

GABRIEL PIOTR URBAN

„BURZA NAD ŁANAMI”: *JASNE ŁANY* (1947)
NA ŁAMACH CZASOPISMA „FILM”

Kino polskie u progu 1945 r. podjęło próbę nie tyle reaktywacji swojej działalności przedwojennej – co było niemożliwe w obliczu coraz wyraźniej zarysowującego się nowego porządku politycznego i społeczno-ideologicznego – ile rozpoczęcia tej działalności od podstaw. Odwoływało się ono jednakże do przedwojennych tradycji „postępowego” środowiska Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”. Założone w 1930 r. przez Eugeniusza Cękalskiego – reżysera tytułowych *Jasných Łanów* – skupiło środowisko lewicowych twórców filmowych. Współpracowało ono między innymi ze Studiem Polskiej Awangardy Filmowej (SPAF), funkcjonowało zaś do 1934 r. Głównym hasłem „Startu” była walka o „uspołecznienie filmu w Polsce”, w opozycji do „elitarystycznego”, „burżuazyjnego” kina Polski sanacyjnej¹. Jednymi z najważniejszych jego członków byli: Aleksander Ford (1908-1980), Jerzy Zarzycki (1911-1971), Stanisław Wohl (1912-1985), Jerzy Toeplitz (1909-1995) i Wanda Jakubowska (1907-1998).

Właśnie ci ludzie podjęli po wojnie współpracę z ugruntowującą swoją pozycję Polską Partią Robotniczą. Ich decyzja wynikała głównie z deklaracji elit nowych władz komunistycznych dotyczących budowy „Nowej Polski”, które najdobitniej ujął Jakub Berman: „Nie chodziło, naturalnie, o oświatę czy analfabetyzm, to szczegóły, a o zmianę koncepcji kraju, o zbudowanie całkiem nowej Polski w kształcie i strukturze, zupełnie niepodobnej do tej, jaka była kiedykolwiek w historii [...] chodziło [...] o nurt rewolucyjny,

Mgr GABRIEL PIOTR URBAN – doktorant, Instytut Historii na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Jana Pawła II; e-mail: gabrielpiotr.urban@gmail.com

¹ Por. J. LEMANN, *Eugeniusz Cękalski*, Łódź 1996, s. 33.

który z reguły łamie stare nawyki, stare racje, kształty struktury i mity, bardzo niekiedy głęboko tkwiące w mentalności – budując nowe”².

Faktycznie, duża część postulatów wysuwanych przez liderów partii komunistycznej pokrywała się z wizją „startowców”, którzy zdecydowali się na współpracę z partią na poziomie instytucjonalnym. I tak między innymi Aleksander Ford został pierwszym dyrektorem Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski (do 1947 r. – jego miejsce zajął Stanisław Albrecht, który piastował stanowisko dyrektora do rozwiązania instytucji w 1952 r.). Przedsiębiorstwo zostało założone na mocy dekretu z 13 listopada 1945 r., jego zadaniem była produkcja (i rozpowszechnianie – także za granicą) obrazów filmowych, sprzętu kinotechnicznego, publiczne wyświetlanie filmów (głównie za pomocą kin objazdowych³). Tym, co zapewne przedstawiało największą wartość dla „postępowego” przedwojennego środowiska twórców filmowych, było jednak: „1. stosowanie filmu jako środka informacji, wychowania społecznego oraz upowszechnienia oświaty i kultury” i „2. szerzenie kultury filmowej w społeczeństwie”⁴.

Niewątpliwie wszystko powyższe oraz deklaracje pozostawienia twórcom – którzy mogli wpływać swoją twórczością w ten sposób na procesy przeobrażające ich kraj⁵ – szerokiej autonomii w wyborze tematów i form pracy zachęciły do powrotu przedstawicieli środowisk lewicowych. Jednak część z nich, rozczarowana faktycznym rozwojem polityki kulturalnej „Nowej Polski”, udała się później na ponowną emigrację⁶. Należy pamiętać, że aż do „zinstytucjonalizowania” kultury na różnych polach – filmu, malarstwa i literatury⁷ –

² T. TORAŃSKA, *Oni*, Warszawa 1997, s. 421.

³ Jednakże kina objazdowe – wbrew intencjom nowej władzy – nie osiągnęły wielkich sukcesów w polu propagandowo-indoktrynacyjnym, por. E. GĘBICKA, *Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy! Kina objazdowe w latach 1944-1947*, „Kwartalnik Filmowy” (1993), nr 4, s. 183-192.

⁴ Dekret z dnia 13 listopada 1945 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego „Film Polski”; Dz.U. 1945, nr 55, poz. 308.

⁵ Por. J. PŁAŻEWSKI, *Historia filmu 1895-2005*, Warszawa 2005, s. 223. „Zgodnie z teorią, sztuka socjalistyczna miała nie tylko pokazywać nowy świat, ale i współuczestniczyć w jego tworzeniu” (P. ZWIERZCHOWSKI, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 33).

⁶ W latach 1945-1946 do kraju wrócili, między innymi, Władysław Broniewski (1897-1962), Ksawery Pruszyński (1907-1950), Arkady Fiedler (1894-1985) czy Stanisław Kott (1885-1975, Kott właśnie w 1947 r. postanowił udać się na ponowną emigrację), por. J. LEMANN, *Eugeniusz Cękałski*, s. 121.

⁷ W przypadku filmu chodzi o Zjazd Filmowy w Wiśle, który miał miejsce w dniach od 19 do 22 listopada 1949 r. Jego odpowiednikiem dla pisarzy był IV Zjazd ZZLP z tego samego roku w Szczecinie. Chociaż postanowienia Zjazdu w Wiśle „zapewniały, że nie skrepują twórców

w przestrzeni publicznej nie pojawiało się wyrażenie „realizm socjalistyczny” (a już na pewno nie w kontekście jedynej obowiązującej metody pracy artysty), co przekładało się na w miarę liberalne jeszcze traktowanie „błędów i wypaczeń”. Ten brak programowych wytycznych powodował również w tym okresie małą skuteczność raczkującego jeszcze Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk⁸. Słusznie można stwierdzić, że takim „postępowym” twórcom po 1945 r. mogło się wydawać, że „złapali Pana Boga za nogi”⁹, nawet jeśli późniejsza praktyka „Nowej Polski” ich rozczarowała.

Nie oznaczało to jednak, że brakowało ludzi chętnie podejmujących się tworzenia dzieł, które spełniały praktycznie wszystkie wyartykułowane później na polskim gruncie warunki i cele stawiane dziełom socrealistycznym. Jednym z najbardziej znanych, szanowanych oraz zapewne najbardziej oczekiwanych twórców był Eugeniusz Cękałski, wspomniany założyciel Stowarzyszenia „Start”.

Eugeniusz Cękałski urodził się 30 grudnia 1906 r. w Saratowie, zmarł 31 maja 1952 r. w Pradze. Jak już podkreślono, wyznawał on jednoznacznie lewicowe poglądy, którym przed wojną dawał wyraz zwłaszcza w założonym przez siebie Stowarzyszeniu Miłośników Filmu Fabularnego, otoczony przez podobnych sobie. Dziełem, które zapewniło mu uprzywilejowaną pozycję

w wyborze ani tematów, ani środków formalnych”, to towarzyszyła temu praktyka akurat odwrotna, J. PŁAZEWSKI, *Historia*, s. 225. Po Zjazdach ukazywały się „podręczniki” wykładające zasady socrealizmu, między innymi J. ANDRZEJEWSKI, *Partia i twórczość pisarza*, Warszawa 1952. Wybór najciekawszych tekstów społeczno-kulturalnych dyskutujących założenia i skutki Zjazdu został zamieszczony w zbiorze *Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948-1957*, t. III, oprac. L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Warszawa 1988.

