu, czy to w formie pastiszu, czy celowego odwzorowania. Wystarczy przypomnieć „Album polski” Jana Rybkowskiego z 1970 r. czy też „Gdzie woda czysta i trawa zielona” Bohdana Poręby z 1977 r. Autor nie uwzględnił filmów „postsocrealistycznych”, wychodząc z założenia, że są to, niezależnie od ich wartości, dzieła wtórne, nie należące do swojej epoki, a więc stanowiące mniej lub bardziej udane, ale jednak tylko odbicie starej matrycy³.

Jak więc przedstawia się ostatecznie przedmiot niniejszych rozważań? Po analizie treści i formy filmów fabularnych, które powstały w Polsce i znalazły się na ekranach kin w pierwszej dekadzie po zakończeniu drugiej wojny światowej, autor doszedł do wniosku, że za socrealistyczne należy uznać 36 tytułów (zob. filmografię w aneksie). Zdecydowana większość nie budzi żadnych wątpliwości kwalifikacyjnych. Niektóre z zaproponowanych elementów zbioru mogą się jednak wydać dyskusyjne z racji ich „granicznego” charakteru. Dla przykładu „Jasne łany” znalazły się na ekranach już w miesiąc po wrocławskim wystąpieniu Bolesława Bieruta zapowiadającego, w ślad za doświadczeniami radzieckimi, przeniesienie na grunt polskiej kultury i sztuki zasad realizmu socjalistycznego⁴. Dopiero w dwa lata później (19–22 listopada 1949) obradował w Wiśle zjazd przedstawicieli środowiska filmowego, który zainaugurował okres socrealizmu w polskim filmie⁵. Można więc powiedzieć, że dzieło Eugeniusza Cękalskiego odegrało rolę prekursorską, wyprzedzając zarówno pod względem ideowym, jak też stylistycznym wskazania nadciągającej epoki. Do rozstrzygnięcia pozostaje również problem, czy za socrealistyczne należy uznać takie filmy, jak „Robinson warszawski” („Miasto nieujarzmione”) i „Dom na pustkowiu”. Dzieła te trafiły na ekrany po daleko idących modyfikacjach i z pewnością nie odpowiadały pierwotnym zamierzeniom ich twórców. Z kolei takie filmy, jak „Pokolenie”, „Cień” czy „Sprawa pilota Maresza”, zanurzone jeszcze zwłaszcza pod względem treści w socrea-

całościowego opracowania dziejów realizmu socjalistycznego w polskim filmie w szerokim kontekście stalinizmu zarówno w ujęciu filmoznawcy, jak też historyka dziejów najnowszych i politologa.

³ W artykule została zasadniczo pominięta problematyka filmu dokumentalnego i krótkometrażowego w różnych jego postaciach (kroniki filmowe, plakaty agitacyjne, filmy o kulturze i sztuce, reportaże sportowe itp.). Trzeba jednak mieć świadomość, że w latach 1945–1956 nakręcono kilkadziesiąt filmów tego rodzaju, w których pojawiły się sylwetki wroga. Sposób ich kreowania był w zasadzie taki sam, jak w przypadku filmów fabularnych. Specyfikę stanowiła konkretyzacja postaci, wywodzących się często — jak np. kanclerz RFN Konrad Adenauer czy prezydent USA Harry Truman — z bieżącego życia politycznego i społecznego państw po drugiej stronie „żelaznej kurtyny”.

⁴ Przemówienie prezydenta RP B. Bieruta z okazji uruchomienia radiostacji we Wrocławiu 16 listopada 1947. Tekst przemówienia: „Głos Ludu”, 17 listopada 1947, s. 1 n.

⁵ Podczas zjazdu wygłoszono trzy referaty programowe: Stanisław Albrecht (dyrektor generalny Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”), *Walka o film realizmu socjalistycznego*; Regina Dreyer, *Zagadnienia polskiej dramaturgii filmowej*; Jerzy Topliński (dyrektor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi), *Krytyka filmowa w Polsce*. Podstawowe znaczenie polityczne miał referat S. Albrechta, a także zagajenie i wystąpienie końcowe Włodzimierza Sokorskiego, podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz głos w dyskusji Jerzego Albrechta, kierownika Wydziału Propagandy i Agitacji KC PZPR. Stenogram zjazdu w Wiśle znajduje się w zbiorach Filмотeki Narodowej w Warszawie. O przebiegu zjazdu vide: m.in.: A. Mądaj, *Zjazd filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 207 nn.

lizmie, zapowiadały przełom, który niebawem przerodzi się w fenomen polskiej szkoły filmowej.

