

Część zamiast całości, czyli sposób na cenzorów. Szkoła podstawowa Tomasza Zygadły – wzorcowy film kina „nowej zmiany”^[1]

MIKOŁAJ JAZDON

Emblematycznym wydarzeniem w dziejach polskiego kina lat siedemdziesiątych stało się wystąpienie filmowców młodego pokolenia na VIII Międzynarodowym^[2] i XI Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (29 maja – 6 czerwca 1971 roku), określane „buntem dokumentalistów”, „nową zmianą”, „krakowską szkołą dokumentu”^[3]. Zaprezentowane w konkursie krajowym i międzynarodowym filmy Krzysztofa Kieślowskiego, Grzegorza Królikiewicza, Tomasza Zygadły, Marka Piwowskiego, Krzysztofa Gradowskiego i Krzysztofa Wojciechowskiego urosły z czasem do rangi pokoleniowego manifestu, którego hasłem wywoławczym stało się mówienie wprost (w ramach cenzuralnych ograniczeń) o społecznej rzeczywistości PRL, odkłamywanie (na ile to było możliwe) propagandowych zafałszowań wizerunków współczesności i przeszłości, dominujących w przekazach medialnych. W duchu nowego kina powstało także szereg filmów podpisanych nazwiskami reżyserów, którzy zdobyli rozgłos i renomę filmami kręconymi w poprzedniej dekadzie. Byli wśród nich: Bohdan Kosiński, Irena Kamińska, Krystyna Gryczelowska, Andrzej Brzozowski.

Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w 1971 roku zdobył film Tomasza Zygadły *Szkoła podstawowa* (w konkursie krajowym uhonorowany Brązowym Lajkonikiem oraz Syrenką Warszawską, nagrodą Klubu Krytyki Filmowej SDP). Opiekunem artystycznym tego debiutu była Krystyna Gryczelowska. Film Zygadły urosł do rangi sztandarowego utworu nowego nurtu. Będąc z pozoru „niewinnym” dokumentem, opisyje uczniów współczesnej szkoły podstawowej i „typowe” problemy edukacyjne (film jako pomoc naukowa trafił na kopiach 16 mm do szkół),

tak naprawdę stanowił czytelną diagnozę systemu edukacji, będącego w istocie systemem deprawacji.

Szkoła podstawowa składa się z ośmiu scen, a każda niejako symbolicznie odpowiada jednemu rokowi edukacji w ośmioklasowej podstawówce. Ramę kompozycyjną budują dwie bliźniaczo podobne sceny oparte na wypowiedziach do kamery dwóch chłopców w różnym wieku, fizycznie do siebie podobnych. Dzięki temu chłopiec z końca filmu jawi się poniekąd jako ten z początku, tylko o kilka lat starszy i „bogatszy” o doświadczenie uczenia się w szkole, która została opisana w centralnie usytuowanych scenach utworu. Zatem na początku (scena nr 1) spoglądamy na kilkulatek, który z uśmiechem odpowiada na pytania zadawane zza kadru (głosem Tomasza Zygadły). Jako jedno z pierwszych pada to dotyczące pochodzenia świata: „Skąd się wzięło to, co Ciebie otacza?”. „Pan Jezus to stworzył”, odpowiada dziecko. W ostatniej scenie filmu (nr 8) na te same pytania odpowiada o kilka lat starszy

[1] W tekście artykułu wykorzystałem fragmenty mojego autorstwa z rozdziału o kinie lat 70. (napisanego wspólnie z Piotrem Pławuszeuskim) z przygotowywanego do druku tomu o dziejach polskiego filmu dokumentalnego, powstałego pod redakcją Małgorzaty Hendrykowskiej.

[2] W jury konkursu międzynarodowego znaleźli się m.in., obok Bolesława Michałka (przewodniczący) oraz Krzysztofa Zanussiego, pionier francuskiego *cinéma vérité* Jean Rouch.