⁸ Utworzona na mocy dekretu (Dekret z dnia 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, Dz.U. 1946, nr 34, poz. 210) instytucja państwowa, która na dobrą sprawę skuteczną działalność rozpoczęła kilka lat po swoim powstaniu. Jak to ujął jeden z dyrektorów Urzędu, Antoni Bida (1897-1980), na Krajowej Naradzie Naczelników Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, odbytej w dniu 11 grudnia 1949 r.: „Towarzysze, Koledzy. Nasze Urzędy są instrumentem, są organem kontrolnym Państwa Ludowego nad słowem drukowanym i mówionym w kraju, w którym toczy się i będzie się toczyć zaostrzona walka klasowa, walka z reakcją, z agenturami sprzymierzonej z nią reakcji międzynarodowej, z ich ideologiczną ofensywą” (*Główny Urząd Kontroli Prasy 1945-1949* (Dokumenty do dziejów PRL, zeszyt 6), opr. D. Nałęcz, Warszawa 1994, s. 83). Faktycznie GUKPPiW powstał 15 listopada 1945 r. z przemianowania wcześniejszego Centralnego Biura Kontroli Prasy, działającego od 19 stycznia tegoż roku, por. Z. ROMEK, *Wstęp*, w: T. STRZYZEWSKI, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015. Do innych instytucji kontrolno-cenzorskich można dodać Naczelny Zarząd Wydawnictw, dyrekcje wytwórni filmowych, Radiokomitet i Naczelną Radę Programów Filmowych Telewizji, por. tamże, s. 21.

⁹ J. LEMANN, *Eugeniusz Cękałski*, s. 122.

w polskiej kinematografii – i powodem, dla którego wyczekiwano wznowienia jego pracy w powojennej Polsce – były *Trzy etiudy Chopina* (1937).

Podczas wojny piastował stanowisko kierownika Biura Filmowego przy Rządzie RP na Emigracji, był również pracownikiem Ministerstwa Dokumentacji i Informacji Rządu RP. W tych latach zrealizował szereg różnych obrazów, na czele z *Białym Orłem* (1941), który został nominowany do Oscara¹⁰. Na obczyźnie, jak sam przyznał, „współpracował z demokratyczną, prораdziecką częścią emigracji”¹¹. Po wojnie, w 1946 r. wrócił do kraju i od razu zaangażował się w realizację swojej wizji polskiego kina, która – jak wierzył – w całej rozciągłości uzyska wsparcie władz budującej się „Nowej Polski”¹². Jego nadzieje zaczęły się materializować jeszcze podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych, gdzie został jednym z pierwszych beneficjentów rządowego stypendium (udał się wtedy do Hollywood). Swoją wiarę w nowy porządek polityczny argumentował przekonaniem, że „Polska odbuduje się i będzie w niej lepiej niż dawniej”¹³. W listach do swojej siostry, przebywającej w Londynie, stawał w obronie nowego porządku, „dementując” wszystkie nieprzychylnie komentarze i doniesienia pojawiające się w zagranicznej prasie: „[...] jest Polska i lepsza niż dawniej. Może tu i ciężko czasem i ruiny i brudno, ale wszystko idzie naprzód szybko i to, co Wam tam za granicą o tej Polsce piszą i mówią to albo ordynarne kłamstwo, albo histeria...”¹⁴.

W kraju od razu zyskał wsparcie ze strony Filmu Polskiego, którego kadre kierowniczą stanowili przecież blisko z nim związane osoby, nie tylko na poziomie ideologicznym. Zaangażował się w kilka mniejszych projektów, między innymi w produkcję *Naszych Ziem Zachodnich* (1947). Został również pierwszym dziekanem Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. Jakby tego było mało, szybko dano mu szansę na realizację własnego, pełnometrażowego projektu, w którym miał zamiar urzeczywistnić wszystkie swoje poglądy na istotę i rolę nowego rodzaju obrazu fil-

¹⁰ Por. <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/rezyserzy/eugeniusz-cekalski/37> [dostęp: 19.11.2014].

¹¹ J. LEMANN, *Pan dziekan Cękalski*, „Kino” 1985, nr 1, s. 17.

¹² W istocie, w kształtującej się nowej formie polskiej kinematografii – aż do Zjazdu w Wiśle – realizowana była większość przedwojennych postulatów, które artykułował E. Cękalski, por. J. LEMANN, *Eugeniusz Cękalski*, s. 126.

¹³ Por. J. LEMANN, *Pan dziekan Cękalski*, s. 18.

¹⁴ J. LEMANN, *Eugeniusz Cękalski*, s. 122.

mowego – postawionego w opozycji do „elitarystycznej” i „burżuazyjnej” produkcji przedwojennej¹⁵.

Poglądy te były dosyć jednoznaczne i po części pokrywające się z postulatami upowszechnienia kultury, o której toczyła się w polskiej prasie żywołowa dyskusja. Kultura była również przedmiotem zainteresowania najwyższych władz „Nowej Polski”, które traktowały ją jako jedno z najważniejszych narzędzi budowy nowej, socjalistycznej rzeczywistości¹⁶. E. Cękałski wyłożył swoje poglądy na historię przedwojenną kina, współczesny mu stan kinematografii i perspektywy rozwoju na łamach lewicowej „Kuźnicy”. W opublikowanym tam artykule reżyser wyraził nadzieję na „uspółdzielczenie” produkcji filmowej, chwając jednocześnie pracę Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski. Jego zdaniem, przedsiębiorstwo stanowiłoby podstawę do odrzucenia „sanacyjnej” tradycji polskiego kina i budowy jego nowego modelu: „W Polsce feudalno-sanacyjnej [*sic!*] można było robić filmy dla mieszczaństwa i snobów kawiarnianych. W demokratycznej tworzyć je trzeba dla mas i nie wolno zapomnieć o ich społecznej i wychowawczej roli”¹⁷.

Tym pierwszym filmem mającym spełnić powyższe kryteria były *Jasne Łany*. Stanowiły one drugi powojenny, pełnometrażowy film produkcji polskiej (po *Zakazanych piosenkach* z 1946 r.), co często podkreślano w dniu premiery (25 grudnia 1947 r.). Zrealizowane przez Film Polski, przy dużej współpracy trzeciej żony reżysera – Krystyny Swinarskiej jako autorki scenariusza – były jednocześnie pierwszym pełnowymiarowym obrazem dotyczącym ważkiej w świetle budowy „Nowej Polski” kwestii, tj. przemian zachodzących na polskiej wsi¹⁸. Chociaż czasem jest to podważane¹⁹, *Jasne Łany* stanowiły próbę stworzenia filmu spełniającego wszystkie najważniej-

¹⁵ Dopiero w „Nowej Polsce” można było, według E. Cękałskiego, tworzyć bez strachu „postępowe filmy” – wcześniej tonąc one miały w „morzu burżuazyjnej szmiry”, por. tamże.