Warto też zwrócić uwagę na niejednorodną materię trzech filmów, które zamykają okres realizmu socjalistycznego w polskiej kinematografii. Film przygodowy dla młodzieży „Tajemnica dzikiego szybu” — wprowadzony do dystrybucji 1 września 1956 — powstał na kanwie typowo socrealistycznej powieści Edmunda Niz i u r s k i e g o⁶. Mowa w niej o walce klasowej na wsi, o zamachu przeciwników uspołdzielczania na postępowego nauczyciela, o niecznych postępkach pracownika poczty, zamieszanego w działalność szpiegowską na terenie usytuowanej nieopodal kopalni. W scenariuszu filmu, co należy uznać za *signum* zmieniających się czasów, zrezygnowano całkowicie z wątku walki klasowej i socjalistycznej przebudowy wsi. Akcja rozgrywa się wprawdzie wokół historii groźnego szpiega, którego tropi dwóch dzielnych chłopców. W finale wychodzi jednak na jaw, że poniosła ich młodzieńcza fantazja: rzekomy szpieg okazał się geologiem prowadzącym badania w kopalnianych szybach.

Dwa inne tytuły o tematyce wiejskiej, ale przeznaczone dla dorosłych widzów, podjęły temat zamożnego chłopca–kułaka. W filmie „Pożegnanie z diabłem” (*nomen omen!*), którego premiera odbyła się 1 kwietnia 1957 r., był to raz jeszcze, zgodnie z socrealistyczną tradycją, bohater negatywny — osobnik przebiegły i bezwzględny, stojący na czele małomiasteczkowej kliki. Wprowadzony na ekrany o miesiąc wcześniej, 25 lutego 1957, film „Ziemia” prezentował już niedawnego kułaka zupełnie inaczej: człowiek uczciwy i pracowity, a przy tym bardzo mocno przywiązany do swojej własności (rolę kreował Janusz Strachocki). Tymczasem władze traktowały go wrogo, przyczyniając się pospołu z miejscową spółdzielnią produkcyjną do ruiny dobrze prosperującego gospodarstwa indywidualnego.

Niezależnie od wątpliwości metodologicznych wiążących się z cezurami chronologicznymi i kryterium wyboru przedmiotu analizy trzeba jeszcze podkreślić zróżnicowanie gatunkowe filmów socrealistycznych. Nie było ono przesadne: przeważały dramaty osadzone we współczesnych realiach wielkoprzemysłowych (tzw. produkcyjniaki, 4 tytuły) i na terenie wiejskim (5). Sporo nakręcono filmów historycznych, poczynając od czasów rewolty Aleksandra Kostki Napierskiego w połowie XVII w., poprzez obrazy o tematyce muzycznej, osadzone w realiach XIX w. (2), a kończąc na okresie międzywojennym (5) i latach drugiej wojny światowej (6). Kilka filmów o profilu przygodowym i sportowym zostało zaadresowanych do młodzieży (5), nie zabrakło też dramatów sensacyjno–szpiegowskich (7). Bardzo skromnie, bo w postaci tylko 3 tytułów, prezentowała się komedia nacechowana charakterystycznym, natrętnym dydaktyzmem⁷.

Kończąc rozważania wstępne, trzeba zwrócić uwagę na podstawową powinność, jaką miał do spełnienia film socrealistyczny w totalitarnym państwie, a takim państwem była bez wątpienia stalinowska Polska. Chodziło w pierwszym rzędzie o funkcję propagandowo–indoktrynacyjną. Kino — zgodnie z poglądem Lenina — było najważniejszą ze sztuk sławiącą zdobycze socjalistycznego państwa i wyznaczającą jego komunistyczną perspektywę. Medium to wskazywało też masowemu odbiorcy krąg przyjaciół godnych szacunku, czci i miłości oraz na przeciwnym biegunie wrogów. Obecność wroga na srebrnym ekr-

⁶ E. Niz i u r s k i, *Księga urwisów*, Warszawa 1954.

⁷ Łączna liczba filmów zamieszczonych w nawiasach przewyższa liczbę 36 filmów socrealistycznych podaną wcześniej. Wynika to z faktu, że trzy z nich (*Trzy opowieści*, *Trzy starty*, *Cień*) składały się z kilku części (nowel) o zróżnicowanej tematyce.

nie, z natury rzeczy wyolbrzymionego i zdemonizowanego, miała wyzwać nieufność, nienawiść i odrazę wraz z towarzyszącym nieodmiennie uczuciem strachu, a także fobiami i resentymentami. Z punktu widzenia socjotechniki totalitarnej władzy była to kombinacja korzystna. Dawała bowiem możliwość pożądanego sterowania nastrojami społecznymi. Stanowiła również swoisty czynnik integracyjny, gdyż owe seanse nienawiści przyczyniały się do mobilizacji dużych grup ludzkich, wytwarzając poczucie czy raczej złudzenie więzi między rządzącymi a rządzonymi.

