

## *Dokumentarzyści i krytyk. Zygmunt Kałużyński a dokumentaliści „nowej zmiany”*

**ABSTRACT.** Jazdon Mikołaj, *Dokumentarzyści i krytyk. Zygmunt Kałużyński a dokumentaliści „nowej zmiany”* [The Documentarians and The Critic, Zygmunt Kałużyński and Documentary Filmmakers of „The New Change”]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 15–45. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.02.

The article offers the analysis of how Zygmunt Kałużyński, the film critic of *Polityka* weekly magazine, described and stigmatized documentary films by Krzysztof Kieślowski, Tomasz Żygadło, Grzegorz Królikiewicz and Krzysztof Gradowski presented at the Cracow short film festival in 1971. Kałużyński criticized and mocked the aesthetics of the Polish “new wave” documentary cinema in a series of articles published in Spring and Summer of 1971. He presented films by brave and talented directors, contradicting the current social and political situation, as the unreflective imitation of the banal television documentary style based on in-front-of-the-camera interviews. The author compares Kałużyński’s proceedings to actions of a British journalist Robert Pitmann described by Tadeusz Różewicz in his essay *A Journalist and the Poet*. Pitmann conducted a sneering interview with T.S. Eliot for Sunday Express in 1958 and Różewicz comments on the possible effects of his text for its readers.

**KEYWORDS:** Zygmunt Kałużyński, Krzysztof Kieślowski, Tadeusz Różewicz, Tomasz Żygadło, *Polityka* weekly magazine, censorship, film criticism, documentary film, Polish School of Documentary Film, film festival, ‘Cracow Circle’ of documentary filmmaking

Polski film dokumentalny późną wiosną 1971 roku przeżywał moment szczególnego odnowienia. Dokumentaliści młodego pokolenia zaprezentowali wtedy filmy wpisujące się – w ramach możliwości dostępnych w ówczesnej niedemokratycznej rzeczywistości – w oczekiwania odbiorców domagających się nowego spojrzenia na rzeczywistość po dramatycznych wydarzeniach grudnia 1970 roku i wcześniejszych – marca 1968 roku. Realizowane w nowoczesny sposób krótkometrażowe filmy dokumentalne Krzysztofa Kieślowskiego, Tomasza Żygadły i Grzegorza Królikiewicza, nakręcone z publicystyczną pasją i politycznym zaangażowaniem, znalazły się w ogniu krytyki publicysty tygodnika „Polityka”, Zygmunta Kałużyńskiego, który w serii artykułów niewolnych od przeinaczeń, przemilczeń i zakłamań, postponował dokonania młodych dokumentalistów, wymierzając ostrze swej zjadliwej krytyki w estetyczny wymiar ich utworów. Spór ten, polemika, do której doszło w drugiej połowie 1971 roku na łamach prasy, metody, jakimi posłużył się Kałużyński, sekując filmy, które dziś uważane są za jedne z najważniejszych dokonań rodzimego kina, jest tematem niniejszego artykułu.

Pomijam motywacje, które kierowały felietonistą „Polityki” i nie zamierzam wnikać, czy stały za nim autentyczne przekonania piszącego,

jawnie sympatyzującego z komunistyczną władzą i jej machiną propagandową, czy może niechęć do młodego kina, narastająca w kolejnych latach, by osiągnąć swoją kulminację w czasie, gdy powstawały i trafiały na ekran filmy Kina Moralnego Niepokoju, czy wreszcie tajna współpraca dziennikarza ze Służbą Bezpieczeństwa PRL [1]. Interesuje mnie za to sposób uprawiania „krytyki” przez znanego krytyka filmowego, który na łamach jednego z najbardziej poczytnych i wpływowych tygodników w PRL lat 70. zawzięcie atakował filmy twórców idących pod prąd oczekiwaniom władzy i utrwalonym wyobrażeniom o kształcie artystycznego filmu dokumentalnego w Polsce. Jako punkt odniesienia, przydatny, jak sądzę, do dokonania właściwej oceny zjawiska, proponuję przywołać esej Tadeusza Różewicza *Dziennikarz i poeta*, opublikowany w wydanej jesienią 1971 roku książce *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* (Różewicz 1971, s. 131–135).

XI Ogólnopolski (29 maja – 1 czerwca 1971) i VIII Międzynarodowy (1 – 6 czerwca 1971) Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie zapisały się w historii polskiego kina jako moment przełomowy w dziejach rodzimego dokumentalizmu. Pośród burzliwych dyskusji, towarzyszących konkursowym projekcjom, swoją nową wizję uprawiania filmowej sztuki faktu zaprezentowali młodzi reżyserzy z Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie z Grzegorzem Królikiewiczem, Tomaszem Zygadłą i Krzysztofem Kieślowskim na czele. Ich filmy uhonorowano festiwalowymi nagrodami. Wkrótce nazwano ich „szkołą krakowską” (po latach „nową zmianą” [2]), a krytycy i dziennikarze relacjonujący wydarzenia festiwalowe szeroko pisali o dokonującej się na naszych oczach odnowie w rodzimym dokumentalizmie [3]. W sporze

[1] O współpracy Kałużyńskiego z SB pisze Filip Gańczak w rozdziale „Krótki metraż” swej książki *Filmowcy w matni bezpieki*. Przytacza w nim wypowiedź historyka Antoniego Dudka na temat agenturalnej działalności krytyka, tajnego współpracownika (TW) o kryptonimie „Literat”: „Trudno go uznać za jakiegoś wielkiego agenta czy współpracownika. Nie widać, żeby był szczególnie aktywny czy zaangażowany, by sam wydzwaniał do oficerów z informacjami i wywoływał spotkania. Nie ma informacji, by przyjmował pieniądze. Jest to dla mnie przypadek jakich wiele. Bardzo typowy” (Gańczak 2011, s. 108).

[2] Określenie „nowa zmiana” wprowadził Stanisław Ozimek w swoim opracowaniu historii polskiego filmu dokumentalnego lat 1968–1972: „Na określenie nowego zjawiska w polskim dokumencie proponujemy określenie «nowa zmiana» ze względu na wyraźną świadomość pokoleniowej odrębności wobec konformizmu Starych, Wielkich, byłych Mistrzów, jak sarkastycznie określali debiutanci uznane nazwiska polskiego dokumentu. Ich sprzeciw wobec zastanych, sprawdzonych metod i doświadczeń, zarówno w klasycznych dziełach ekranowych lub traktowanych jako

wzorce dokumentalnej metody. [...] «Nowa zmiana» tworzyła nieformalną grupę pokoleniową, której terminus a quo narodzin trudno dokładnie określić, żaden oficjalny manifest nie precyzował jej programu. Jednak pewne wspólne postawy, które mieściły się m.in. w kryzysie zaufania do kamery – «obiektywnej gwarantki realizmu» i subiektywnie pojmowanej prawdy, ujawniły się w większości debiutanckich dzieł przedstawicieli nurtu. Nie interesowało ich poszukiwanie obiektywnej typowości zjawisk życia społecznego i «równowagi spojrzenia». I to po Grudniu 1970 – «tak jakby nic się nie stało!» Najbardziej zapalczywym polemistą okazał się nieformalny lider grupy – Grzegorz Królikiewicz. To on w czasie burzliwego festiwalu krakowskiego w roku 1971 wypowiadał bezpardonową wojnę Mistrzom” (Ozimek 1994, s. 231–232).