¹⁶ Najważniejszą rządową deklaracją programową dotyczącą twórczości było przemówienie Bolesława Bieruta z 16 listopada 1947 r. z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu. „Trzeba, aby nasi twórcy, literatura, nasz teatr, nasz film związane były jak najsilniej ze społeczeństwem, z jego bólami i dążeniami, z jego wysiłkami, pracą, marzeniami, aby wskazywały drogę, mobilizowały do twórczej pracy, aby wydobywały z ludzi najszlachetniejsze pierwiastki, stawały się bodźcem postępu i doskonalenia społecznego” (*O upowszechnieniu kultury. Przemówienie Prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta na otwarciu Radiostacji we Wrocławiu*, Kraków 1948, s. 20; por. także W. TOMASIŃSKI, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1993, s. 8-9).

¹⁷ E. CĘKAŁSKI, *Drogi nowego filmu*, „Kuźnica” 1947, nr 20.

¹⁸ Tematycznie *Jasne Łany* zostały jednakże wyprzedzone przez krótkometrażowy obraz pt. *W chłopskie ręce* (1946) w reżyserii Leonarda Buczkowskiego (1900-1967).

¹⁹ Między innymi Piotr Zwierzchowski stwierdził, że *Jasne Łany* zawierały tylko „elementy socrealizmu”. Autor podkreślił jednak, że były one owocem szczerzej oferty artystycznej E. Cękałskiego, por. P. ZWIERSZCHOWSKI, *Zapomniani bohaterowie*, s. 11.

sze postulaty twórczości socrealistycznej. Słusznie zauważył to i podkreślił Eugeniusz C. Król, umieszczając dzieło założyciela „Startu” na pierwszym miejscu swojej listy polskich filmów socrealistycznych²⁰, dodając: „[...] dzieło Eugeniusza Cękałskiego odegrało rolę prekursorską, wyprzedzając zarówno pod względem ideowym, jak i stylistycznym wskazania nadciągającej epoki”²¹. Jak w dalszej części artykułu zostanie pokazane, *Jasne Łany* zebrały z tego powodu fatalne wręcz noty we wszystkich tytułach prasowych – z wyjątkiem tygodnika „Film” i pojedynczych głosów, biorących dzieło E. Cękałskiego w obronę²² – i przeszły do historii polskiego kina jako „uosobienie prymitywizmu i tandety”²³.

Od chwili rozpoczęcia prac film cieszył się sporym zainteresowaniem. Kilkakrotnie podczas trwania produkcji tegoż E. Cękałski wypowiadał się na jego temat. Między innymi Kazimierz Korcelli (1903-1987) na łamach „Filmu”²⁴ zamieścił opinię reprezentującą zapewne stanowisko całej redakcji: „«Jasne Łany» jest to film z życia współczesnej wsi polskiej. Tematycznie leży to na linii naszych zainteresowań, jest to wieś po Reformie; dokument tego czasu, przełęcz historycznej, jest potrzebny. Akcja «Jasných Łanów» koncentruje się koło walki o nowe drogi rozwojowe wsi”²⁵.

Wykorzystanie nowatorskiej tematyki podkreślał również sam reżyser: „[...] problem podniesienia stopy życiowej jak najszerzych mas, postępu cywilizacji, zwłaszcza ludności wiejskiej, jest zagadnieniem ważnym [...] Tendencje te [...] znalazły u nas po wojnie swój specjalny wyraz w związku z dokonaną przebudową społeczną [...] staramy się odzwierciedlić wszystkie aktualne momenty, związane z wsią, jak oświata, reforma rolna, spółdzielczość, sprawy «lasu» itp.”²⁶.

²⁰ Por. E.C. KRÓL, *Formuła wroga w polskim filmie socrealistycznym (1947-1956)*, „Przegląd Historyczny” 98(2007), z. 2, s. 246.

²¹ Tamże, s. 238.

²² W tej nielicznej grupie najgłośniejszym nazwiskiem zdaje się Georges Sadoul (1904-1967), francuski krytyk filmowy nieukrywający swoich komunistycznych sympatii, por. J. LEMANN, *Eugeniusz Cękałski*, s. 136.

²³ T. LUBELSKI, *Historia kina polskiego*, Katowice 2009, s. 131.

²⁴ Założony w 1946 r. przez Jerzego Giżyckiego (1919-2009) i Zbigniewa Piterę (1918-2014) dwutygodnik skoncentrowany wyłącznie – zgodnie z nazwą – na kinematografii, wydawany przez Państwowe Przedsiębiorstwo Film Polski, producenta *Jasných Łanów*. Od 1993 r. miesięcznik; ostatni numer czasopisma ukazał się w czerwcu 2013 r.

²⁵ K. KORCELLI, *Atelier filmowe w poszukiwaniu autora. Auto-wywiad na temat produkcji pełnometrażowej*, „Film” 1947, nr 18.

²⁶ *W łódzkim atelier powstaje film o polskiej wsi*, „Film” 1947, nr 24.

Już sama oferta artystyczna, którą prezentował E. Cękalski, zgadza się z jednym z najważniejszych kryteriów dzieła socrealistycznego: *Jasne Łany* miały odtwarzać rzeczywistość w procesie rewolucyjnych przemian²⁷, lub – bardziej konkretnie – obrazować „zgodność ukazanego obrazu świata w jego konfliktach, procesach i zdarzeniach z ideologią marksistowską”²⁸. Jak duży nacisk na spełnienie tego warunku został położony, małżeńska para twórców *Jasných Łanów* przekonywała jeszcze w dniach premiery: „Większa część ludności Polski to chłopi, wydawało mi się przeto słusznym, by pierwszy powojenny film polski zobrazował te przemiany socjalne, jakim uległa i ulega nasza wieś”. Sama autorka scenariusza wyznała: „Wieś jest mi szczególnie bliska, ojciec mój bowiem był Amerykaninem, ale matka pochodzi z polskiej wsi [...]. Scenariusz mój zawiera wiele szczegółów autentycznych. Jako kierownik artystyczny filmu starałam się o odpowiedni dobór typów i zachowanie wiernego tła i kolorytu wiejskiego”²⁹.

Autorka oparła scenariusz na losach brata swojej matki, nauczyciela wiejskiego zamordowanego w 1946 r.³⁰ Pomimo jej szczerych chęci, jednym z najczęściej wysuwanych zarzutów wobec tego obrazu kinowego było zafałszowanie obrazu polskiej wsi i nadanie im zbyt ciemnych barw. Nic w tym dziwnego, skoro – mimo deklaracji – małżeństwo tak bardzo ceniące kwestię wsi i uważające ją za bliskie sobie z wielu powodów (E. Cękalskiemu z powodów światopoglądowych, zaś jego małżonce z racji wiejskiego pochodzenia), zupełnie nie znało realiów nie tyle powojennej wsi polskiej, ile wsi w ogóle³¹. Mimo wszystko zasada typowości dzieła socrealizmu w *Jasných Łanach* została zrealizowana³².

Akcja filmu rozgrywa się w tytułowej wsi Jasne Łany³³ w roku 1946³⁴ i opowiada o młodym nauczycielu Andrzeju Stempkowiczu³⁵, który przeko-

²⁷ Por. W. TOMASIK, *Słowo o socrealizmie*, s. 7.

²⁸ A. HELMAN, *Kłopoty z realizmem*, „Kino” 1974, nr 1, s. 38.

²⁹ *Gromadka z „Jasných Łanów” na ekranie „Filmu”*, „Film” 1948, nr 33.