Zgodnie z założeniami propagandy totalnej formuła wroga prezentowana w środkach masowego przekazu, a więc również w filmie, miała z jednej strony charakter uniwersalizowany, z drugiej zaś odznaczała się skłonnością do redukcji⁸. Chodziło o to, aby wizerunek wroga był zrozumiały dla szerokich mas. Powinien więc zawierać cechy wspólne, a zarazem nieliczne i bardzo wyraziste, gdyż nadmierna dyferencjacja obiektu negatywnych skojarzeń mogłaby wywołać rozterki u odbiorców, zupełnie zbędne z punktu widzenia potrzeb aparatu propagandowego. Wrogowie, odpowiednio uniwersalizowani, 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 atrybut szczególnie, 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. 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”. Generalnie biorąc, kształtował się *sui generis* wewnętrznie zhierarchizowany system, który funkcjonował na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Wróg „śmiertelny” pociągał za niewidzialne „sznurki”, względnie wysuwał „macki”, uruchamiając wrogów niższej rangi i wrogich „pomagierów”. Ci ostatni byli równie groźni jak ich mocodawcy, bo wykonywali swoją „krecią” robotę na każdym kroku, wciskając się do podstawowych komórek życia społecznego: do rodziny, szkoły, zakładów pracy, a nawet do partii i wojska. Dlatego też tak niezbędna stawała się potrzeba totalnej czujności, która łączyła się, jak wynikało to niedwuznacznie z przesłania wielu filmów socrealistycznych, z koniecznością stosowania surowych represji w imię nadrzędnego interesu socjalistycznej ojczyzny⁹.

W poszukiwaniu polskiego filmu socrealistycznego, w którym formuła wroga została przedstawiona najpełniej, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na monumentalne dzieło Wandy Jakubowskiej o gen. Karolu Świerczewskim (gra go Józef Wyszomirski), za-

⁸ Należy zauważyć, że podobnym mechanizmem podlegała kreacja obrazu przyjaciela–sojusznika. Można więc mówić o swoistej symetrii obu formuł. Szerzej o tym: E. C. K r ó ł, *Bohaterowie z urzędu. Portret przywódcy w stalinowskiej Polsce. Stalin — Bierut — Rokossowski*, „Blok” 2003, nr 2, s. 12 n. Z punktu widzenia podjętego tematu interesująco przedstawiają się uwagi Wojciecha Tomasika, dotyczące obrazu wroga klasowego i szkodnika na podstawie literatury socrealistycznej. Vide: W. T o m a s i k, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988, zwłaszcza s. 57 nn. Także idem, hasło *Wroga klasowego, szkodnika obraz* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Ł a p i ń s k i, W. T o m a s i k, Kraków 2004, s. 396 nn.

⁹ Cf. w tym kontekście artykuł *Portret wroga w piśmiennictwie filmowym pierwszej połowy lat 50.*, [w:] P. Z w i e r z c h o w s k i, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005, s. 178 nn.

tytułowane „Żołnierz zwycięstwa”. W tym dwuczęściowym, trwającym trzy i pół godziny fresku biograficznym znalazła się rozległa galeria postaci wyposażonych w cechy wroga, zgodnie z ówczesnie obowiązującą interpretacją procesu dziejowego. Nadrzędną rolę odgrywa konstrukcja śmiertelnego, absolutnego wroga, którym jest **światowy imperializm**. Występuje on w kilku, równie odrażających odmianach, jako carski reżim w Rosji, upadający pod ciosami rewolucji bolszewickiej, niemiecki militarizm, którego beniaminkiem staje się nazizm, a po drugiej wojnie światowej elita władzy Republiki Federalnej Niemiec, wchodząca w sojusz z anglosaską finansjerą i przemysłowcami, frankiści depczący prawa hiszpańskiego ludu, wreszcie pravicowi socjaliści na Zachodzie, zdradzający interesy klasowe międzynarodowego proletariatu. Najgorsze właściwości światowego imperializmu personifikują takie postacie, jak niemiecki fabrykant broni baron von Ballen (Andrzej Bogucki) — mający niewątpliwie przypominać Alfrieda Kruppa von Bohlen und Halbach, angielski przemysłowiec Harry Taylor (Julian Składanek) i sprzedajny dziennikarz z USA, John Lane (Andrzej Łapicki). W tym kontekście usytuowano wrogów polskich, a więc przede wszystkim miarodajnych reprezentantów reakcyjnej II Rzeczypospolitej: ministra spraw zagranicznych Józefa Becka, oficerów wojska i policji oraz agentów tajnych służb, którzy w okresie okupacji hitlerowskiej podejmują współpracę z gestapo. Przybliżono zwłaszcza postać Eustachego Tereckiego (Janusz Jaroń), nędzne indywiduum, załatwiającego ciemne interesy i knujące na każdym kroku przeciwko władzy ludowej. Dodatkową linię uwzględniającą bieżące zamówienie polityczne tworzą reprezentanci tzw. odchylenia pravicowo–nacionalistycznego na czele z wiceministrem obrony narodowej powojennej Polski. Aktor grający tę rolę (Marian Wyrzykowski) został ucharakteryzowany na Mariana Spychalskiego, autentyczny obiekt ataków ówczesnej oficjalnej propagandy. Wiceminister osłania w filmie mjr. Henryka Licińskiego (Jerzy Duszyński), byłego współpracownika sanacyjnej policji politycznej, następnie agenta gestapo, a po wojnie również amerykańskiego wywiadu. Wszystko to tworzy razem swoistą całość: agenci, którzy przeniknęli na skutek braku czujności do rządzącej partii komunistycznej, mają określony rodowód i takiegoż mocodawcę. Jest nim niezmiennie światowy imperializm, który po 1945 r. zmienił jedynie metody, ale nie uległ zmianie podstawowy cel jego działania. Nadal pozostaje śmiertelnym wrogiem sił postępu i pokoju, skupionych pod sztandarami Marksa, Engelsa, Lenina i — w szczególności — Stalina.