[3] „Fakt, że w konkursie krajowym krakowskiego festiwalu większość nagród zdobyły filmy debiutujących dokumentalistów, spowodował, że polemiki i dyskusje towarzyszące konkursowym rywalizacjom nabrały niespotykanej dotąd dyskursywności. Wielkość strategii pisania o repertuarze festiwalowym, przyjętych za-

między „starymi i młodymi” wziął aktywny udział krytyk z redakcji „Polityki”, Zygmunt Kałużyński, atakując i obśmiewając w swych artykułach dokumentalistów krytycznie opisujących realia PRL przełomu lat 60. i 70., zarzucając im posługiwanie się banalną, telewizyjną konwencją „gadających głów” w filmach – ciekawostkach o pojedynczym bohaterze[4]. Przeprowadzony z pozycji estetycznych atak[5] na poetykę filmów będących swego rodzaju nową „czarną serią”, dających krytyczny obraz polskiej rzeczywistości, to przykład nowego rodzaju batalii między władzą a jej kontestatorami, prowadzonej w zawołowany sposób z pomocą inteligentnego i wpływowego dziennikarza.

Dla grupy młodych dokumentalistów, debiutujących pod koniec dekady lat 60., było jasne, że kino nie może pozostać obojętne wobec dramatycznych doświadczeń w najnowszych dziejach Polski – marca 1968 roku i grudnia 1970 roku. W swoich filmach starali się podejmować tematy wcześniej pomijane w kinie faktów, stawiające krytyczną diagnozę zjawisk zachodzących w życiu społecznym mieszkańców PRL. Wykorzystywali przy tym nowe możliwości techniczne od niedawna dostępne dokumentalistom, pozwalające na swobodniejszą rejestrację synchronicznych nagrań obrazu i dźwięku, rozmów i wywiadów. Od czasu realizacji słynnych *Muzykantów* Kazimierza Karabasza w roku 1960, na planie których udało się z pomocą ciężkiej kamery do zapisu dźwięku (zamontowanej na specjalnym samochodzie) zapisać synchronicznie z obrazem kilka zdań spontanicznej wypowiedzi dyrygenta, jednego z bohaterów filmu, technologiczne możliwości realizacji podobnych zapisów w ciągu zaledwie kilku lat diametralnie się zmieniły. Pod koniec dekady Krzysztof Kieślowski, realizując swój pierwszy profesjonalny film – *Zdjęcie* (1968), mógł swobodnie przemieszczać się z kamerą i mikrofonem pośród podwórek i mieszkań warszawskiej Pragi, rejestrując rozmowy przed kamerą. W ślad za tym

również po festiwalu, jak i w okresach późniejszych, oznaczała, że ich autorzy nie doszli do tej kwestii do konsensusu. Kwestie sporne dotyczyły wielu zagadnień, począwszy od tematyki filmów, poprzez poetykę i styl wypowiedzi reżyserów, skończywszy na wieku realizatorów. Natomiast tym, co głosy dyskusyjantów łączyło, było spostrzeżenie, że festiwal był wydarzeniem przełomowym – wyznaczył umowny początek nowego zjawiska w polskim dokumencie, które w piśmiennictwie filmoznawczym określone zostało jako «szkoła (grupa) krakowska» lub «nowa zmiana» (Maszewska-Łupiniak 2013, s. 155).

[4] Filmy, które Kałużyński krytykuje ze względu na charakter głównej postaci, to nagrodzone w Krakowie dokumenty *Bykowi chwala* (1971) Andrzeja Papużyńskiego oraz *Konsul i inni* (1970) Krzysztofa Gradowskiego. Pisze: „Tak więc bohaterem dokumentu nie jest już środowisko, ale miejscowy wesolek. Zawsze znajdzie się taki. Już widzę, jak ekipa filmowa

przychodzi do zakładu i wypytuje: kto tu wśród was jest chichotek? rozkoszniczek? figielman? Nie ma takiego? Zabieramy się, jakaś placówka nieciekawa” (Z. Kałużyński 1971c).

[5] Przed kierowaniem dyskusji o współczesnym polskim dokumencie w stronę dywagacji na temat rozwiązań technicznych i estetycznych już na początku roku 1971 ostrzegł Marek Piwowski: „Zabawne w tym kontekście wydają się dywagacje o przyszłości filmu w kategoriach stylistyki, estetyki czy nawet techniki: więc film półdokumentalny czy kreowany, improwizowany czy ściśle oparty na literackim pierwowzorze? Kasety, TODD AO [szerokoe ekranowy format taśmy 70 mm – przyp. M.J.], technicolor, stereo, standard czy symultaniczny? Film kinowy czy telewizyjny? Nie od takich spraw i takich proporcji będzie zależało, kto przetrwa i będzie robił filmy. Perspektywę filmu wyznaczą postawy etyczne, a nie estetyczne” (Piwowski 1971).

„przełomem dźwiękowym”, jaki dokonał się w dokumencie nie tylko w Polsce, przysłała kolej na podjęcie tematów wcześniej niedostępnych dokumentalistom. Rejestracja spontanicznych wypowiedzi, dialogów i wywiadów stała się praktyką codzienną zarówno twórców starszego pokolenia, takich jak Kazimierz Karabasz (*Rok Franka W.*, 1968) czy Andrzej Trzos-Rastawiecki (*Egzamin*, 1969), jak i młodszego, by wspomnieć choćby Marka Piwowskiego (*Sukces*, 1968) czy Grzegorza Królikiewicza (*Wierność*, 1969).

Przełom estetyczny dokonujący się stopniowo przez całe lata 60. wszedł w nową fazę u progu kolejnej dekady, stając się sposobem na przedstawienie aspektów rzeczywistości dotąd pomijanych w kinie faktów, zahaczających o zagadnienia polityczne, ujawniających zjawiska powszechne i bolesne. Z filmów tych wyłaniał się obraz kraju zagrożonego różnego rodzaju patologiami, zamieszkanego przez ludzi zmagających się na co dzień z problemami, o których milczały media podporządkowane wymogom propagandy państwowej. Chwilowa liberalizacja, zjawisko charakterystyczne w krótkich okresach przetasowań zachodzących na szczytach partyjnych władz, umożliwiła z jednej strony powstanie kilku filmów śmieiej diagnozujących chorobowe stany życia społecznego, kulturalnego, gospodarczego i politycznego w PRL, a z drugiej – ich zaprezentowanie na krakowskim festiwalu. Pokazano wówczas m.in.: *Szkołę podstawową* (1971) Tomasza Zygadły, *Fabrykę* (1970) Krzysztofa Kiesłowskiego, *Byłem żołnierzem* (1970) Kiesłowskiego i Andrzeja Titkova, *Braci* (1971) i *Szefa* (1970) Grzegorza Królikiewicza, *Korkociąg* (1971) Marka Piwowskiego, *Konsula i innych* (1970) oraz *Zanik serca* (1970) Krzysztofa Gradowskiego, a także *W lutym 1971* (1971) Krystyny Gryczelowskiej i *Na torach* (1971) Bohdana Kosińskiego.

Odmienność większości tych filmów, nakręconych przez generację dokumentalistów zaczynających swą artystyczną drogę, od filmów twórców starszego pokolenia (przede wszystkim wymieniano tu Kazimierza Karabasa i jego pełnometrażowy dokument inscenizowany *Sierpień. Zapis kronikalny*, 1971) stanowiła temat zarówno rozmów podczas samego festiwalu, jak i późniejszych relacji i podsumowań zamieszczanych na łamach prasy filmowej. Monika Maszewska-Łupiniak w swoim artykule szczegółowo relacjonuje zarówno przebieg festiwalowych dyskusji, jak i pofestiwalową recepcję konkursu. Pojawienie się pokoleniowej zmiany, grupy twórców określonych z czasem mianem „szkoły krakowskiej”, oraz dzieł znamionujących nowe podejście do profesji dokumentalisty, demonstrujących, by posłużyć się słowami Jana Józefa Szczepańskiego, „szlachetną pasję walki z nonsensem, konformizmem i znieczulicą” (Szczepański 1971, cyt. za: Maszewska-Łupiniak 2013, s. 159), odnotowali w swych artykułach – obok Szczepańskiego – Janusz Gazda, Janusz Zaremba, Tadeusz Robak, Czesław Dondziłło, Małgorzata Dipont, Bożena Janicka oraz Konrad Eberhardt.