³⁰ Por. J. LEMANN, *Eugeniusz Cękalski*, s. 138.

³¹ Por. tamże, s. 140.

³² Por. W. TOMASIK, *Słowo o socrealizmie*, s. 7.

³³ Film był kręcony we wsi Sobota w dzisiejszym województwie łódzkim (52°06'58" N 19°41'13"E). Część obsady aktorskiej stanowili jej mieszkańcy, co miało podkreślać autentyczność i aktualność poruszonych tematów. Do dziś zachowała się drewniana kaplica, przed którą nakręcono kilka scen *Jasných Łanów*.

³⁴ „W filmie zaznaczone jest wyraźnie, że akcja jego rozgrywa się w 1946 r., gdyż niektóre poruszone w nim problemy są już dziś w mniejszym lub większym stopniu rozwiązane” (*W łódzkim atelier powstaje film o polskiej wsi*, „Film” 1947, nr 24. Ten cytat dodatkowo dowodzi nieobeznania reżysera w sprawach powojennej wsi polskiej).

nany o słuszności własnych idei i konieczności przebudowy świadomości polskiej wsi, stara się w niej zaprowadzić „jasność”. To „oświecenie” było namacalnie uosabiane przez potrzebę elektryfikacji miejscowości. Wśród priorytetów energicznego młodzieńca stoi także urządzenie nowej świetlicy dla miejscowych, która ma być umieszczona w zabudowaniach dawnego dworu, co ma dodatkowy wymiar symboliczny: „nowe” zastępuje „stare” nawet w tak przyziemnej kwestii, jak wykorzystanie infrastruktury.

Sama postać głównego bohatera jest skonstruowana wedle założeń stawianych przed bohaterem powieści socrealistycznej. Stempkowicz jest mianowicie uosobieniem zachodzących przemian społecznych na powojennej polskiej wsi – widoczne są w nim „twórcze elementy, które na danym etapie odgrywają decydującą rolę w postępowym rozwoju społeczeństwa”³⁶. Jego portret psychologiczny jest przejrzysty, zaś konflikt z wrogami postępowych przemian wypełnia funkcję dydaktyczną i dopełnia zasadę typowości³⁷.

Również antagoniści, zdeterminowani do powstrzymania ambitnego i pracowitego nauczyciela w szerzeniu postępu, stanowią „podręcznikowy” przykład konstrukcji postaci według zasady: „wygląd niekiedy może mylić, pochodzenie społeczne i droga życiowa – nigdy”³⁸. W opozycji do postawy głównego bohatera postawiono: uprzywilejowanego ekonomicznie młynarza Ruczaja³⁹, pędzącego i sprzedającego również nielegalnie bimber, a także niekryjącego swych „kontrewolucyjnych” poglądów byłego rządcę „Aliganta”⁴⁰, powiązane z NSZ. Przez cały czas sabotują oni prace nad uczynieniem „ciemnych Łanów – jasnymi Łanami”: działają przeciwko wiejskiej spółdzielni, a także spijają mieszkańców wsi bimbrem, by następnie nakłonić ich do zdemolowania odrestaurowanej świetlicy. Jakby tego było mało, osobiście niszczą transformatory, kradną narzędzia elektryków, zaś w szczytowych momentach akcji otwierają atakują młodego nauczyciela, raniąc go z posiadanej nielegalnie broni palnej. „Dramatyczną” sytuację ratują funkcjonariusze Urzędu Bezpieczeństwa, którzy ujmują „wywrotowców”.

Dopiero uchwycenie ludzi reprezentujących podziemie zbrojne pozwoliło ostatecznie na wprowadzenie elektryczności. Sceny wesela Stempkowicza

³⁵ W tej roli Kazimierz Dejmek (1924-2002).

³⁶ J. ANDRZEJEWSKI, *Partia*, s. 102.

³⁷ Por. W. TOMASIK, *Słowo o socrealizmie*, s. 7, 8, 20.

³⁸ W. TOMASIK, *Wroga klasowego, szkodnika obraz*, w: Z. ŁAPIŃSKI, W. TOMASIK (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków 2004, s. 398; por. E.C. KRÓL, *Formuła wroga*, s. 242.

³⁹ W tej roli Feliks Żukowski (1904-1976).

⁴⁰ W tej roli Kazimierz Pawłowski (1914-1973).

z młodą chłopką Magdą⁴¹ odbywają się w już świetlicy, częściowo przy świetle elektrycznym. Film kończy się symbolicznym ujęciem drogi prowadzącej przez wieś, skąpanej w świetle elektrycznych lamp. Stanowi to przeciwieństwo pierwszych scen filmu, gdzie do skrytych w mroku Jasnych Łanów, podczas ulewy, przybył nowy nauczyciel.

Tym samym film Cękalskiego spełnia kolejny warunek stawiany później przed dziełami socrealistycznymi: dwuosiowość fabuły. Przejawiającą się sukcesywnym wprowadzaniem postępu oraz walką z reakcją, której przedstawiciele ciągle sabotują pracę głównego bohatera⁴². Tę drugą zapowiadają w filmie pierwsze wypowiedziane słowa: „Rzecz dzieje się w wiele miesięcy po wyzwoleniu kraju, w okresie, gdy toczyła się walka o ład wewnętrzny”.

Przez sam zawód pozytywnego bohatera filmu, który w kilku scenach jest ukazany podczas nauczania wiejskich dzieci w świetlicy, lub wykładający dorosłym mieszkańcom prawdy o socjalizmie i bieżącej polityce – społecznej i gospodarczej – w *Jasnych Łanach* uczyniono zadość kolejnej z cech charakterystycznych dzieła socrealistycznego. Wyraźnie widać nacisk położony na zbiorową edukację, gdzie miejscowi są skutecznie przekonywani o słuszności i konieczności bieżącej polityki władz⁴³.

Oprócz powyższych, w *Jasnych Łanach* zostały zrealizowane inne założenia, czyniące to dzieło socrealistycznym. Motywem przewodnim głównego wątku filmu jest awans cywilizacyjny wsi – skutek budowy „Nowej Polski”. Dopiero nowe władze przejawiały w ogóle zainteresowanie i troskę o tkwiącą do tej pory w „ciemnocie” (dosłownie i w przenośni) polską wieś. Wcześniej (przez pokolenia) wyzyskiwaną przez relikty słusznie minionego ustroju „feudalno-sanacyjnego”.

Na marginesie pojawia się również wątek awansu kobiety wiejskiej. Podczas zebrania mieszkańców wsi jedna z chłopek demonstracyjnie przepycha się do oddania podpisu pod aktem założycielskim Wiejskiego Komitetu Elektryfikacyjnego, wypowiadając się wręcz agitującym tonem, że „to też jej prawo”⁴⁴. Kwestia awansu społecznego przedstawiona jest szerzej na perypetiach chłopaka „złotej rączki” – Antosia Gruzdy⁴⁵. Utalentowany majsterkowicz był

⁴¹ W tej roli Zofia Perczyńska (1928-). Warty zaznaczenia jest wątek romantyczny: marginalny, nieuzasadniony kompozycją całości i wprowadzony na potrzeby urozmaicenia – w innym przypadku dosyć monotonnego dla przeciętnego widza – obrazu, zgodnie z zasadą występującą w konstrukcji dzieła socrealistycznego, por. M. GŁOWIŃSKI, *Stereotypy*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, s. 334.