[3] Por. A. Michalak, *Przełom w polskim dokumencie – program artystyczny „szkoły krakowskiej” w kontekście przemian kulturowych i politycznych lat 1968–1971*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, pod red. K. Klejsoy i E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Rabid, Kraków 2008, s. 435–446.

chłopiec w okularach. Mówiąc o powstaniu świata, stwierdza: „Coś musiało być, jakaś energia”. W dalszej rozmowie ujawnia swoje ponadprzeciętne zainteresowanie naukami ścisłymi. Obie sceny symbolizują różne etapy rozwoju, inny stan wiedzy zależny od wieku ucznia, ale także odmienne widzenie świata: „metafizyczne” kilkulatka i „fizyczne” nastolatka. Drugą ramę wewnętrzną tworzą sceny „muzyczne”: druga i siódma. Pierwsza z nich złożona została z ujęć pokazujących dzieci wczesnoszkolne, które zgłaszają się na lekcji. Spoglądamy na dziecięce twarzyczki, a w tle rozbrzmiewa muzyka zza kadru. W przedostatniej scenie filmu Zygadło pokazał starsze dzieci podczas lekcji wychowana fizycznego, na której uczą się tańczyć. Pozostałe sceny można by zatytułować w następujący sposób: *Sąd nad Grześkiem* (nr 3), *Skarga Grześka* (nr 4), *Na lekcji o ideałach* (nr 5) i *Dzieci o dorosłych* (nr 6).

Najbardziej pamiętną część filmu otwiera scena trzecia, pokazująca lekcję wychowania obywatelskiego, podczas której gorąco dopinowane (by nie powiedzieć podjudzane) przez

[4] Wspomina o tym reżyser w wywiadzie udzielonym Małgorzacie Sadowskiej, por. *Nie można wierzyć dorosłym*, z Tomaszem Zygadłą rozmawiała Małgorzata Sadowska, w: *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, pod red. B. Janickiej i A. Kołodyńskiego, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Warszawa 2000, s. 133. [5] „Dla Zygadły szkoła jest miejscem, w którym dzieci uczą się konformizmu” – napisał o filmie Andrzej Kołodyński”, ibidem, s. 131.

[6] W poświęconym *Szkole podstawowej* Zygadły i zrealizowanym na początku lat 90. programie telewizyjnym Andrzeja Titkova *Dokument trochę inny* Wojciech Eichelberger powiedział: „Szczególnie mnie zaskoczyła inteligencja tych dzieci. Tak sobie pomyślałem, że nie jestem pewien, czy w pewnym sensie ta wrażliwość i inteligencja dzieci z tamtej szkoły nie była wynikiem owej szczególnej sytuacji, takich właśnie różnych podwójnych moralnych standardów i takiej właśnie opozycji szkoły do życia i takiej walki politycznej, która się odbywała gdzieś tam podskórnie w domach, prawda, w szkole itd.; że te dzieci w jakiś sposób czerpały z tej chorej sytuacji”.

nauczycielkę dzieci prześcigają się w przedstawianiu zarzutów wobec swojego kolegi Grześia, jednomyślnie głosując za wystawieniem mu oceny nagannej ze sprawowania. Faktycznie jest to lekcja donosicielstwa, przygotowująca i promująca postawę denuncjowania jako pozytywną i godną pochwały. W monologu przed kamerą (scena nr 4) chłopiec skarży się na niezyczliwość dzieci i nielojalność kolegi, który pod wpływem grupy zdradził go i zagłosował za wystawieniem mu najgorszej oceny. Ten rodzaj konfliktu: jednostka (niepodległa indywidualność) a kolektyw (konformistyczna większość) został przedstawiony w niejednym filmie dokumentalnym kina „nowej zmiany” (np. *Happy end*, 1973 i *Próba mikrofonu*, 1980, Marcela Łozińskiego, *Życiorys*, 1975, i *Nie wiem*, 1977, Krzysztofa Kieślowskiego, czy *Jak wiele dróg*, 1979, Bohdana Kosińskiego). W *Szkole podstawowej* w scenie (nr 5) klasowej dyskusji na temat cech bohatera idealnego dzieci wypowiadają się bardzo sceptycznie. Czy ktoś taki w ogóle istnieje? Dorośli nie mogą być wzorem, może rówieśnicy, jeszcze lepiej być samemu dla siebie wzorem. Poza tym dzieci wiedzą już ze swojego doświadczenia, że nie warto się wychylać. „Nienajlepiej być człowiekiem bez skazy” – ostrzega jeden z chłopców. Najlepiej (czytaj: najwygodniej), to znaczy zgodnie z ideą lansowanego w szkole modelu wychowania, jest „tańczyć jak ci zagrają” – pokazuje Zygadło w symbolicznej scenie lekcji tańca (nr 7) na sali gimnastycznej, gdy dzieci bez przekonania – a tym bardziej satysfakcji – niemrawo naśladują wygibasy krzykliwego nauczyciela (błazeński wymiar tej postaci wzmocniony został dubbingiem, w którym głosu postaci użył Krzysztof Kieślowski[4]).