Ten ostatni w swoim artykule *Czy grożą nam „wawelskie” głowy w filmie?* odniósł się krytycznie do relacji z krakowskiego konkursu, która wyszła spod pióra Zygmunta Kałużyńskiego, dziennikarza

najbardziej niechętnie – spośród relacjonujących krakowską imprezę – odnoszącego się do „buntu dokumentalistów”. Jakże zatem były zarzuty Kałużyńskiego? Zaczniemy od tego, że recenzent „Polityki” zasiadł w gronie festiwalowych jurorów. Podczas spotkania z widzami i twórcami bronił werdyktu, zgodnie z którym Grand Prix przypadło filmowi Bohdana Kosińskiego *Na torach*, a wśród nagrodzonych dokumentów znalazły się *Gry* (1970), telewizyjny film baletowy Grzegorza Lasoty. Obie te decyzje spotkały się z krytyką obecnych na sali. Faworyci nie zostali pominięci w rozdaniu nagród, ale typowana na zwycięzcę krajowego konkursu *Szkoła podstawowa* Zygadły, uhonorowana na festiwalu międzynarodowym Grand Prix (Złoty Smok), w krajowym zdobyła Brązowego Lajkonika, podobnie jak uważany za głównego pretendenta do tej nagrody *Konsul i inni* Gradowskiego[6].

Kałużyński w artykule *Jak skompromitowałem się w Krakowie* przywołuje argumenty ze swojego wystąpienia na festiwalu, w Krzysztoforach (zabytkowej krakowskiej kamienicy w Krakowie, miejscu spotkań autorskich i słynnych festiwalowych dyskusji), w dniu ogłoszenia werdyktu, czyli 2 czerwca 1971 roku. Felietonista „Polityki” staje w obronie twórców starszego pokolenia, których twórczość określana jest przez realizatorów młodego pokolenia – a w ślad za nimi przez relacjonujących dyskusję dziennikarzy – jako konformistyczna i nienowoczesna. Jednak mówiąc o krytyce wypowiedzianej pod adresem filmów Kazimierza Karabasa (to jego filmy prezentują najbardziej krytykowany model dokumentalnego „kina papy”), Kałużyński nie wspomina, że jej ostrze było wymierzone w pierwszej kolejności w pełnometrażowy, częściowo inscenizowany *Sierpień. Zapis kronikalny*, wygwizdany przez festiwalową publiczność i z furią atakowany przez Grzegorza Królikiewicza. Sugeruje, że w swej krytyce młodzi byli zgodni, a ta dotyczyła niejako samej metody i stylistyki filmów Karabasa w ogóle. Ta manipulacja pozwala Kałużyńskiemu podnieść fałszywą sugestię, że młodzi buntownicy krytykują totalnie formułę dokumentu kinowego opartego na zdjęciach podpatrywanych i dominacji warstwy wizualnej nad dźwiękową.

Dodatkowo, już całkowicie na własną rękę, Kałużyński wykorzystuje festiwalowy werdykt, by podjąć próbę wbicia klina między nieformalny sojusz między Kieślowskim i Zygadłą, reprezentujących młode pokolenie twórców, a Bohdanem Kosińskim, przedstawicielem starszego pokolenia, który w swoich wystąpieniach prasowych otwarcie wspierał młodych realizatorów[7].

[6] „*Konsul i inni* stał się sensacją jako film, był faworytem widowni krakowskiego festiwalu w 1971 r. Uzyskana nagroda nie pierwszej rangi (Brązowy Lajkonik), poniżej oczekiwań krytyki, była motywowana nietypowością problematyki, a tym samym rzekomo małą nośnością społeczną ekranowego przesłania” (Ozimek 1994, s. 243).

[7] M. Maszewska-Lupiniak odnotowuje głos Kosińskiego opublikowany na łamach wydawanej

podczas krakowskiej imprezy „Gazety Festiwalowej”: „Już w pierwszym numerze pisma ukazał się wywiad z Bohdanem Kosińskim, który podkreślił pojawienie się w polskim kinie dokumentalnym grupy reżyserów realizujących filmy o wyraźnym zacięciu publicystycznym (Krzysztof Kieślowski, Grzegorz Królikiewicz, Tomasz Zygadło)” (Maszewska-Lupiniak 2013, s. 156).

Zaczynając od pochwał pod adresem *Na torach* Kosińskiego, dziennikarz „Polityki” pisze, że „film ten zbliża się do klimatu życia w naszym kraju, jak żaden inny na festiwalu” (Z. Kałużyński 1971c). Z uznaniem wypowiadając się o opisanych pokrótce scenach z tego dokumentu, przeciwstawia go innym festiwalowym obrazom:

W momencie, gdy przez polski film dokumentalny przechodzi nowy ferment – z miejsca powiem, że wątpliwy dla mnie, mimo że witamy go wszyscy z radością – uważam, że należy podkreślić znaczenie takiej sztuki, jaką reprezentuje *Na torach*. (Z. Kałużyński 1971c)

Ów „wątpliwy ferment”, który dla wielu innych uczestników festiwalu, twórców i krytyków, stał się fermentem niewątpliwym, w relacji Kałużyńskiego zostaje opisany we fragmencie opatrzonym dyskwalifikującym śródtytułem *W stronę antyfilmu*. Jego krytyka dotyczy kształtu formalnego filmów Zygadły, Kieślowskiego, Królikiewicza i Gradowskiego, ich treść prezentuje ogólnie, często ignorując jej istotę. Głównym celem ataku jest rzekomo powielana w omawianych filmach formuła banalnie nakręconego wywiadu przed kamerą, będącego trywialnym naśladowaniem manieri telewizyjnej (stąd owo oskarżenie o antyfilmowość): „Otóż występuje w nich z reguły wybrany bohater, lub kilku, fotografowany z bliska, w trakcie gdy mówi” (Z. Kałużyński 1971c). Kałużyński mnoży swe oskarżenia, krytykując rzekome ubóstwo formalne filmów, wypełnionych ponad miarę zbliżeniami twarzy ludzi mówiących przed kamerą. Pisząc o *Byłem żołnierzem* i *Fabryce* Kieślowskiego, stwierdza:

[...] w obydwu przypadkach tak odmiennych reżyser zastosował ten sam chwyt: zbliżenie wielkiej głowy. Poza którą już nic nie widać. Nie wiadomo nawet, czy siedzą, czy stoją; może są przywiązani do krzeseł i dlatego przemawiają z taką pasją jak w *Fabryce*? (Z. Kałużyński 1971c)

Podobnie argumentuje w odniesieniu do faworyta obu festiwali, krajowego i międzynarodowego, zdobywcy Złotego Smoka – *Szkoły podstawowej*, zbywając czytelnika stwierdzeniem, że film Zygadły jest zbiorem zabawnych dziecięcych wypowiedzi z jakimś odniesieniem do rzeczywistości, w której żyją ich rodzice („Uroczy film: pokazuje rozgadane dzieci, imitujące bezwiednie świat dorosłych, tak że rzecz staje się pikantną satyrą na nasze życie w ogóle [...]”, Z. Kałużyński 1971c). Skupia się za to na formalnej stronie, znów nie bez ironii piętnując rzekomą telewizyjną manierę budowania narracji wizualnej na zbliżeniach dziecięcych twarzy:

Perełka. Ale teraz, gdy już ubawiliśmy się tym, co z ekranu słysząc, przyjrzyjmy się, co z niego widać. Widać głowy dzieci na całym obrazie, przemawiające do kamery. To samo co w *Fabryce*, to samo co z niewidomymi żołnierzami. A przecież mamy tu do czynienia, jeszcze raz od początku, ze środowiskiem kompletnie różnym, mianowicie z osobkami, które ledwie odrosły! Tymczasem dwunastoletni chłopiec przemawia do nas, skadowany jak prezydent Nixon podczas prelekcji na Nowy Rok! Czy nie należało raczej wydobyć, że jesteśmy w świecie na metr od podłogi? (Z. Kałużyński 1971c)

Trzecim postponowanym filmem byli *Bracia* (1971) Grzegorza Królikiewicza, w opisie także sprowadzony do serii zmontowanych ze sobą zbliżeń twarzy głównych bohaterów, rodzeństwa znanych sportowców:

Dochodzi wreszcie do takich kuriozów, jak w filmie *Bracia* Grzegorza Królikiewicza (lat 32): czempioni gimnastyki Kubicowie ćwiczą, ale na ekranie widzimy wyłącznie ich twarze! Co się dzieje z ich mięśniami, w których przecież jest cała cudowna wyczynowość, pojęcia nie mamy. (Z. Kałużyński 1971c)

W dalszej części Kałużyński stopniowo coraz wyraźniej kpi z metody, która – jak twierdzi – stosowana jest w podobny sposób we wszystkich filmach i sprowadza się do sadzania ludzi przed kamerą na tle ściany i filmowania rozmów z nimi w sposób statyczny, jak w telewizji<sup>[8]</sup>. Ewentualne przeplatanie wywiadów materiałem innego rodzaju jest, jego zdaniem, nieudolnym zabiegiem służącym maskowaniu monotonii przekazu, a pojawiające się w tych miejscach sceny niczego nowego nie wnoszą. Kałużyński pisze:

Oglądanie ciągle tej samej natarczywej gęby przemawiającej grozi monotonią, należy więc obraz co jakiś czas przerwać ruchem. Znamy ten sposób z TV. Stąd w *Szkole* po kilku wywiadach z malcami pojawia się nagle lekcja tańca, zresztą zabawna, ale diabli wiedzą po co! Widz ogląda się na kabinę projekcyjną, czy przypadkiem rolek nie pomyłono. (Z. Kałużyński 1971c)

Zatrzymajmy się w tym miejscu. Kałużyński posługuje się tutaj chwytem opartym na relacjonowaniu zachowania rzekomego zwykłego widza, którego orędownikiem miałby być felietonista, widza zagubionego, znudzonego, dającego świadectwo, jak „naprawdę” filmy są odbierane i czytane. Dziennikarz wykpiwa scenę lekcji tańca jako swego rodzaju zapchajdziurę, nic nieznaczący wtřet. Pomija i bagatelizuje powszechny i bez wątpienia znany mu sposób komunikowania się przez filmowców z widownią poprzez różnego rodzaju aluzje i metafory, by tą metodą opisywać „świat nieprzedstawiony” PRL. Sposób – dodajmy – znany także cenzorom, wnikliwie badającym teksty kultury kierowane do rozpowszechniania (por. Pawlicki 2001).

Dla Jana Olszewskiego, Kałużyńskiego kolegi po fachu, wymowa sceny tańca jest oczywista. Tak pisze o niej w swej relacji z Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie:

Jest w *Szkole podstawowej* scena, w której młodzież uczy się nowoczesnego tańca – scena wstrząsająca. Kilkunastolatki, które zapewne w innej sytuacji przyjmują zalecenia swych wychowawców z nieufnością, tu zachowują się bezwolnie, niby tancerze w finale *Wesela*. Może więc odporność

[8] Tak pisze o metodzie filmowania zastosowanej w filmach Kieślowskiego, *Zygadły* i *Królikiewicza*: „Mają oni aparat wbity kołkiem w podłogę naprzeciwko ściany i teraz, kto by się nie pokazał, czy to będzie generał obwieszony orderami, czy kaleka, czy św. Sebastian, gdyby zmartwychwstał, sadza go się w gotowe miejsce, «łepk tu!» – i kręcić. Skąd się to

wzięło? Ach, oczywiście, z telewizji! Jest to po prostu wywiad przed szklanym ekranem. Idzie o to, by dostosować się do praktyki TV, w celu sprzedania jej towaru. Dlatego duszę się ze śmiechu, gdy zbuntowani atakują *Gry* jako film «komercyjny!»” (Z. Kałużyński 1971c).

psychiczna współczesnego człowieka nie jest taka wielka, jak nam to sugerowały niektóre filmy festiwalu? (Olszewski 1971)

Wypada dopowiedzieć rzecz do końca: *Szkoła podstawowa* była utworem z kluczem, filmem o świecie, w którym idealnym produktem edukacji szkolnej ma być uległy konformista<sup>[9]</sup>, niewahający się denuncjować bliskich znajomych, jeśli tylko mu się to opłaci. Deszyfrującą lekturę filmu *Zygadły* możemy nakreślić mniej więcej tak:

[...] 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 zawołany przekaz. Zamieńmy tylko „l” 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. (Jazdon 2014)

Z lektury przywołanych powyżej cytatów z artykułu Kałużyńskiego możemy zrekonstruować główne zarzuty wysuwane przez krytyka „Polityki” przeciwko filmom Kieślowskiego, *Zygadły* i Królikiewiczza, a w dalszej części artykułu – także Krzysztofa Gradowskiego. Brzmiały one mniej więcej tak: żaden z nich nie podejmuje jakiegokolwiek istotnego tematu, któremu warto poświęcić choćby kilka zdań, za to wszystkie posługują się banalną konwencją telewizyjnego reportażu, korzystającego z najprostszej formy opowiadania: statycznych ujęć twarzy osoby udzielającej wywiadu przed kamerą.

A jak jest naprawdę? Dzisiejszy widz, dysponujący o wiele lepszymi możliwościami dotarcia do omawianych filmów niż czytelnik „Polityki” z roku 1971, może stosunkowo łatwo skonfrontować uwagi Kałużyńskiego z faktyczną zawartością i kształtem postprodukcji utworów. Przekona się, że opis i osąd krytyka jest daleki od stanu faktycznego, pełen nieścisłości i uproszczeń, w sposób zdeformowany ujmuje estetykę tamtych utworów. W zupełnie innej sytuacji niż dzisiejszy odbiorca był czytelnik *Jak skompromitowałem się w Krakowie*, zmuszony ufać słowom dziennikarza, znawcy kina i festiwalowego jurora. Czytelnik ów („inteligencja w szerokim pojęciu tego słowa”<sup>[10]</sup> – jak odnotował to ówczesny redaktor naczelny tygodnika, Mieczysław F. Rakowski) miał niewielkie szanse trafić na omawiane fil-

[9] „[...] twórca *Szkoły podstawowej*, młody, debiutujący reżyser, Tomasz Zygadło, spożytkował świetnie reporterski materiał – migawki ze szkolnego życia, rozmowy z uczniami itp. – dla głębokiej rozprawy publicystycznej, zwracając uwagę na fakt, iż szkoła sprzyja często kształtowaniu postaw oportunistycznych, z czego – co znów budzi optymizm – zdają sobie sprawę sami, bardziej rozgarnięci uczniowie. Nie zamierzam w tym sprawozdaniu polemizować z werdyktem jury, ale – podobnie jak znakomita

większość uczestników ogólnopolskiego festiwalu – uważam *Szkołę podstawową* za utwór najlepszy. Doskonale przeprowadzony wywód jest bardzo ciekawym głosem w dyskusji o modelu szkoły, jest także sygnałem alarmowym w sprawach wychowawczych i wreszcie – jakby zwierciadłem, w którym dostrzec możemy własne wady także my, ludzie dorośli” (Zarembe 1971).