⁴² Por. W. TOMASIŃSKI, *Słowo o socrealizmie*, s. 18.

⁴³ Por. tamże, s. 19.

⁴⁴ Por. W. TOMASIŃSKI, *Awansu społecznego temat*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, s. 18-19.

⁴⁵ W tej roli Janusz Ciężkowski.

coraz bardziej rozpijany – tak jak reszta wiejskiej młodzieży – przez bogatego młynarza. Tylko dzięki opiece nauczyciela Stempkowicza jest on w stanie wyjechać do miasta, by kształcić się na inżyniera. Wątek ten narzuca widzowi przekonanie, że w poprzednim systemie Antoś stoczyłby się na dno, będąc – jak cała klasa chłopów od pokoleń – wykorzystywany przez „panów”.

W *Jasnych Łanach* można również dostrzec elementy „bogotwórstwa” (pojęcie ukute przez Anatolija Łunaczarskiego⁴⁶), czyli łączenia pragnienia religijności z marksistowsko-leninowskimi dogmatami. Sceny zbiorowego nauczania w świetlicy czy przemówienia nauczyciela do mieszkańców wsi o dobrodziejstwach, jakie niesie „Nowe” (uosabiane namacalnie przez elektryfikację), można bez obawy o przesadę określić jako „objawianie widzom prawd” nowej wiary⁴⁷. Oprócz tego, w powiązaniu z wymienionymi elementami socrealizmu w *Jasnych Łanach* można wymienić między innymi mityczne uporządkowanie oraz waloryzowanie czasu i przestrzeni. Film daje jasno do zrozumienia, że „wczoraj” było dominium Zła, zaś „jutro” będzie jednoznacznie Dobre. Podobnie ma się sprawa z przestrzenią: w zmienianej na lepsze wsi są miejsca zarówno „święte” (świetlica, transformatory), jak i zdegradowane (np. młyn należący do Ruczaja)⁴⁸.

Widać jednakże wzięcie przez reżysera pod uwagę aktualnej sytuacji politycznej w kraju – poprawnych stosunków między PPR a Kościołem. Nie posunął się on do otwartego ataku na katolicyzm. W scenach rozegranych przed kaplicą wiejską jest sugerowany wręcz ten stosunek jako pozytywny⁴⁹, czego lewicowi recenzenci nie omieszkali wytknąć.

Wyprzedzając epokę socrealizmu jako programowej dyrektywy twórczości artystycznej, *Jasne Łany* zostały poddane prawie jednogłośnie i bardzo ostrej krytyce. Nie było żadnego znaczącego tytułu prasowego, który poleciłby komukolwiek udanie się na seans. Najdobitniej – i zapewne najbardziej dotkliwie dla Cękałskiego – film został podsumowany na łamach „Kuźnicy”, chociaż kilka miesięcy wcześniej reżyser w tym piśmie się udzielał. W liście Jana Kotta i Wandy Żółkiewskiej *Jasne Łany* zostały podsumowane jako najzwyklejsza kompromitacja rodzącej się kinematografii

⁴⁶ Anatolij Łunaczarski (1875-1933) – filozof radziecki i teoretyk kultury, członek Akademii Nauk ZSRR, w latach 1917-1929 piastował stanowisko ludowego komisarza oświaty.

⁴⁷ Por. K. KORNACKI, *Religijne aspekty polskiego kina socrealistycznego*, w: M. LIS (red.), *Ukryta religijność kina*, Opole 2002, s. 16-17. Sam K. Kornacki porównał „religijność” komunizmu sowieckiego do „religii humanistycznej” Ericha Fromma, por. tamże, s. 19.

⁴⁸ Por. tamże, s. 18-19.

⁴⁹ Por. tamże, s. 17.

„Nowej Polski”⁵⁰. Słowa te padły na marginesie krytyki narastającej kontroli i ingerencji Filmu Polskiego w powstające scenariusze.

Głosem, który rozpoczął dyskusję na temat drugiego powojennego, pełnometrażowego filmu, była recenzja Tadeusza Kowzana, zamieszczona w „Dzienniku Ludowym”: „Widz, oglądając film na ekranie, nie odnosi jednak wrażenia równowagi pomiędzy ciemnymi i Jasnymi Łanami, pomiędzy wsią zbrodniczą a wsią zmienioną na lepsze. Widz pozostaje pod ciągłym, uporczywym, niezmiennym wrażeniem kradzieży, podpalania, demolowania, pijaństwa i ciągłych bijatyk. «Bimbrem» upijają się nawet dziesięcioletnie wyrostki i matolek wiejski [...] w pamięci widza utralają się najciemniejsze, najgorsze Łany”⁵¹.

Krytykom nie mogły umknąć oczywiste braki w scenariuszu oraz nierzeeczywisty sposób przedstawienia polskiej wsi, kompromitujący twórców filmu, którzy w okresie przedpremierowym podkreślali autentyczność swojej wizji. T. Kowzan uważał ich dzieło wręcz za paszkwil wymierzony w społeczeństwo wiejskie, którego obraz – zamiast zamierzonego uchwycenia go w „procesie rewolucyjnych przemian”, mającego umacniać optymizm widza w stosunku do nadchodzącego socjalistycznego świata⁵² – wzbudza w nim raczej niechęć i instynktowną odrazę względem rozpijanych chłopów z łatwością manipulowanych przez reakcjonistów. Takich opinii – zwłaszcza ze strony ankietowanych widzów – było znacznie więcej. Między innymi na łamach „Młodzi Idą” (OM TUR) zamieszczono następującą wypowiedź „zwykłej robotnicy fabrycznej”: „Ciekawa jestem, czy film «Jasne Łany» oglądał ktoś z rządu, to czy jest zdania, że te państwowe miliony, które wydano na «Jasne Łany», wydano pożytecznie, bo ja [...] uważam, że nie”⁵³.

W „Życiu Lubelskim” ukazała się anonimowa recenzja zawierająca wszystkie wysuwane zarzuty przeciwko *Jasnym Łanom* w dniach premiery. Chociaż – zgodnie z linią obowiązującej atmosfery budowy „Nowej Polski” – recenzent podkreśla, że „trudno o temat piękniejszy, szlachetniejszy, prawdziwszy” niż zmiany społeczne na powojennej wsi polskiej, samo to nie usprawiedliwia błędów reszty produkcji. A tych jest co niemiara. Najważniejszym jest niedostateczna przejrzystość obrazu, mogąca prowadzić do różnorodnych interpretacji. Spowodowana jest ona całkowitym pominięciem kwestii partyjnej: „Wiemy – niestety, nie z filmów – że nienawiść i wście-

⁵⁰ Por. J. KOTT, W. ŻÓŁKIEWSKA, *Dlaczego polskie filmy są złe?*, „Kuźnica” 1948, nr 124.

⁵¹ „Dziennik Ludowy” 1947, nr 796.

⁵² Por. J. ANDRZEJEWSKI, *Partia*, s. 105.

⁵³ *Co sądzisz o Jasnych Łanach*, „Młodzi Idą” 1948, nr 10; por. J. LEMANN, *Eugeniusz Cękałski*, s. 140.

kłość podziemia, wrogiego przeobrażeniom społecznym wsi, godziła przede wszystkim w uświadomionych POLITYCZNIE chłopów, członków SL, PPS i PPR. Trzeba było mieć odwagę artystyczną odtworzenia prawdziwego obrazu tej walki w całym jej dramatycznym napięciu, a nie wymigiwać się symbolicznym banałem⁵⁴.