W tej szkole konformizmu[5], w której uczy się, jak donosić i zdradzać, dzieci edukują się w tak przydatnej w państwie totalitarnym sztuce dwójmyślenia[6], by sięgnąć po przydatny w tym wypadku termin z powieści Orwella *Rok 1984*. Proces ten ilustruje scena (nr 6) pozalekcyjnej rozmowy rówieśników o niezyciowych nauczycielach. Dziewczynka z opaską na głowie, stojąc na tle półki ze szpargałami, na której

brzegu miga na moment w tle, znacząco (bo jakby „z tyłu głowy”), podpis: „język rosyjski”, referuje z przejściem klasową dyskusję: „Nasza pani na wychowaniu obywatelskim pierwsze pytanie, jakie zadała, to powiedziała: Co wy myślicie o podwyżkach? I mnie pierwszą spytała. Więc ja stanęłam i powiedziałam, że staram się na ten temat nie myśleć. I usiadłam po prostu na miejsce. Spytała drugą koleżankę. To wszyscy drętwo, krótko, z pewnością nikt z tych podwyżek nie był zadowolony. To trzeba szczerze powiedzieć. Drętwo, krótko, powiedzieli. Wreszcie wstaje jedna z koleżanek. Wstała, na cały głos, i powiedziała: ja uważam, że jest to sprawa beznadziejna, zła, głupia, no, powiedziała w ten sposób. No, myśmy wszyscy zamarli. Na to nauczycielka tak jakby się wzdygnęła i powiedziała: no tak, masz rację, ja myślę to samo... Ale najpierw wpierała nam, że to jest mądra rzecz, że państwo musi...”. W tym momencie wtrąca się stojący obok chłopiec: „Wygłaszanie prawdziwych myśli i tego, co się myśli, po prostu przy nauczycielach to już by ucznia zdyskwalifikowało, dlatego że każdy myśli inaczej, a są uczniowie sprytni, którzy myślą co innego, a robią co innego”. Puenta tej dyskusji była jasna: w szkole nie ma miejsca na wygłaszanie własnych opinii (dzieci mówią, że nie ma miejsca dla fantazji, do której rozwijania sami nauczyciele jakoby zachęcają), nie ma miejsca dla rozwoju własnej indywidualności, samodzielne myślenie nie jest promowane.

W kontekście czasu, w którym film powstał, interesujące jest także to, że Zygadłe udało się w tej krótkiej rozmowie uchwycić temperaturę historycznych wydarzeń. Wszak podwyżki cen, o których toczyła się rozmowa na wspomnianej przez uczennicę lekcji wychowania obywatelskiego, to te same podwyżki cen detalicznych artykułów przemysłowych i spożywczych, których wprowadzenie 12 grudnia 1970 roku stało się zarzewiem robotniczego buntu na Wybrzeżu. Na czas wydarzeń opisanych w filmie naprowadza nas ponadto także nauczycielka, mówiąc – podczas pamiętnej lekcji klasowego linczu, którego ofiarą pada Grześ – o wystawianiu ocen ze sprawowania za listopad. Ta dziecięca dyskusja