[10] W swoich *Dziennikach* Rakowski skomentował (pod datą 3 lipca 1971 roku) wyniki ankiety przepro-



my w kinie lub telewizji. Jest też mało prawdopodobne, że sięgał po prasę branżową, na której łamach omawiano festiwalowe filmy i toczono po projekcji dyskusje. „Polityka” była pismem społeczno-politycznym omawiającym – przy wszystkich ówczesnych ograniczeniach – bieżące wydarzenia z różnych obszarów. Sprawy filmu stanowiły tu tylko jeden z pomniejszych działów. Tym bardziej zatem groźny okazywał się wszelki nierzetelny opis, dający nieprawdziwy obraz zarówno co do formy i zawartości omawianych filmów, jak i przebiegu festiwalowych sporów i dyskusji.

W swej ocenie zarówno filmów z krakowskiego konkursu, jak i samego wystąpienia młodych dokumentalistów Kałużyński był osamotniony. Dla czołowych krytyków z „Kina”, „Filmu” i „Ekranu” było jasne, że filmy dokumentalne Kieślowskiego, Zygałdy, Królikiewicza i Gradowskiego stanowiły nową jakość w rodzimym dokumentalimie, od kilku lat znajdującym się w stagnacji. Do wymienionych nazwisk dodajmy jeszcze trzy inne: Bohdana Kosińskiego, Krystyny Gryczelowskiej i Marka Piwowskiego. Wszyscy troje nie bardzo wpisywali się w głoszony – nie tylko przez Kałużyńskiego, ale także innych krytyków – podział na młodych i starych, zbuntowanych i popierających *status quo*. Kałużyński jednak – z niewyjaśnionych powodów – w swoim wyliczeniu laureatów krakowskiego festiwalu pomija Piwowskiego i jego nagrodzony Srebrnym Lajkonikiem antyalkoholowy plakat *Korkociąg*, bliski w formie pozostałym filmom, a przez dziennikarkę „Filmu” Bożenę Janicką zaliczony do najważniejszych w nowym nurcie (Janicka 1971). Także dokumentu *W lutym 1971* Krystyny Gryczelowskiej (autorki debiutującej, jak Kosiński, w drugiej połowie lat 50.), który z perspektywy lat okazał się jednym z najważniejszych utworów z nurtu kina dokumentalnego kontestującego peerelowską rzeczywistość po wydarzeniach grudnia 1970 roku, Kałużyński w ogóle nie wymienia ani w tym, ani w kolejnych artykułach podejmujących temat krakowskiej imprezy.

Jednak podczas gdy większość relacji festiwalowych odnosiła się do istoty przełomu, jaki dokonał się w Krakowie, nieobecny na OFFK Konrad Eberhardt uznał za stosowne zareagować na artykuł Kałużyńskiego *Jak skompromitowałem się w Krakowie* i w tygodniku „Ekran” z 11 lipca 1971 roku opublikował tekst *Czy grożą nam „wawelskie głowy” w filmie?* Eberhardt punkt po punkcie wytyka Kałużyńskiemu wszystkie nadużycia, przeinaczenia i manipulacje. Zwraca uwagę, że kompromitacja, którą Kałużyński anonsuje w tytule swego artykułu, ale jej na dobrą sprawę nie wyjaśnia, wiąże się z jego chybioną laudacją wygłoszoną w Krzysztoforach pod adresem baletowego filmu telewizyjnego Grzegorza Lasoty *Gry*. Nagrodzenie go Brązowym Lajkonikiem stało się – obok

wadzonej przez Ośrodek Obliczeniowy PAN z udziałem 1931 czytelników „Polityki”: „Mamy czytelnika ustabilizowanego. Jest nim inteligencja w szerokim pojęciu tego słowa, z przewagą inteligencji technicznej. W ankiecie wzięło udział 416 inżynierów, 202

ekonomistów, 202 urzędników, 192 techników, 1590 nauczycieli, 105 pracowników nauki, 180 studentów i uczniów, 84 prawników, 69 lekarzy i 63 emerytów” (Rakowski 2001, s. 449).

nieuhonorowania Grand Prix *Szkoły podstawowej* – głównym tematem polemicznych wystąpień po ogłoszeniu werdyktu. Eberhardt pisze:

[...] nie byłem na tegorocznym ogólnopolskim festiwalu w Krakowie, nie uczestniczyłem także w głośniejszej konferencji w Krzysztoforach, podczas której – jak wieść niesie – doszło do kompromitacji mojego Mistrza, Zygmunta Kałużyńskiego. Kompromitacja ta miała polegać na tym, że Kałużyński uznał *Gry Lasoty* za film biegle warsztatowo, zaś umiarkowanie młody i nieumiarkowanie gniewny Grzegorz Królikiewicz natychmiast wyliczył pięć kardynalnych błędów tej realizacji, podważających według niego zasadność korzystnej opinii o filmie sformułowanej przez krytyka. Owo wydarzenie wprawilo wszystkich w dobry humor, gdyż częściowo pozwoliło odrobić przykre zaległości naszego kraju na polu kontestatorstwa filmowego: zaległości prezentujące nas, co tu ukrywać, w niekorzystnym świetle. Po incydentach w Krzysztoforach (polemika na temat *Gier* była tylko epizodem dyskusji) mamy już szansę zbliżyć się do średniej światowej. (Eberhardt 1971a)

W dalszej części artykułu Eberhardt wchodzi w polemikę z Kałużyńskim, uznaje jego wywody za pozbawione znaczącej argumentacji. Zastrzega przy tym, że nie zamierza brać w obronę młodych twórców, gdyż ci „wcale tego nie potrzebują” (Eberhardt 1971a). Klarownie demaskuje zamiysł przeciwstawienia przez felietonistę „Polityki” dokumentu *Na torach*, uznanego przezeń za dzieło spełnione (na dowód czego z uznaniem opisuje jego fragment), konkursowym filmom Kieślowskiego, Zygadły, Królikiewicza i Gradowskiego, skażonym – zdaniem Kałużyńskiego – z pochodzenia telewizyjną manierą „gadających głów”. Te z kolei Eberhardt nazywa „wawelskimi”, niejako z miejsca podnosząc ich rangę. Dziennikarz „Ekranu” pisze:

Mamy tu zatem przykład zdumiewająco szybkiej zamiany narzędzi dokonanej w ciągu tej samej operacji krytycznej. Tenże Zygmunt Kałużyński, który z podziwu godną wnikliwością dokonuje sekcji filmu *Na torach* – sięga po tasak, aby „zając się” filmami realizatorów młodszego pokolenia. [...] Gdy zaś Autor przechodzi do omówienia *Szkoły podstawowej*, tekst Jego przestaje być już świadectwem wzruszającej wnikliwości, staje się żartobliwie protekcyjnym. [...] Po czym w całym wywodzie nie ma ani słowa o tym, o czym naprawdę mówi film Zygadły, przeciwko czemu występuje. (Eberhardt 1971a)

Eberhardt, uznając arcyzm *Na torach*, widzi w nim jednak film należący do minionego już okresu w dziejach polskiego dokumentu, epoki, „[...] w której uwagę widowni skupiali nostalgiczni Cyganie, płynące tratwy, powracające statki oraz zwykli, szarzy ludzie ze swymi codziennymi kłopotami, widzianymi z filozoficznego dystansu. Nastrojowy obraz Kosińskiego wywodzi się stamtąd” (Eberhardt 1971a). Można w tym miejscu zapytać, czy ta diagnoza wybitnego krytyka była w pełni uzasadniona, czy nie była jednak konsekwencją polemiki podjętej z Kałużyńskim, stawiającym ten utwór ponad innymi pokazanymi na festiwalu?