Faktycznie – podczas filmu nie pada ani razu nazwa jakiegokolwiek partii politycznej. Jest to poważne naruszenie wymaganej od twórcy socrealistycznego postawy partyjnej, gdzie to partia (poprzez głównego bohatera należącego do niej) stanowi awangardę „postępu”⁵⁵. Łatwo można stwierdzić, że taki stan rzeczy wynikał z przekonania Cękańskiego, który „upowszechnianie kultury” i „oświecenie” chciał przez odpolitycznione i nieprzymusowe jej „uspółdzielnianie” realizować rękoma inteligencji (w tym konkretnym przypadku: rękoma nauczyciela Andrzeja Stempkowicza).

Na łamach „Życia Lubelskiego” dosadnie jest skrytykowany scenariusz jako całość, który powodował: „Zniecierpliwienie z powodu naiwnie fałszywych scenariuszów. Zniecierpliwienie z powodu «symbolicznych» łatwizn. Zniecierpliwienie z powodu ubóstwa – nie środków technicznych – ale wyrazu artystycznego. Zniecierpliwienie z powodu braku prostoty i PRAWDY”⁵⁶.

Ten brak „prawdy” przejawia się właśnie w „spłyce” realiów wsi: „[...] wieś polska nie rozpozna siebie w «Jasnym Łanach». Mniejsza o niedokładność i sztuczność szczegółów. Istotne jest to, że film, trafnie na ogół odtwarzając społeczny podział wsi, nie oddaje jednak wiernie prawdziwej walki, która toczyła się na wsi polskiej i o wieś polską. Że tę walkę nieznośnie spłyca”⁵⁷.

Wśród głosów krytykujących *Jasne Łany* ciągle powtarzają się te same hasła: pseudodydaktyzm, przejawianie propagandowe, zbyt prosty podział dobra i zła, przechodzenie ze skrajności w skrajność – z przewagą scen obrazujących „zło” we wręcz odpychający sposób. Powodowało to we widzach wrażenie karykaturalności świata przedstawionego⁵⁸.

Jasne Łany zostały również ocenione jednoznacznie negatywnie w „Przekroju”, popularnym kolorowym tygodniku: „Zamiarem filmu było prawdopodobnie pokazanie polskiej wsi, która biorąc udział w wielkim procesie

⁵⁴ „*Jasne Łany*”. *Drugi film pełnometrażowy produkcji polskiej*, „Życie Lubelskie” 1948, nr 272.

⁵⁵ Również w „religijnym” aspekcie, gdzie Partia przechowuje i interpretuje depozyt wiary w socjalizm, por. K. KORNACKI, *Religijne aspekty*, s. 32.

⁵⁶ „*Jasne Łany*”. *Drugi film pełnometrażowy produkcji polskiej*.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Zarzut „papierkowości” postaci był najczęściej adresowany do produkcji opartych na zasadach socrealizmu, por. P. ZWIERZCHOWSKI, *Zapomniani bohaterowie*, s. 37.

wyzwolenia narodu, sama się również wyzwala. To jednak, co pokazano na ekranie, nie jest polską wsią”⁵⁹.

Jak zatem do powyższej krytyki ustosunkowała się redakcja tygodnika „Film” i za pomocą jakich argumentów starała się przekonać, że przygniatąca część opinii pojawiających się w prasie jest niewłaściwa?

Jasnym Łanom poświęcona została duża część pierwszego numeru za rok 1948 – fotos z filmu znalazł się zresztą i na okładce czasopisma. Oprócz recenzji autorstwa Jerzego Tomskiego, w numerze znajdują się dodatkowo krótkie wypowiedzi reżysera i jego żony, a także charakterystyki kilku aktorów. W sąsiedztwie recenzji umiejscowiono tekst przytaczający dotychczas opublikowane negatywne opinie dotyczące dzieła E. Cękałskiego, z którymi redakcja stara się polemizować.

W samej recenzji J. Tomski wystawia *Jasnym Łanom* ocenę niewątpliwie pozytywną, chociaż w dużej części zajmuje się w niej błędami scenariusza, które bynajmniej nie są wytykane z pozycji kontestujących założenia realizmu socjalistycznego: „Tendencja scenarzystów: chęć zobrazowania korzystnych zmian, jakim ulega wieś polska w warunkach nowej rzeczywistości, i walki, jaką światła myśl reform i oświaty staczać musi na terenie wiejskim z bankrutującymi siłami reakcji i zacofania, nie ulega wątpliwości – jest jasna i godna najwyższego uznania”. Po czym dodaje: „Drugi, pełnometrażowy film polski, który wywoła niewątpliwie w prasie długą i burzliwą, jak się zdaje, dyskusję, stanowi według nas – abstrahując od jego usterek i wad, na które bynajmniej nie przyzmykamy oczu – oczywisty, ogólny postęp w stosunku do naszych przedwojennych obrazów i w zestawieniu z «Zakazanymi piosenkami» uważany być może za dalszy etap w drodze wiodącej do pełnowartościowej, na nowej problematyce opartej i nowym celem służącej, produkcji «Filmu Polskiego»”⁶⁰.

Podobnie jak w części innych tytułów prasowych, recenzent „Filmu” podkreśla rzekomo największą zasługę *Jasnych Łanów* dla polskiej kinematografii: oparcie jej produkcji na „nowej problematyce”, która ma służyć „nowym celom” – tj. budowie „Nowej Polski”. Być może chcąc podziękować redakcji „Filmu” i samemu Przedsiębiorstwu Państwowego za dotychczasową pomoc i faworyzowanie jego osoby, J. Tomski jednoznacznie chwali Film Polski za wydanie produkcji mającej spełniać podstawowe zało-

⁵⁹ M. KASPRZYCKI, *Jasne Łany*, „Przekrój” 1948, nr 145.

⁶⁰ J. TOMSKI, *Drugi pełnometrażowy film polski*, „Film” 1948, nr 33.

żenia – jak kilkanaście miesięcy później się to okaże – socrealizmu⁶¹. Już sam ten fakt miał czynić z *Jasnych Łanów* – pomimo wielu jego błędów – obraz lepszy od całej polskiej produkcji przedwojennej.

Tomski próbuje wskazać czytelnikowi szereg pozytywnych aspektów dzieła Cękałskiego. Krytyk zalicza do nich zwłaszcza grę aktorską i ogólny warsztat reżysera: „Eugeniusz Cękałski wykazał jako reżyser wiele pomysowości w dobieraniu zespołu odtwórczego, oparł się nie tylko na aktorach, lecz i na autentycznych przedstawicielach środowiska wiejskiego [...] użył w scenach zbiorowych atmosferę niefałszowanej prawdy”⁶².

Ta „niefałszowana prawda” nie dotyczyła oczywiście rzeczywistości polskiej wsi, zgodności z ideologicznymi założeniami funkcjonowania społeczeństwa i mającym w nich zachodzić przemianom. Ta „prawda” przejawia się zwłaszcza w scenach zbiorowych: spotkaniach mieszkańców z nauczycielem Stempkowiczem w wiejskiej świetlicy, jednogłośnym powołaniu Wiejskiego Komitetu Elektryfikacyjnego, czy „społecznych czynach”, polegających na spontanicznej pomocy robotnikom zakładającym na wsi instalację elektryczną itd. Sami aktorzy są ocenieni jednoznacznie, jako jeden z największych atutów całego obrazu. Recenzent chwali zwłaszcza J. Ciężkowskiego, co ciekawe: w tekście określonego jako „talent z bożej łaski”. Duże pochwały zebrał grający pijaka-jakałę Jan Kurnakowicz (1901-1968)⁶³.