„Żołnierz zwycięstwa” stanowi wyjątkową próbę zbudowania postaci socjalistycznego bohatera na tle szerokiej panoramy wydarzeń społeczno–politycznych w Polsce i Europie pierwszej połowy XX w., interpretowanych w myśl marksistowskiej, odpowiednio zwulgaryzowanej doktryny. Inne polskie filmy socrealistyczne nie miały tak szeroko zakrojonych ambicji, stąd i formuła wroga przybierała skromniejsze rozmiary. Zawsze jednak, co znamienne, w scenariusz wplataną jedną lub kilka sylwetek o zdecydowanie negatywnych konotacjach. W filmach, których akcja rozgrywała się w dalszej przeszłości, a więc w XVII–XIX w., wroga uosabiali przedstawiciele wstecznej magnaterii, duchowieństwa i szlachty („Podhale w ogniu”), a także urzędnicy władz carskich i wysługujący się im arystokraci („Młodość Chopina”, „Warszawska premiera”)¹⁰. Wrogie sylwetki w filmach o te-

¹⁰ Warto na marginesie zauważyć, że w filmach z lat pięćdziesiątych cenzura PRL dopuszczała jeszcze możliwość prezentowania wschodniego zaborcy w niekorzystnym świetle. Później — i stan ten trwał w zasadzie do

matyce międzywojennej to głównie reprezentanci *establishmentu* II Rzeczypospolitej („Celuloza”, „Pod gwiazdą frygijską”, „Domek z kart”, „Nikodem Dyzma”).

W tytułach podejmujących wątki z lat drugiej wojny światowej i okupacji hitlerowskiej taką samą rolę odgrywali niemieccy urzędnicy cywilni, funkcjonariusze gestapo, strażnicy fabrycznej („wertszuce”), ochrony kolei („banszuce”), żołnierze i oficerowie Wehrmachtu, a także Niemcy etniczni (Volksdeutsche), traktowani jako symbol zdrady i kolaboracji („Za wami pójda inni”, „Stalowe serca”, „Błękitny krzyż”, „Pokolenie”). Skoro o tych ostatnich mowa, warto zwrócić uwagę, że kuriozalny kształt przybrała sylwetka Volksdeutscha Paschanta (Józef Kostecki) w „Domku z kart”. Jest to kelner, który w końcu sierpnia 1939 r. zapowiada w rozmowie z agentem sanacyjnej policji politycznej (Janusz Jaroń) nadejście „Septembra”, mówiąc przy tym, że każdy powinien wykonywać „swoją robotę”. Polski agent odpowiada: „No to... róbcie swoje. Ale pamiętajcie, że ja wam nie przeszkadzałem”. W ten sposób autorzy filmu przekazali sugestię o rzekomej współpracy służb specjalnych II Rzeczypospolitej ze zhitleryzowaną niemiecką mniejszością narodową w okresie międzywojennym. Wątek ten, w powiązaniu z równie kłamiwą tezą o kolaboracji polskiej „dwójki” z gestapo w latach 1939–1945, był usilnie propagowany przez propagandę w okresie stalinowskim¹¹.