Co do samej konwencji „gadających głów” Eberhardt, już w tytule swego artykułu nazywając je wawelskimi (aluzja do słynnych re-

nesansowych drewnianych rzeźb, przedstawiających ludzkie głowy, umieszczonych w stropie Sali Poselskiej zamku królewskiego na Wawelu, por. Kuczman 2004), zmieniał wektor wartościujący stylistykę omawianych filmów, przydając im rangi, zwracając uwagę na ich artystyczny i kulturotwórczy charakter. Podsuwał czytelnikom sugestię: te głowy z filmów Kieślowskiego, Zygadły i Królikiewicza są jak rzeźbione głowy, które pojawiły się w tym samym mieście, tylko 400 lat później, i jak tamte stanowią znaczący element polskiej kultury. Czas pokazał, że intuicja i ocena krytyka były słuszne. Eberhardt wołał jednak skupić się na argumentacji historycznofilmowej, przywołując przykłady arcydzieł kina, takich jak *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera, *Dziennik wiejskiego proboszcza* Bressona czy *Muzykantów* Karabasza, w których zbliżenia ludzkich twarzy stanowiły dominujący element ich estetyki i udanie nobilitowały ten środek wyrazu. Zatem negowanie jego samego jako antyfilmowego, jak sugeruje Kałużyński, nie znajduje potwierdzenia w praktyce, o której najlepiej świadczą dokonania mistrzów kamery zaliczone do klasyki kina.

Ważniejsze jest jednak to, że Eberhardt również pozostałe argumenty wytoczone przeciwko filmom Kieślowskiego i Zygadły uznaje za bezzasadne. Nie można, jego zdaniem, porównywać *Na torach z Fabryką* i *Szkołą podstawową*, bo ich twórcom w istocie chodziło o coś zupełnie innego niż Kosińskiemu, a zatem forma ich filmów została dopasowana do tematu i perspektywy oglądu przedstawionych w tych filmach spraw. Pisał:

Film *Na torach* może pokazywać „kłąb życia” [określenie Kałużyńskiego – przyp. M.J.], gdyż z tą intencją został właśnie zrealizowany, zaś filmy Kieślowskiego, Zygadły, Królikiewicza czy Gradowskiego pragnęły zanalizować konkretne fenomeny społeczne, dostrzeżone okiem publicysty-reżysera. (Eberhardt 1971a)

Dalej wytyka Kałużyńskiemu zignorowanie tego, co faktycznie przekazują filmy Kieślowskiego (*Fabryka*) i Zygadły (*Szkoła podstawowa*). Warto w tym miejscu wspomnieć, że na krakowskim festiwalu ten ostatni zdobył jeszcze jeden laur – plakietkę Syrenki Warszawskiej przyznaną przez jury Nagrody Klubu Krytyki Filmowej (kontrkandydatem do tej nagrody był *Konsul i inni*). Zatem krytycy filmowi, podobnie jak jurorzy konkursu międzynarodowego (zasiadał w nim nie kto inny jak sam Jean Rouch, jeden z czołowych twórców *cinéma-vérité*, które Kałużyński próbował postawić za wzór polskim dokumentalistom), uznali obraz Zygadły za najwybitniejszy obraz pośród 59 konkursowych filmów!

W tym samym tygodniu, w którym ukazał się artykuł Konrada Eberharda w „Ekranie” (11 lipca 1971), na łamach „Polityki” trzej reżyserzy filmów dokumentalnych: Bohdan Kosiński, Krzysztof Kieślowski i Tomasz Zygadło, opublikowali tekst *Dokumentarzyści o dokumencie* (10 lipca 1971), będący odpowiedzią na zarzuty postawione przez Kałużyńskiego w jego relacji z krakowskiego festiwalu. Odnosząc się do

ustalonego podczas festiwalowych dyskusji podziału na starych i młodych dokumentalistów, rozpowszechnionego potem w prasowych relacjach, uznali go za „łatwiznę myślową” (Kosiński, Kieślowski, Zygałło 1971) i unik pozwalający piszącym ominąć trud głębszej refleksji nad bardziej istotnymi różnicami zachodzącymi między twórcami i zaproponowanymi przez nich perspektywami oglądu współczesnej polskiej rzeczywistości. W tej sytuacji, pisali filmowcy, „wrzawa podniesiona wokół «buntu młodych» działa jak sprawna zagłuszaczka – przez jej szum nie mogą przebić się głosy bohaterów naszych filmów, choć mają oni sporo do powiedzenia na tematy bardzo ważne dla życia naszego kraju” (Kosiński, Kieślowski, Zygałło 1971).

Zwracając uwagę na przyjęcie przez Kałużyńskiego postawy odmiennej od pozostałych dziennikarzy (w przeciwieństwie do nich krytyk z „Polityki” opowiedział się w swym tekście po stronie starych), oponowali przeciwko uznaniu *Na torach* za film środka i dzieło odmienne w swej istocie od dokumentów sygnowanych nazwiskami realizatorów młodego pokolenia. Pisali:

Otóż Kałużyński wyrządza niedźwiedzią przysługę filmowi *Na torach*, chwalcąc go za „równowagę spojrzenia” i przypisując mu dokładnie środkowe położenie na mapie dokumentarnego filmu publicystycznego. W naszym przekonaniu tego typu ocena nie jest pochwałą, lecz zarzutem. (Kosiński, Kieślowski, Zygałło 1971)

Zdaniem autorów, film publicystyczny jest z natury „utworem ofensywnym”, a więc określanie go mianem filmu zrównoważonego jest wystawianiem mu złej oceny, a z tą się nie zgadzają. *Na torach* jest w takim samym stopniu „filmem skrajnym, wyrażającym poglądy w sposób jaskrawy, filmem-protestem” (Kosiński, Kieślowski, Zygałło 1971) jak *Szkoła podstawowa czy Fabryka*, bo tak jak one „opowiada się zdecydowanie po jednej ze stron, po stronie społecznego protestu” (Kosiński, Kieślowski, Zygałło 1971).

Odnosząc się szerzej do samego fenomenu „szkoły krakowskiej”, pisali:

Zastanówmy się nad charakterem filmów publicystycznych prezentowanych przez nas w Krakowie. Są to filmy skierowane przeciw określonym ujemnym zjawiskom różnych dziedzin życia społecznego i państwowego w naszym kraju. W tym są podobne do filmów krytycznych, które pojawiały się od czasu do czasu w poprzednich latach. Jest jednak coś, co odróżnia, jak sądzimy, nasze „krakowskie” filmy od tego, co dotąd powstało. Różnica wynika z odmiennego podejścia do tematów. Interesują nas miejsca, gdzie na pozór wszystko działa prawidłowo, normalnie, lecz w których kryje się przemilczana choroba. Staramy się tę chorobę wykrywać i ujawniać. Sytuacje tego typu traktujemy jako sytuacje modelowe, posługując się nimi dla przedstawienia typowości, powtarzalności tego zjawiska i dla zakwestionowania inercyjnych struktur wypaczających sens i treści dążeń społeczeństwa. Są to założenia trudniejsze niż poprzednio, ale chyba bardziej dzisiaj potrzebne. Na podstawie takich właśnie założeń powstały nasze filmy: *Fabryka*, *Szkoła podstawowa* i *Na torach*. (Kosiński, Kieślowski, Zygałło 1971)