z grudnia 1970 roku, będąca zapewne też echem rozmów toczonych przez dorosłych w rodzinnych domach uczniów, musiała wywoływać ogromne wrażenie na widzach oglądających film w chwili jego wejścia na ekrany w 1971 roku. Stanowiła niezmiernie sugestywną zachętę do odczytania filmu jako utworu z kluczem: szkoła podstawowa to PRL, dzieci to społeczeństwo, nauczyciele to władza, muzyka do tańca to system nakazów i norm narzucanych odgórnie przy wtórze propagandy. Zatem poprawna, zgodna z intencją autora lektura tego filmowego tekstu wymagała podobnej „podmiany”, jakiej można by dokonać w samym tytule filmu, by odczytać jego zawołowany przekaz. Zamieńmy tylko „ł” na „d” w wyrazie „szkoła”, a ujawniony w tej sposób „ukryty” tytuł filmu – *Szkoda podstawowa* – doprowadzi nas do wydobycia kluczowego sensu utworu: tak jak działa system edukacji, tak działa cały system ustrojowy PRL.

Na przykładzie filmu Zygadły widać dobrze różnicę między dokumentem „nowej zmiany” a „sztuką faktów” (by posłużyć się określeniem Bolesława Michalka) lat sześćdziesiątych. Wystarczy porównać *Szkołę podstawową* z filmami o podobnej tematyce, ale zrealizowanymi przed 1968 rokiem, jak chociażby *Pierwsza klasa* (1960) Danuty Halladin, *Pierwszy krok* (1962) Kazimierza Karabasza, *Dzień dobry dzieci* (1966) Ireny Kamieńskiej czy *Matura* (1964) Bogusława Rybczyńskiego. Obserwacja gestów i wyrazów twarzy małych uczniów, łowienie wzruszających dziecięcych zachowań, mikrosytuacji, na których rzadko swą uwagę skupia film fabularny, było fascynującym odkrywaniem możliwości dokumentu obserwa-

[7] W filmie Antoniego Krauzego *Dlatego zrobiłem film* Kazimierz Karabasz tak mówi o zmianie podejścia do realizacji filmów dokumentalnych przez filmowców „nowej zmiany”: „Im nie wystarczył sam fakt zarejestrowania życia, prawda, im to było za mało. Dla nas to była rewelacja, kiedy mogliśmy coś zobaczyć przy pomocy naszych kamer, a dla nich to samo zobaczenie nie starczało, oni musieli już, szukali już i w ogóle nie podejmowali tematów, które by nie zarysowywały stosunków społecznych [...] w tym jakimś ujęciu krytycznym zdecydowanie”.

cyjnego[7]. Zygadłe wystarczyło to jednak już tylko na jedną scenę, na samym początku filmu. Kreśli w niej nastrój szkoły, a jednocześnie wyznacza punkt wyjścia dla dalszej, opisanej powyżej narracji filmu, w której wykracza poza opowiadanie o emocjach pierwszych szkolnych doświadczeń, egzaminach, nauczycielskim trudzie pracy. Bowiem wraz ze zmianami politycznymi Marca '68 i Grudnia '70 przyszła pora na filmy penetrujące zdecydowanie bardziej mroczne obszary życia[8]. W ślad za Zygadłą poszli wkrótce inni, filmując uczniów z podobnym zamiarem demaskowania mechanizmów formowania charakterów i sumień w szkolnych ławach, na przykład Feliks Falk w dokumentalnej etiudzie *Pytania* (1971), Juliusz Janicki w nakręconym we współpracy z Maciejem Wojtyśzko *Mam 19 lat...* (1973), Marcel Łoziński w *Egzaminie dojrzałości* (1978), Paweł Woldan w *Edukacji* (1985), Łukasz Wylęzałek w etiudzie *W środku Polski, na końcu świata* (1985) czy Michał Bukojemski w *Nauczycielach* (1985).

Na przeciwnym biegunie znajdują się utwory jawnie propagandowe, posługujące się jednowymiarowymi wizerunkami rozentuzjasmowanej młodzieży, której zarządzana przez PZPR ludowa republika ofiaruje wręcz idylliczne warunki rozwoju. Reprezentuje je

[8] Tak o swoim filmie mówił reżyser: „Chciałem pokazać straszną presję, jaką na dzieci wywiera system, ideologia. A przecież wewnątrz tych tresowanych istot jest człowiek! [...] Bezkarne manipulowanie ludźmi wydawało mi się i nadal wydaje najstraszniejszym z aktów przemocy systemu totalitarnego” – *Nie można wierzyć dorosłym...*, s. 131.