W filmach o tematyce współczesnej eksponowano „reakcyjne podziemie”, w tym zwłaszcza Narodowe Siły Zbrojne i oddziały wywodzące się z AK, a także grupy bliżej nieokreślone, które współdziałały z niedobitkami dawnych klas posiadających, przedstawicielami reakcyjnego kleru oraz z bandami przemytników i szabrowników („Czarci Żleb”, „Uczta Baltazara”, „Pierwsze dni”, druga nowela filmu „Cień”). Wystąpili też sabotażyści działający w fabryce („Pierwsze dni”, „Niedaleko Warszawy”), w kopalni (trzeci epizod filmu „Cień”), w stadninie koni („Pościg”), wśród junaków Służby Polsce (nowela „Cement” w filmie „Trzy opowieści”), podczas międzynarodowego wyścigu kolarskiego („Zaczarowany rower”) i na budowie warszawskiej Trasy W–Z („Piątka z ulicy Barskiej”). Sabotażyści knuli albo w porozumieniu z „bandami”, albo jako agenci amerykańskiego wywiadu, operującego ze strefy okupowanych Niemiec („Niedaleko Warszawy”, „Kariera”). To rozróżnienie nie miało zresztą istotnego znaczenia, gdyż tak czy inaczej wrogowie demokracji ludowej w Polsce byli płatnymi najemnikami imperializmu. Ludzie tego pokroju charakteryzowali się tzw. ciemną przeszłością jako sanacyjni oficerowie lub ich synowie („Niedaleko Warszawy”, „Kariera”, „Czarci żleb”). Zaliczał się do nich również terrorysta Surowiec (Leon Niemczyk), próbujący porwać z bronią w rękę samolot „Lotu” („Sprawa pilota Maresza”). Zbiór uzupełniali pospolicie złodziejaskowie i kombinatory oraz zwolennicy dawnych (tj. przedwojennych) czasów, ciągle narzekający i dezawuuujący zdobycze nowego ustroju („Autobus odjeżdża 6.20”, „Pierwszy start”, „Załoga”)¹².

W filmach o tematyce wiejskiej najbardziej miarodajną postacią wroga był wzmiankowany już kułak — bogaty chłop lub młynarz, przeciwstawiający się elektryfikacji lub uspołdzielczaniu wsi, wyzyskujący biedniaków, żerujący na ciemnocie współmieszkań-

1989 r. — wszelkie postacie rosyjskie, czy to z okresu carskiego imperium czy też z czasów ZSRR, nie mogły mieć negatywnych atrybutów.

¹¹ Szerzej na ten temat: E. C. Król, *Wizerunek Niemca etnicznego w polskim filmie po II wojnie światowej*, PH t. XCVI, 2005, nr 1, s. 99 nn.

¹² Zwolennik dawnych porządków — stary aktor — malkontent (Kazimierz Opaliński) — wystąpił również w filmie *Dwie brygady*. Zrozumiał on jednak, na czym polegają jego błędy, po krótkim okresie wahania znalazł się po właściwej stronie, tzn. zmienił swój styl gry ze „staroświeckiego” na „proletariacki”.

ców, wspierający „bandy” i uprawiający „szepitaną” propagandę przeciwko władzy ludowej, a nawet współorganizujący zamachy na jej przedstawicieli („Jasne łąny”, nowela „Sprawa konia” w filmie „Trzy opowieści”, „Trudna miłość”, „Pożegnanie z diabłem”). Najbardziej karykaturalną postać kułaka–młynarza wykreował Mieczysław Pawlikowski w filmie „Gromada”. Rozwścieczony oddaniem młyna do użytku spółdzielczego zaorał w nocy drogę prowadzącą do konkurencyjnej firmy. Dalsza akcja potoczyła się w zgodzie ze stalinowską logiką walki klasowej. Chłopom, gremialnie przybywającym ze świeżo wymłóconym zbożem, przyszedli z pomocą robotnicy z pobliskiego miasta i w błyskawicznym tempie odtworzyli zniszczoną drogę. Tymczasem wróg, próbujący tyleż rozpaczliwie co bezskutecznie przeciwstawić się nieuchronnym przemianom polskiej wsi, powędrował za kratki.

Odrębną pozycję należy przyznać „Opowieści atlantyckiej”; to jedyny film socrealistyczny, w którym nie ma żadnych odniesień do spraw polskich. Niemniej jednak problem wroga zaistniał, a to za sprawą imperializmu w wydaniu francuskim i amerykańskim, generującego krwawą wojnę w Indochinach i ostre konflikty klasowe we Francji. Osobliwość stanowi, niezwykle rzadka w polskim filmie, postać „dobrego Niemca” Gerharda Schmidta (Mieczysław Stoor) — byłego żołnierza Wehrmachtu, a następnie najemnika Legii Cudzoziemskiej pacyfikującego wietnamskie wsie. Niemiec zrozumie swój zbrodniczy błąd, zdezerteruje z Legii Cudzoziemskiej, a następnie przyłączy się do strajkujących robotników francuskich.