W osobnym fragmencie artykułu, opatrzonym podtytułem *Obiektyw i magnetofon*, Kosiński, Kieślowski i Zygałdo odnoszą się do kluczowego zarzutu, jaki pod adresem filmów dwóch ostatnich autorów, a także dzieł Królikiewicza i Gradowskiego, wysunął Kałużyński, w sposób uproszczony opisując ich poetykę i streszczając ją w efektywnym sformułowaniu „gadające głowy”, wskazując na jej telewizyjną proveniencję, a autorów oskarżając o pójście na łatwiznę. Dokumentaliści zwracają uwagę na fakt, że ich filmy wcale nie posługują się jedną i tą samą metodą statycznego wywiadu z osobą siedzącą przed kamerą, ale wykorzystują różnego typu sceny dialogowe, poszerzające spektrum użycia słowa w filmie dokumentalnym. Jest to, jak zaznaczają, naturalna konsekwencja rozwoju tej gałęzi sztuki filmowej w Polsce i sposób na udzielenie głosu bohaterom tych utworów[11]. Brak świadomości powodów tych zmian estetycznych w formule filmowego dokumentalizmu nazywają „anachronizmem myślowym i estetycznym w podejściu do tego gatunku” (Kosiński, Kieślowski, Zygałdo 1971). I dodają: „Nie są od niego wolne również poglądy Kałużyńskiego” (Kosiński, Kieślowski, Zygałdo 1971).

*Dokumentarzyści o dokumencie* jest przy okazji czymś więcej niż odpowiedzią na prowokacyjną relację prasową z festiwalu filmów krótkometrażowych. Znajdujemy tu wyłożone wprost założenia programowe trójki reżyserów, co przydaje artykułowi walorów manifestu artystycznego. I w tym może tkwi pewna wartość prowokacji Kałużyńskiego uskutecznionej na łamach „Polityki”. Być może bez jego artykułu Kosiński, Kieślowski i Zygałdo nie opublikowałyby tekstu tak wyraźnie wykładającego ich wizję uprawiania zawodu reżysera filmów dokumentalnych w tamtych konkretnych realiach społecznych i politycznych? Pisali:

Dlaczego mamy ciągle trwać na poziomie obyczajowego, zewnętrznego opisu? Dlaczego nie sięgnąć głębiej – przez ludzkie słowa – do ludzkich myśli? [...] Chcemy, aby materia, jaką dysponujemy – żywy, realny człowiek – stała się twórczym uogólnieniem moralnych, etycznych, światopoglądowych. Zastanawiamy się nad ludzkim losem i życiem. Nie odzegnujemy się od postawy humanisty. Nie jesteśmy tylko pogotowiem ratunkowym! (Kosiński, Kieślowski, Zygałdo 1971)

W osobnym fragmencie, zatytułowanym *Likwidacja WFD?*[12], dokumentaliści odnieśli się do kwestii wykraczających poza to, co w artykule Kałużyńskiego zostało wyłożone wprost. Ich wystąpienie jest ni mniej ni więcej tylko protestem przeciw zakusom likwidacji Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie i propozycjom przeniesienia

[11] „Mówiąc inaczej, ludzie w naszych filmach – jak chce Kałużyński – «gadają», bo ludzie współcześni rzeczywiście mówią i to równie ciekawie jak wyglądają i zachowują się, niczym innym jak słowem wyrażając to, co nas w nich interesuje – swój stosunek do świata i swoje w nim miejsce. «Nasze oko to obiektyw, nasze ucho to magnetofon» – jak mówi czołowy

dokumentalista amerykański Leacock” (Kosiński, Kieślowski, Zygałdo 1971).

[12] Taki tytuł nosi także artykuł w „Filmie” z 25 lipca, referujący wystąpienie dokumentalistów na łamach „Polityki”, opublikowany w „Filmie” w dziale referującym najciekawsze publikacje prasowe o filmie (KAPPA 1971b).

całej produkcji dokumentalnej do telewizji. Widzą w tym prawdziwe zagrożenie dla kondycji i jakości rodzimego kina faktów:

[...] przecież likwidując dokument filmowy, skazemy się wszyscy nieodwołalnie na telewizję – z jej programową przeciętnością i nijakością, z obowiązującymi gustami jej szefów, z jej wiecznymi argumentami o „masowej widowni” (czy ktoś próbował zbadać jej faktyczne potrzeby?), z jej czysto już technicznymi ograniczeniami odbioru. (Kosiński, Kieślowski, Zygałło 1971)

Odnajdujemy tu ślady zarówno toczącej się od pewnego czasu na łamach prasy dyskusji nad wydłużeniem kinowych seansów kosztem krótkometrażowych dodatków<sup>[13]</sup>, jak i wymiany zdań na temat roli telewizji jako producenta filmów telewizyjnych. Kosiński, Kieślowski i Zygałło wypowiadali się na ten temat już wcześniej w artykułach opublikowanych w tygodniku „Ekran” (por. Kieślowski 1971a; Kosiński 1971; Zygałło 1971). W tekście *Dokumentarzyści o dokumencie* wyraźnie dystansują się od wizji przeniesienia produkcji filmów dokumentalnych do telewizji. W istocie zagrożenia z tym związane nie ograniczają się tylko do kwestii zawartych w przytoczonym powyżej cytacie. Jest ich znacznie więcej. Dokument w peerelowskiej telewizji znajdował się pod o wiele większą presją ideologiczną i estetyczną, a filmy produkowane w pojedynczych kopiach eksploatacyjnych o wiele łatwiej było skutecznie zablokować, zamykając je w archiwum TVP, jak to swego czasu miało miejsce ze *Zdjęciem* Kieślowskiego, a później z *Robotnikami* 1971: *Nic o nas bez nas* Kieślowskiego i Zygałły.

Kałużyński, zarzucając krótkometrażowym filmom Kieślowskiego, Zygałły, a także Królikiewicza i Gradowskiego, telewizyjną formułę, zdawał się sugerować między wierszami, że bezzasadne jest produkowanie kosztownych krótkometrażówek w WFD, skoro taniej można realizować takie same filmy w telewizji. W ten sposób jego ocena formalna filmów z warszawskiej wytwórni dawała argumenty zwolennikom ograniczenia produkcji krótkich filmów dla kin. Kosiński, Kieślowski, Zygałło, nie kwestionując zasadności diagnozy o sytuacji kryzysowej w polskim dokumencie – manifestującej się dużą liczbą złych filmów krótkometrażowych trafiających do dystrybucji (provokowało to widzów do otwartej krytyki pod adresem tzw. dodatków wyświetlanych w kinach przed pokazem filmu pełnometrażowego) – zaproponowali poprawę jakości realizowanych utworów, czyli innymi słowy: kontynuowanie w krótkim dokumencie dobrej passy, jaka rozpoczęła się w roku 1971, gdy „zdjęto z półek filmy” (Kosiński, Kieślowski, Zygałło 1971), a co ważniejsze – „przede wszystkim zdjęto z półek tematy” (Kosiński, Kieślowski, Zygałło 1971).

[13] Podjęcie tematyki miejsca i recepcji filmu krótkometrażowego zostało zreferowane w „Filmie” z 9 maja 1971 roku. W artykule *Co robić z krótkim metrażem?* mowa o tekstach Bogumiła Drozdowskie-

go („Kultura” 1971, nr 17) i Jerzego Urbana („Polityka” 1971, nr 71), w których autorzy zastanawiają się nad tą kwestią (KAPPA 1971).