Warty spostrzeżenia jest fakt, że w jednym z późniejszych numerów czasopisma została opublikowana opinia sprzeczna z oceną „prawdy” obrazu, dokonaną przez J. Tomskiego: „[...] «Jasne Łany» – mimo zalet konstrukcji samego filmu i słusznych haseł, które głoszą – nie mogą spełnić społecznej misji, brak im bowiem siły przekonującej widza, brak im prawdy”⁶⁴.

Recenzent przyznaje, że film nie jest bezbłędny. I chociaż „błędy scenariusza odkupuje jednak w dużej mierze nadzwyczaj sumienna i szczęśliwa batuta reżyserska scenarzysty”⁶⁵, to szybko przechodzi do wyliczania wad *Jasnych Łanów*, których omawianie stanowi większą część jego tekstu.

Za najbardziej rażące Tomski uważa błędy scenariusza – z czym zgadza się z innymi krytykami. Za T. Kowzanem recenzent „Filmu” wymienia jednowymiarowe postaci bohaterów pierwszo- i drugoplanowych, co skutkuje

⁶¹ W myśl konstatacji: „najogólniej rzecz ujmując realizm socjalistyczny oznacza zgodność ukazanego obrazu świata w jego konfliktach, procesach i zdarzeniach z ideologią marksistowską, z marksistowską teorią poznania” (A. HELMAN, *Kłopoty z realizmem*, „Kino” 1974, nr 1, s. 38).

⁶² J. TOMSKI, *Drugi pełnometrażowy film*.

⁶³ „Pod względem aktorskim «Jasne Łany» oceniać należy niewątpliwie pozytywnie” (tamże).

⁶⁴ „Zakazane Piosenki” i „Jasne Łany” a „Ostatni Etap”, „Film” 1948, nr 39.

⁶⁵ J. TOMSKI, *Drugi pełnometrażowy film*.

karykaturalnym wręcz „wykoślawieniem” obrazu polskiej wsi⁶⁶. Tomski dodaje do błędów scenariusza sceny pozdrawiania się chłopów za pomocą słów: „niech będzie pochwalony” lub całowanie („i to kilkakrotnie!”) kobiet przez swoich partnerów⁶⁷.

Najbardziej poważnym („zasadniczym”) błędem *Jasnyc Łanów* jest – według Tomskiego – wątek „żeromszczyzny”. W jednej ze scen mających miejsce w świetlicy, nauczyciel Stempkowicz odczytuje zgromadzonym wiejskim dzieciom fragmenty z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, co jest „nieaktualne” i „niezgodne z rzeczywistością”. Recenzent wyraża to wręcz w dramatyczny sposób: „[...] nieaktualny, niezgodny z rzeczywistością motyw żeromszczyzny (podkreślony dodatkowo odczytywaniem przez nauczyciela – dzieciom – fragmentów «Przedwiośnia») – fakt, że szermierzem i bojownikiem postępu na wsi jest w tym obrazie Judym w nowym wydaniu, że takie dobrodziejstwa, jak spółdzielczość, elektryfikacja itp. nie są zdobyczami wieńczącymi samodzielny ruch chłopski, lecz są jakby narzucane z zewnątrz”⁶⁸.

Niepośrednio Tomski wytyka tutaj największy „grzech” możliwy do popełnienia w produkcji realizującej założenia socrealizmu: dzieło nie może być dwuznaczne, nie może pozostawiać jakiegokolwiek pola do swobodnej interpretacji⁶⁹ – nawet jeśli miałyby to być z pozoru tak nieznaczące odstępstwo od wprowadzanych ogólnie wizji ideologicznych w filmie przeznaczonym do odbioru przez grupę społeczną, po której trudno było się spodziewać powszechnej znajomości literatury.

„Film” zgadza się w zasadzie z większością zarzutów kierowanych pod adresem *Jasnyc Łanów*, jednakże stawia obrazowi E. Cękalskiego zasadniczo odmienną notę. Spowodowane jest to podejściem recenzenta, który za główne kryterium oceny uważa pragmatyczne zadanie stawiane kinematografii w myśl socrealizmu. Nie jest to jedyny tytuł prasowy, który podchodzi do tego filmu w ten sposób, jest jednak jedynym, który prowadził konsekwentną – do pewnego momentu – kampanię promocji *Jasnyc Łanów*. W obronie obrazu założyciela „Startu” redakcja „Filmu” powiedziała między innymi: „Otóż, zdaniem naszym, wielu recenzentów nie uwzględniło tego

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Por. P. ZWIERZCHOWSKI, *Zapomniani bohaterowie*, s. 55.

dość zasadniczego punktu widzenia: narodzin dzieła, opartego na nowej problematyce, służącego nowym celom: reformie i odbudowie⁷⁰.

Czasopismo nie uchroniło się jednak przed późniejszym zamieszczeniem opinii sobie przeczących. Oprócz wspomnianego tekstu „*Zakazane Piosenki*” i „*Jasne Łany*” a „*Ostatni Etap*” („Film” nr 39 z 1948 r.), przy okazji premiery *Ostatniego etapu* (1948) w reżyserii W. Jakubowskiej zamieszczona została następująca wypowiedź: „P. Janina Z., urzędniczka: – «Po Jasnych Łanach i Zakazanych Piosenkach nowy film polski jest dla mnie prawdziwą niespodzianką. Poziom jego jest znacznie wyższy nawet od wielu filmów polskich przedwojennej produkcji»⁷¹. „Film” zamieścił ocenę „szarego” widza, która wprost zaprzecza wcześniejszym słowom jego redakcji, które padły przy komentowaniu recenzji autorstwa Zofii Karczewskiej-Markiewicz z „Rzeczypospolitej”: „Widząc jednak wady filmu autorka [Z. Karczewska-Markiewicz] felietonu dostrzega w nim i zalety. Zdaje sobie sprawę [...] że nie ma u nas prawie żadnej tradycji dobrego filmu”⁷².

Biorąc pod uwagę fakt, że czasopismo „Film” było powiązane z Przedsiębiorstwem Państwowym Film Polski, logiczne jest założenie ścisłej współpracy między nimi. Nadmiernie pozytywny stosunek do powszechnie negatywnie ocenianych produkcji Filmu Polskiego był tak oczywisty (dochodząc do tego, że za największą zaletę rehabilitującą w dużej części błędy produkcji jest sam fakt pierwszeństwa przed innymi produkcjami socrealistycznymi, które pojawią się w przyszłości), że aż poruszany w prasie. Na przykład w felietonie „Dziś i Jutro”: „[...] Bardzo ważnym jest zagadnienie polityki filmowej i jej skutki – przeciętny poziom filmów zraził już niejednego [...]. Nie można przecież brać poważnie omówień przyszłych filmów zamieszczanych w tygodniku «Film» – piśmie noszącym charakter reklamowy”⁷³.