Uzupełnienie galerii wrogów, w wymiarze zarówno światowego zagrożenia, jak też na skalę krajową i lokalną, stanowiła kategoria „utrudniaczy” i „przeszkadzaczy”, jak sformułowano to w filmie „Sprawa do załatwienia”. Twórcy tej komedii o zacięciu satyrycznym postanowili przedstawić i napiętnować naganne zjawiska występujące w życiu społecznym Polski *Anno Domini* 1953. Aby nie powstały wątpliwości interpretacyjne, rozliczne przywary personifikował jeden i ten sam aktor, a komentarz z tzw. *offu* podsuwał widzom właściwą pointę. Adolf Dymśa wcielił się w dziewięć ról: plotkarza–spekulanta, taksówkarza–gburę, zebraniowego gadułę, opryskliwego kelnera, tępego biurokrata, ekspedienta–kumotra, sportowego kibica–chuligana, boksera–zarozumialca i „bikiniarza”–„konika”¹³. Wybitnemu komikowi partnerowały równie znakomite aktorki — Hanka Bielicka i Irena Kwiatkowska jako plotkarki–panikarki, przyjmujące z naiwnym entuzjazmem wszystko, nawet najgłupszą rzecz, byle tylko pochodziła z mitycznego Zachodu. Nie chodziło wyłącznie o wydrwienie uciążliwych skądinąd bolączek obywatelskiego współżycia¹⁴. Należało je obnażyć i skwitować aluzyjną sugestią. W zgodzie z ludowym porzekadłem: „Od rzemyczka do koniczka” głos zza ekranu, należący do Andrzeja Łapickie-

¹³ „Bikiniarze”, czyli przedstawiciele specyficznej subkultury, wyrażający w formie nietypowego stroju i stylu bycia negatywny stosunek do stalinowskich haseł, wystąpili jeszcze w dwóch innych filmach socrealistycznych. W jednej z nowel w *Trzech startach* pojawiła się odmiana miejska, w noweli *Jacek* w filmie *Trzy opowieści* pokazano w karykaturalnym ujęciu grupę wiejskich huliganów ucharakteryzowanych na „bikiniarzy”. Co ciekawe, jeden z nich został ponadto wyposażony w pewien atrybut stroju (buty z cholewami, „oficerki”), sugerujący powiązania z tzw. reakcyjnym podziemiem.

¹⁴ Łagodniejszą formę krytyki społecznych przywar można odnaleźć w dwóch innych komediach socrealistycznych: *Przygoda na Mariensztacie* i *Irena do domu!* W obu filmach obiektem satyry są mężczyźni (Adam Mikolajewski, Adolf Dymśa) sprzeciwiający się zawodowej aktywizacji kobiet, w pierwszym filmie dodatkowo dostaje się jeszcze hydraulikowi partaczowi (Tadeusz Kondrat).

go, dopowiadał surowo, że od takich mniejszych przewin wiedzie krótka droga do poważniejszych przestępstw.

Koło się zamykało: nieuprzejma obsługa w restauracji, sprzedawanie spod lady czy też cielący zachwyty dla kapitalistycznego blichtru, wszystko to należało „obiektywnie” do tego samego obszaru, co — nie przymierzając — dywersja ideologiczna i proceder szpiegowski. W tym sensie formuła wroga w polskim filmie socrealistycznym była pojemna, bo stanowiło to jedną z żelaznych reguł propagandy w państwie totalitarnym. Twórcom filmów nie przeszkadzało, że sylwetki wrogów wprowadzone do scenariuszy grzeszyły, z bardzo niewielkimi wyjątkami, schematyzmem i sztucznością. Pewien autentyzm i związek z tym wzrost wiarygodności cechował postacie wroga z lat 1939–1945, przede wszystkim sylwetki Niemców: umundurowanych i cywilnych okupantów z funkcjonariuszami hitlerowskiej policji i Volksdeuschami na czele. W tych przypadkach twórcy filmów mogli liczyć na zrozumienie widzów, mających świeżo w pamięci traumatyczne doświadczenia wojenne.