[9] Oto fragment komentarza z końca filmu: „Najlepsi uczniowie, młodzi robotnicy i rolnicy, żołnierze i studenci, przodownicy pracy i nauki przybyli do Koszalina, aby w przeddzień dożynek na spotkaniu z kierownictwem partii i rządu zapewnić Edwarda Gierka, że każdy z nas na miarę sił i umiejętności uczestniczy w ogólnonarodowym dziele tworzenia Polski naszych pragnień i ambicji”.

[10] Jak wiadomo Julian Kornhauser i Adam Zagajewski nadali swojej książce o literaturze polskiej lat 60. i 70. (wydanej w 1974 roku) tytuł

monotematyczne wydanie Polskiej Kroniki Filmowej (PKF 44/75) zatytułowane *Pokolenie jutra* (z podtytułem: *Przed VII Zjazdem PZPR*) zrealizowane przez Stanisława Fiuka i Bogdanę Saganowskiego. Film, zmontowany z materiałów nakręconych na taśmie barwnej przez różnych operatorów, przypomina folder reklamujący życie w PRL. Oglądamy młodzieżowe spartakiady, happeningi na plaży w Świnoujściu, roześmianych uczestników masowych akcji inicjowanych przez państwo, jak Lato '75, czy Operacja Bieszczady 40, szkoły wyposażone w nowoczesny sprzęt, elegancko ubraną młodzież, tłumy zdające na studia, młodych wynalazców, których projekty wdrażane są do produkcji, młodą parę biorącą ślub w Urzędzie Stanu Cywilnego (z komentarza jasno wynika, że szanse na nowe mieszkanie młodzi mają całkiem duże), dwudziestoparoletniego rolnika prowadzącego dużą hodowlę trzody chlewnej, który po pracy jeździ swoim nowym Fiatem 125p na dyskotekę, i absolwenta szkoły zawodowej z folderem w rękę szukającego najciekawszej pracy. Finał filmu przedstawia wielobarwny, radosny tłum młodych wiwatujących na cześć pierwszego sekretarza PZPR pod zawieszonym nad trybunami szyldem: „MŁODZIEŻ OJCZYŹNIE I PARTII NA JEJ VII ZJAZD”. Cały film – zgodnie z konwencją PKF – opatrzony jest komentarzem (tu czyta go swoim ciepłym i kojącym głosem Tadeusz Sznuć) i wesołą rozrywkową muzyką wplecioną w słowa płynące zza kadru[9]. Inne filmy pokazujące zafalszowany propagandą obraz rzeczywistości zawierały podobne sceny, operowały bliźniaczymi kalkami. Wystarczy porównać ze sobą takie obrazy jak *Polacy 71* (1971) Roberta Stando, pełnometrażowy dokument Janusza Kidawy *Drogami czasu* (1972) i *Czas przyspieszeń* (1975) Jerzego Ziarnika.

Film Zygadły stanowił polemikę z kinem propagandowym, a w szczególności z tymi jego utworami, które w swoim centrum umieszczały temat młodego pokolenia i rzekomej świetlanej przyszłości, której miraże wywoływali na ekranie specjaliści od fałszowania wizerunków świata. Owego świata PRL, czy szerzej, świata za „żelazną kurtyną”, który pozostawał nieopisany[10].