Fakt, że J. Tomski wystawił w zasadzie ocenę pozytywną, nie odpierając merytorycznie praktycznie żadnego istotnego zarzutu przeciw obrazowi E. Cękalskiego, pozwala na wyciągnięcie wniosku, że *Jasne Łany* miały być pozytywnie ocenione „same przez się”, jako produkcja Filmu Polskiego. Za główny argument miała służyć „nowa, aktualna tematyka społeczna”, co pozwoliłoby uznać, że „Film” spełnia raczej misję przeznaczoną prasie w myśl „walki o zmianę” założeń społeczno-ustrojowych, pomyślanych jako obo-

⁷⁰ Jeszcze „*Jasne Łany*”, „Film” 1948, nr 34.

⁷¹ „Film” 1948, nr 39.

⁷² *Burza nad Łanami*, „Film” 1948, nr 33.

⁷³ LESZCZYŃSCY, *Filmy i recenzje*, „Dziś i Jutro” 1948, nr 119.

wiążące w „Nowej Polsce”⁷⁴. Jednakże nie mógł on mieć znaczenia w sytuacji, gdzie film spotkał się z miażdżącą krytyką również z punktu widzenia realizacji założeń socrealizmu.

Jest to tym bardziej oczywiste, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że sam Cękański przyznał się dosyć szybko, że jego *Jasne Łany* były filmem bardzo słabym i niespełniającym żadnych oczekiwań, których można by się spodziewać po osobie reżysera. Jednocześnie tłumaczy się, że za taki stan rzeczy odpowiadały niewystarczające możliwości techniczne i zbytni pośpiech w produkcji⁷⁵.

Sam „Film” po niedługim czasie zaczął odchodzić od swojego pierwotnego werdyktu. W kolejnych numerach zamieszczane były zgoła sprzeczne z oceną J. Tomskiego opinie, które przyznawały rację opozycyjnym w tej materii tytułom prasowym⁷⁶. I one też znalazły swój „oficjalny” wyraz w samokrytyce dyrektora Filmu Polskiego S. Albrechta, dokonanej na Zjeździe w Wiśle⁷⁷. *Jasne Łany*, odważnie poruszając nowe tematy, były jednocześnie naiwne, doprowadzając w efekcie do zdeformowania i uproszczenia obrazu wsi. Film został uznany jako „społecznie niesprawdzalny”.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRZEJEWSKI J.: *Partia i twórczość pisarza*, Warszawa 1952.
CIEĆWIERZ M.: *Polityka prasowa 1944-1948*, Warszawa 1989.
GĘBICKA E.: Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy! Kina objazdowe w latach 1944-1947, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 4, s. 183-192.
Główny Urząd Kontroli Prasy 1945-1949 (Dokumenty do dziejów PRL, zeszyt 6), opr. D. Nałęcz, Warszawa 1994.
HELMAN A.: Kłopoty z realizmem, „Kino” 1974, nr 1, s. 36-40.
KRÓL E.C.: Formuła wroga w polskim filmie socrealistycznym (1947-1956), „Przegląd Historyczny” 98(2007), z. 2, s. 237-246.
LEMANN J.: *Eugeniusz Cękański*, Łódź 1996.
LEMANN J.: Pan dziekan Cękański, „Kino” 1985, nr 1, s. 17-22.
LIS M. (red.): *Ukryta religijność kina*, Opole 2002.
LUBELSKI T.: *Historia kina polskiego*, Katowice 2009.
ŁAPIŃSKI Z., TOMASIK W. (red.): *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków 2004.
O upowszechnieniu kultury. Przemówienie Prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta na otwarciu Radiostacji we Wrocławiu, Warszawa 1948.

⁷⁴ Por. M. CIEĆWIERZ, *Polityka prasowa 1944-1948*, Warszawa 1989, s. 5.

⁷⁵ Por. J. LEMANN, *Eugeniusz Cękański*, s. 141.

⁷⁶ Por. P. ZWIERZCHOWSKI, *Zapomniani bohaterowie*, s. 27.

⁷⁷ Por. J. KUREK, *Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie. O Zjeździe Filmowym w Wiśle*, „Dziennik Literacki” 1949 nr 48, w: *Polski socrealizm*, t. III, s. 152.

- PLĄZEWSKI J.: Historia filmu 1895-2005, Warszawa 2005.
Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948-1957, t. III, oprac. L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Warszawa 1988.
STRZYŻEWSKI T.: Wielka księga cenzury PRL w dokumentach, Warszawa 2015.
TOMASIK W.: Słowo o socrealizmie, Bydgoszcz 1993.
TORAŃSKA T.: Oni, Warszawa 1997.
ZWIERZCHOWSKI P.: Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu, Warszawa 2000.

„BURZA NAD ŁANAMI”: *JASNE ŁANY* (1947)
NA ŁAMACH CZASOPISMA „FILM”

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł przybliży, na charakterystycznym przykładzie *Jasnych Łanów* (1947) Eugeniusza Cękalskiego, proces budowy socjalistycznej kultury w „Nowej Polsce” po II wojnie światowej. Wyznawane przez przedwojennych lewicowych intelektualistów hasła „upowszechnienia kultury”, przybliżenia jej do „mas pracujących miast i wsi” uzyskały w pierwszych latach pełne poparcie władz komunistycznych. Obie te grupy podjęły wysiłek ustalenia zasad i form nowej kultury: książki, poezji i filmu, który został zakończony jej „zinstytucjonalizowaniem” podczas serii zjazdów środowisk artystycznych jako „realizm socjalistyczny”. *Jasne Łany* starały się urzeczywistnić tę naczelną zasadę jeszcze przed tymi zjazdami. Spełniając wytyczne konstrukcyjne, zostały one jednakże prawie bez wyjątku ostro skrytykowane jako dzieło prymitywne i przejaszkawione propagandowo. Film nie mógł brać skutecznego udziału w budowie wspomnianej nowej kultury „dla mas”. Oprócz kilku osób, wyłącznie czasopismo „Film” podjęło się obrony obrazu E. Cękalskiego. Jednakże pismo, będąc wydawane przez samego producenta *Jasnych Łanów*, stało na z góry przegranej pozycji i stopniowo ze swojego pierwotnego, pozytywnego werdyktu zrezygnowało.

Słowa kluczowe: *Jasne Łany*, Eugeniusz Cękalski, film, historia kina w PRL, socrealizm, Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”

„A STORM OVER FIELDS”: *BRIGHT FIELDS* (1947)
IN THE LIGHT OF „FILM” MAGAZINE

SUMMARY

This article approximates, on a characteristic example of Eugeniusz Cękalski's *Bright Fields* (1947), the process of elevating socialistic culture in „New Poland” that took place after the World War II. Slogans of „spreading the culture”, bringing it closer to „the working masses” professed by pre-war leftist intellectuals were fully supported by communist authorities during the first years after the war. Both of these groups took up an effort to establish principles and forms of the new culture: literature, poetry and film, which ended in their „institutionalization” as a „socialistic realism” during series of artists' conventions. *Bright Fields* tried to fulfill this prime principle before said conventions. While fulfilling constructional instructions, they were however harshly criticised for being a primitive picture and exaggerated in propaganda. The movie

couldn't effectively take part in elevating the new culture „for masses”. Except for few individuals, only the „Film” magazine tried to defend the E. Cękański's picture. The magazine however, published by a producer of *Bright Fields*, was on a hiding to nothing and gradually resigned from its first, positive verdict.

Key words: *Bright Fields*, Eugeniusz Cękański, movie, history of cinema in PRL, socialist realism, Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”