Film socrealistyczne wieńczył zwykle swoisty *happy end*, widz wiedział od samego początku, że wróg zostanie zdemaskowany i spotka go zasłużona kara, nawet jeśli trzeba będzie ponieść pewne ofiary. Względy doktrynalne okazywały się zwykle ważniejsze od zasady prawdopodobieństwa i konsekwencji w budowaniu akcji filmowej. Wróg z jednej strony musiał być okrutny i niebezpieczny, bo odpowiadało to określonej formule ideologicznej. Z drugiej jednak strony wróg szybko ginął albo z łatwością wpadał w ręce ludowej sprawiedliwości. Szczyt naiwności i lekceważenia elementarnych realiów dramaturgicznych zademonstrowali autorzy filmu „Kariera”. Ponury szpieg wysłany przez Amerykanów (Jan Świdorski) nie dość, że nie zyskał oparcia wśród obywateli PRL, budujących w trudzie i znoju nowy ustrój, to jeszcze od razu i bez najmniejszych trudności znalazł się pod kontrolą odpowiednich służb. W ostatniej scenie filmu szpieg oraz jego kompan (Gustaw Lutkiewicz), przysłany właśnie przez amerykańskich mocodawców, kroczą jak zahipnotyzowani na spotkanie z oficerami Urzędu Bezpieczeństwa, aby im się poddać bez jakiegokolwiek próby oporu.

Nawet ówczesni krytycy filmowi, jak na przykład Aleksander J a c k i e w i c z, pokpiwali z tak prymitywnie ukształtowanego portretu wroga. Podkreślano też, że „czarne charaktery” należałoby „uczłowieczyć”, wyposażając je w takie cechy, jak ogłada, spryt i przebiegłość. W innym bowiem przypadku czujność widza może zostać uspijona, gdyż dojdzie on do wniosku, że wróg jest głupi i ograniczony, a więc nieszkodliwy. Niektórzy z publicystów (np. Zbigniew P i t e r a czy Jerzy P ł a ż e w s k i) przywoływali doświadczenia filmów radzieckich, w których jakoby udało się zaprezentować wroga z krwi i kości, inteligentnego i silnego, a jednocześnie skazanego na klęskę, gdyż uosabiał ideologię wędrującą na śmietnik historii¹⁵. Powyższe głosy w nieznacznym stopniu wpłynęły na kształt sylwetki wroga w polskim wydaniu. Twórcy, zapewne ze zrozumiałej obawy o własne bezpieczeństwo, woleli raczej zadowolić się mało przekonującymi postaciami, aniżeli zaryzykować kreację ich bardziej „ludzkich” cech i w związku z tym narazić się na zarzut wykroczenia przeciwko doktrynalnym dogmatom.

Poetyka filmu socrealistycznego dopuszczała jednak istnienie pewnej grupy postaci niejednoznacznych, to znaczy takich, które popełniają błędy, dostają się pod zły wpływ, odznaczają się karygodnym brakiem czujności, a nawet odgrywają rolę wrogich „pomagie-

¹⁵ Vide: P. Z w i e r z c h o w s k i, *Portret wroga*, s. 179 nn.

rów”. Takie postacie zostają zdemaskowane i w zależności od okoliczności składają samokrytykę albo ponoszą znacznie surowsze konsekwencje: trafiają do więzienia względnie giną w wyniku akcji organów ścigania. Część błądzących (zwłaszcza o osoby młode i niedoświadczone) dostawała jednak od scenarzystów szansę powrotu na właściwą drogę życia.

Tak zdarzyło się w filmie „Trzy opowieści”, zbiorowym dziele studentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. W noweli „Jacek” tytułowy bohater (Lech Pietrasz), początkowo sprawiający duże trudności wychowawcze, zrozumie wreszcie na skutek perswazji kolegów (Jan Bratkowski, Bogumił Kobiela, Tomasz Zaliwski) swoje błędy i stanie się wartościowym członkiem kolektywu junaków Służby Polsce. Podobną przemianę przejdzie zrazu niezdyscyplinowany, lubiący chodzić własnymi ścieżkami, adept szybownictwa w filmie „Pierwszy start” (Leopold R. Nowak). Młodociani bohaterowie „Piątki z ulicy Barskiej” (faktycznie była to szóstka: Tadeusz Janczar, Andrzej Kozak, Tadeusz Łomnicki, Marian Rułka, Włodzimierz Skoczylas, Mieczysław Stoor) pomagali najpierw groźnemu sabotażyście związanemu z reakcyjnym podziemiem (August Kowalczyk). Potem jednak, pod wpływem pozytywnych doświadczeń wyniesionych z pracy na budowie trasy W–Z, przeciwstawili się czynnie wrogim knowaniom i ułatwili — nawet za cenę ciężkiego zranienia jednego z nich (Tadeusz Janczar) — kontrakcję Urzędowi Bezpieczeństwa.