Szkola podstawowa podawała pewien przepis na to, jak w kinie dokumentalnym opisywać świat nieprzedstawiony PRL-u, w jaki sposób – omijając ograniczenia cenzury – pokazać nie-upozowany fragment rzeczywistości i opatrzyć go krytycznym odautorskim komentarzem wyrażonym nie wprost, „do kamery”, ale w sposób zawołowany, ukryty pod postacią aluzji i metafor. Sama idea opisania jednej z instytucji państwa – w tym wypadku szkoły – uosabiającej w mikroskali system społeczny i jego mechanizmy, by w istocie stworzyć „szablon rzeczywistości” gotowy do zastosowania także w szerszej skali, obecna jest w szeregu innych filmów nakręconych przez twórców pokolenia „nowej zmiany”. Można je wszystkie określić mianem „kina diagnozy społecznej” [11]. Znalazły się wśród nich: *Refren* (1972), *Szpital* (1976) i *Dworzec* (1980) Kieślowskiego, *Happy end* (1973), *Egzamin dojrzałości* (1978) i *Jak żyć* (1977) Łozińskiego, *Zegarek* (1977) i *Szkic etnograficzny* (1976) Bohdana Kosińskiego, *Pobocza* (1975) Andrzeja Brzozowskiego, *Z.K. Sieradz* (1976) Janusza Kijowskiego, *Kara* (1980) Tadeusza Pałki. Od filmów w rodzaju opisanego powyżej *Pokolenia jutra* (czy zrealizowanego z dużym rozmachem *Drogami czasu* Kidawy) różniło je także owo skoncentrowanie się w opisie na jednym miejscu, zdarzeniu, jednej mikrospołeczności. Kino propagandowe wołało przyjmować formę rozległej panoramy opartej na kompilacji luźno powiązanych ze sobą – za to efektownie sfilmowanych – epizodów, scen z różnych rejonów kraju, prezentujących wybrane sytuacje, by ilustrowały chełpliwie optymistyczny komentarz zza kadru, stanowiący główne spoiwo całej konstrukcji dramaturgicznej.

Utworem w szczególnie sposób wyrażającym dążenia dokumentalistów nowej zmiany do opisywania rzeczywistości i ujawniania prawdy o niej jest inny film Tomasza Zygadły – *Mikrofon dla wszystkich* (1976). Dokument przedstawia rozmowę między twórcami a widzami po spektaklu teatralnym zaprezentowanym w jednej z fabryk. Młodzi robotnicy dyskutują z autorem sztuki *Jak wejść w pion*, Czesławem Dziekonowskim, jej reżyserem, Zdzisławem

Wardejnem, oraz aktorami: Małgorzatą Pritulak i Janem Kulczyckim. Spektakl oparty na autentycznych listach chłopaka i dziewczyny odsłania mroczne realia współczesności, szczególnie niebezpieczne, bo grożące ludziom wchodzącym w dorosłość i zaczynającym swoją drogę zawodową, rozlicznymi formami demoralizacji w miejscu pracy. Dyskusja potwierdza krytyczną ocenę rzeczywistości przedstawioną przez twórców. Ukazuje także, że „szczerść za szczerść” w publicznej dyskusji, wobec kamery i mikrofonu, ma swoje granice. Jeden z młodych robotników mówi pod koniec filmu, że w tej rozmowie do końca szczerzy mógłby być „na korytarzu”, poza zasięgiem kamery i mikrofonu. Szczerść upubliczniona mogłaby go za dużo kosztować. Zygadło z jednej strony ukazuje w tym filmie dramatyczną sytuację młodych ludzi wkraczających w zdemoralizowane uniwersum „świata pracy” (to samo pokazywał Kieślowski w telewizyjnych fabułach o dokumentalnej stylistyce, takich jak *Personel*, 1975, i *Spokój*, 1976), z drugiej zaś określa w nim miejsce artysty i sztuki, która powinna ujawniać i potwierdzać, że patologia nie jest ani czymś wyjątkowym, ani „normalnym”, ale stanem chorobowym, który trzeba leczyć. Zawarte w tytule filmu wezwanie – „mikrofon dla wszystkich” – wyraża wprost intencje do-

Świat nie przedstawiony, zawierając w nim istotną konstatację na temat relacji literatura – rzeczywistość w PRL tamtej doby. W istocie diagnozę tę można było rozciągnąć na inne obszary twórczości, a w szczególności film.