Błądzący i zagubieni mogli na oczach widza przejść pozytywną ewolucję, o ile oczywiście pojęli swoje błędy i złożyli stosowną samokrytykę. W przeciwieństwie do wroga w pełnym tego słowa znaczenia. Ten od początku do końca filmu pozostawał sobą, ani na jotę nie zmieniał swojej diabolicznej natury, nie mógł więc liczyć na jakąkolwiek pobłażliwość.

Sylwetki wrogów oglądane w polskich filmach socrealistycznych wywołują obecnie, ze względu na płaskość i szampowatość ich konstrukcji, uczucie politowania i rozbawienie, w szczególności u młodych widzów. Trzeba jednak pamiętać, że ludziom żyjącym w Polsce w końcu lat czterdziestych i w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX w. nie było wcale do śmiechu. Całkiem na serio działało stalinowskie sądownictwo, zapadały wyroki śmierci i kary długoletniego więzienia. Powoływano się szeroko na formułę imperialistycznego i klasowego wroga. Formułę wprowadzie absurdalną, ale owocującą zbrodniami w majestacie ludowej sprawiedliwości. Film socrealistyczny zatrzymał niejako w kadrze ten objaw zbrodniczej deformacji, nie tylko zresztą artystycznej natury. Musiało minąć sporo lat, zanim wróg klasowy zniknął z ekranów polskich kin. Zastąpiły go mniej lub bardziej udane, ale inne odmiany „czarnych charakterów”. Bez ich obecności film jako sztuka eksploatująca ludzką fascynację złem nie mógłby zapewne istnieć.

ANEKS

FILMOGRAFIA SOCREALISTYCZNA:

1. *Jasne łany* (1947), reż. Eugeniusz Cękalski,
2. *Stalowe serca* (1948), reż. Stanisław Januszewski [wł. Stanisław Urbanowicz],
3. *Za wami pójdą inni*, (1949), reż. Antoni Bohdziewicz,
4. *Czarczi Żleb* (1950), reż. Tadeusz Kański, Aldo Vergano,
5. *Dwie brygady* (1950), reż. Wadim Berestowski, Janusz Nasfeter, Marek T. Nowakowski, Jerzy Popiołek, Maria Olejniczak, Silik Sternfeld,
6. *Pierwszy start* (1951), reż. Leonard Buczkowski,
7. *Warszawska premiera* (1951), reż. Jan Rybkowski,
8. *Gromada* (1952), reż. Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Sumerski,
9. *Młodość Chopina* (1952), reż. Aleksander Ford,
10. *Pierwsze dni* (1952), reż. Jan Rybkowski,
11. *Załoga* (1952), reż. Jan Fethke,
12. *Sprawa do załatwienia* (1953), reż. Jan Rybkowski, Jan Fethke,
13. *Trzy opowieści* (1953), reż. Czesław Petelski, Konrad Nałęcki, Ewa Poleska,
14. *Żołnierz zwycięstwa*, cz. 1 *Lata walki*, cz. 2 *Zwycięstwo* (1953), reż. Wanda Jakubowska,
15. *Celuloza* (1954), reż. Jerzy Kawalerowicz,
16. *Pod gwiazdą frygijską* (1954), reż. Jerzy Kawalerowicz,
17. *Domek z kart* (1954), reż. Erwin Axer,
18. *Piątka z ulicy Barskiej* (1954), reż. Aleksander Ford,
19. *Pościg* (1954), reż. Stanisław Urbanowicz,
20. *Przygoda na Mariensztacie* (1954), reż. Leonard Buczkowski,
21. *Trudna miłość* (1954), reż. Stanisław Różewicz,
22. *Autobus odjeżdża 6.20* (1954), reż. Jan Rybkowski,
23. *Niedaleko Warszawy* (1954), reż. Maria Kaniewska,
24. *Uczta Baltazara* (1954), reż. Jerzy Zarzycki,
25. *Błękitny krzyż* (1955), reż. Andrzej Munk,
26. *Irena do domu!* (1955), reż. Jan Fethke,
27. *Kariera* (1955), reż. Jan Koecher,
28. *Opowieść atlantycka* (1955), reż. Wanda Jakubowska,
29. *Pokolenie* (1955), reż. Andrzej Wajda,
30. *Trzy starty* (1955), reż. Ewa Poleska, Czesław Petelski, Stanisław Lenartowicz,
31. *Zaczarowany rower* (1955), reż. Silik Sternfeld,
32. *Cień* (1956), reż. Jerzy Kawalerowicz,
33. *Nikodem Dyzma* (1956), reż. Jan Rybkowski,
34. *Podhale w ogniu* (1956), reż. Jan Batory, Henryk Hechtkopf,
35. *Sprawa pilota Maresza* (1956), reż. Leonard Buczkowski,
36. *Pożegnanie z diabłem* (1957), reż. Wanda Jakubowska.