[11] Tomasz Zygadło we wspomnianym programie z serii *Dokument trochę inny*, poświęconym *Szkole podstawowej*, powiedział: „Otóż myśmy bardzo wierzyli w coś takiego, że ten dokument to także i ciekawsze opisywanie świata i prawdziwsze, a jednocześnie można tam znaleźć siebie. To była bardzo mocna wiara i myśmy byli wszyscy w «szkole podstawowej filmu» w gruncie rzeczy i myślę, że z tych filmów naprawdę można by zrobić antologię czegoś ciekawego. Ciekawego zwłaszcza przez to, że udało nam się opisać tamten świat, na ile to było wtedy możliwe. No i udało nam się zachować jak gdyby swój charakter pisma”.

kumentalistów „nowej zmiany”, by ich filmy pośredniczyły w autentycznym dialogu społecznym.

Zygadło w *Szkole podstawowej* i *Mikrofonie dla wszystkich* pokazywał, że wobec nieredukowalnej bariery kontroli cenzorskiej[12], jakiej podlegali dokumentaliści – na równi z innymi twórcami – dominującym środkiem stylistycznym w tego rodzaju filmowej wypowiedzi powinna stać się metafora[13], narracyjna strategia języka ezopowego, pełnego aluzji i porozumiewawczych „mrugnięć okiem” do otwartego na tego typu komunikację odbiorcy, gotowego

[12] Zygadło tak wspominał ingerencje cenzury w *Szkole podstawowej*: „W 1970, gdy zaczynałem film, świętowano stulecie urodzin Lenina, o czym nie miałem zielonego pojęcia. Nagrywałem w klasie dyskusję; odbywał się sąd nad Grzesiem, dziesięcioletnim grubaskiem, który był naprawdę fantastycznym dzieciakiem, a miał w szkole same kłopoty. Zwróciłem na niego uwagę, widząc, że reszta dzieci bez powodu go niszczy. Był tym nie lubianym, którego można znaleźć w każdej klasie. Zresztą w końcu go wylali. Podczas dyskusji pewna dziewczynka bardzo odważnie, «otwartym tekstem» powiedziała, że już dosyć tych hołdów i plakatów na cześć Lenina. Dodała, że dorosłym w ogóle nie można wierzyć, że oni indoktrynują dzieci. Oczywiście nie użyła słowa «indoktrynacja», ale taki był sens tej wypowiedzi. I co się okazało? Że dziewczynka jest córką Józefa Tejchmy, ministra kultury i członka Biura Politycznego (nadal uważam, że to jest porządny człowiek). Musiałem skrócić jej wypowiedź,

czytać filmy jak utwory zaszyfrowane. Marcel Łoziński, jeden z czołowych dokumentalistów „nowej zmiany”, tak charakteryzował ową strategię komunikacyjną na przykładzie dwóch filmów zaprezentowanych na krakowskim festiwalu w 1971 roku: „Było wiadomo, że kiedy Kieślowski robił film *Fabryka*, było to nie tylko o trudnej sytuacji Ursusa, a kiedy Zygadło pokazywał donosicielstwo i łamanie charakterów w konkretnej szkole, miał na myśli nie tylko szkołę. Wszystkie te filmy dotyczyły czegoś, co dziś nazywasz systemem. Były rodzajem metafory, pars pro toto”[14].

cenzor miał zastrzeżenia do sformułowania: «nie można wierzyć dorosłym». Uciałem fragment i został tekst: «nie można wierzyć». I powiem szczerze, że wyszło to filmowi na korzyść, bo zaostrzyło tylko jego wymowę. Cenzura miała naprawdę świetne pomysły”. *Nie można wierzyć dorosłym...*, s. 131–132.

[13] „Kontestowanie systemu nie mogło odbywać się w sposób bezpośredni. Namacalną przyczyną była cenzura, ale znaczący był również fakt, że wiedza realizatorów na temat natury systemu politycznego oraz jego konsekwencji dla społecznej mentalności była bardzo fragmentaryczna i najczęściej intuicyjna. Z obydwu tych powodów bardziej wygodny był metaforyczny sposób mówienia o rzeczywistości”. Mirosław Przyłipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 23, s. 64.

[14] *Trzeba odnaleźć ten delikatny ton*, z M. Łozińskim rozmawia T. Sobolewski, „Kino” 1992, nr 8, s. 6.