Jeśli zatem Kałużyński zamierzał skompromitować w oczach czytelników dokonania młodych twórców, wbić klin między Kosińskiego i jego podopiecznych (autor *Na torach* będzie wkrótce opiekunem artystycznym Kieślowskiego, Zygadły i Wiszniewskiego podczas realizacji wspomnianych *Robotników 1971: Nic o nas bez nas*), rzucić swoje trzy grosze do dyskusji na temat ograniczenia produkcji krótkich dokumentów – a nawet wręcz przeniesienia jej do telewizji – to spotkał się na łamach swego macierzystego tygodnika z mocnym odporem w artykule demonstrującym jedność międzypokoleniową autorów z WFD (pod artykułem podpisali się wspólnie, zamieszczając obok swych nazwisk informacje o wieku każdego z nich: Bohdan Kosiński, lat 49, Krzysztof Kieślowski, lat 30, Tomasz Zygadło, lat 29). Tekst kończy się twardą deklaracją:

W sytuacji, kiedy cały kraj staje się terenem ostrej dyskusji, kiedy polaryzują się ludzkie postawy, kiedy wiele miejsca i tematów otwarło się przed opinią publiczną – także poprzez obiektywy naszych kamer – kiedy tyle spraw trzeba sobie mądrze, uwzględniając różne punkty widzenia, wyjaśnić – właśnie w lecie tego roku nie zgodzimy się na opuszczenie zdobytych i zajmowanych pozycji. Pozycji zarówno myślowych i estetycznych, jak i – co ma w tej chwili najważniejsze znaczenie praktyczne – organizacyjnych. (Kosiński, Kieślowski, Zygadło 1971)

Te dwa artykuły – Eberhardta i trzech reżyserów – rozsierdziły Kałużyńskiego. Ani myślał przyznać się do tendencyjnej oceny nonkonformistycznego kina „nowej zmiany” czy choćby zbyć zarzuty oponentów milczeniem. W ślad za wspomnianym *Jak skompromitowałem się w Krakowie* (nr 24 z 12 czerwca) opublikował w następnych tygodniach i miesiącach kolejne teksty, w których nie tylko podtrzymał swoją opinię, zręcznie udając kajającego się, atakowanego ze wszystkich stron (w opiniach innych krytyków na temat krakowskich filmów) outsidera, ale z jeszcze większą furią natarł na młodych dokumentalistów, i to w tej samej kpiarskiej tonacji. Jeśli w odniesieniu do rzeczonych filmów czyniono jakieś aluzje, odnosząc dokonania dokumentalistów do awangardy, to on określał ich mianem „awantury krakowskiej” czy „szkoły zlewozmywakowej” [14]. Nie czekając już na polemiczne odpowiedzi na swoje teksty, opublikował w „Polityce” następujące artykuły zawierające dalszą krytykę estetyki i treści filmów ze „szkoły krakowskiej”: *Tęczowa bania eklektyzmu* (19 czerwca), *Cholerne drobiazgi techniczne* (26 czerwca), *Ferment, fermentik i znowu nic* (21 sierpnia) oraz *Rozmowa gęsi z prosięciem* (11 września). Do sprawy powrócił 15 lat później, przedrukowując wyżej wymienione artykuły (z wyłączeniem *Rozmowy gęsi z prosięciem*) w autorskiej książce *Diabelskie zwierciadło*, łącząc je w jeden rozdział (*Polski ferment*) z późniejszymi tekstami wymierzonymi w poszczególne utwory fabularnego Kina Moralnego

[14] Kałużyński wprowadził to określenie w książkowym opracowaniu artykułów tu omawianych (por. Z. Kałużyński 1986, s. 61).

Niepokoju, którego początków słusznie upatrywał w dokumentalnym kinie nowej zmiany.

W *Tęczowej bani eklektyzmu* Kałużyński sięgnął po nowy argument dotyczący estetyki atakowanych przezeń dokumentów. Wysunął tu tezę, według której eklektyzm stanowi *sine qua non* filmu krótkometrażowego. W domyśle: wszelkie nazbyt radykalne posłużenie się jedną formułą, która dominuje w przekazie, działa na niekorzyść i oznacza porażkę tak zrealizowanego utworu. Pisał:

Krótki metraż jest bowiem jedyną dziedziną w dziejach sztuki [sic! – M.J.], w której eklektyzm jest twórczy, która żyje wtedy, gdy jest w niej wszystko, w której migoce się nie tylko cały dorobek sztuki filmowej, lecz wręcz cały świat, łącznie z rozmnażaniem się wirusów i demonstracją „jak krzepnie krew” – były dwa takie filmy w Krakowie. (Z. Kałużyński 1971f)

Po nieudanej próbie przeciwstawienia Zygadły i Kieślowskiego Kosińskiemu, posłużył się inną opozycją: „młodzi kontra ich mistrz i nauczyciel”. W roli tego ostatniego „obsadził” Kazimierza Karabasa. Krakowski spór międzypokoleniowy „ożył” na nowo pod piórem felietonisty, by objawić swe „prawdziwe” znaczenie. Kałużyński nie wspomina ani słowem, że Karabas został skrytykowany w pierwszej kolejności za swoje ostatnie dzieło – *Sierpień. Zapis kronikalny*, a nie za cały dorobek. Nie przejmując się tym, po jednej stronie umieszcza cenionego artystę, mistrza żmudnie cyzelowanej formy, a po drugiej – młodych buntowników, usiłujących z wrzaskiem wedrzeć się na artystyczny Parnas ze swymi „tandetnymi”, telewizyjnymi podróbkami sztuki filmowej. Co więcej, Kałużyński przeciwstawia im całe bogactwo dokonań innych filmowców, które w wielkiej liczbie zostały zaprezentowane w Krakowie. Za wzór stawia dzieła pominięte, dziś zapomniane, a i wtedy niespecjalnie omawiane przez krytyków, jak chociażby animowany *Sam sobie sterem...* (1971) Katarzyny Latałło, „wprowadzający, bodaj po raz pierwszy u nas, animację plam kolorowych, rzutowanych na ciało ludzkie” (Z. Kałużyński 1971f). I stwierdza:

Gdy myślę o tej różnorodności, coraz bardziej wątpliwy wydaje mi się program młodych „telewizyjniaków”, sprowadzających krótki metraż do wywiadziku przed szklanym ekranem, który to styl ma jakoby stanowić nieuchronną przyszłość gatunku. Buntownicy przeciwstawili ten swój nowy sposób reportażowi uprawianemu przez dokumentalistów pokolenia dojrzałego, określając filmy w rodzaju nitelewizyjnym jako przestarzałe „karabasówki” (od Kazimierza Karabasa, który doprowadził do perfekcji styl dyskretnej obserwacji codzienności). Jednak konflikt nie polega tylko na zderzeniu tych dwóch szkół, lecz raczej na starciu jednej maniery proponowanej przez młodych, z tysiącem innych. (Z. Kałużyński 1971f)

Kałużyński nie zauważa, że *Fabryka* Kieślowskiego, utwór okrutnie przez niego spostponowany w poprzednim artykule, uznany nieomal za socrealistyczny<sup>[15]</sup>, został podpisany także nazwiskiem Sta-

[15] „Gdy zaś film próbuje podjąć coś o społeczeństwie, nie pokazuje nam wiele. Np. owa *Fabryka*,

zapowiadana jako «najodważniejszy film festiwalu». Wsłuchiwałem się więc, ale długo nie mogłem



niśława Niedbalskiego – operatora będącego głównym współpracownikiem Kazimierza Karabasza. W dalszej części artykułu stawia kolejny zarzut – braku precyzji, formułowany już nie tak wprost pod adresem reżyserów nowej zmiany, choć czytelnik nie musi się długo głowić, by domyślić się, że chodzi właśnie o nich. Warto więc może w tym miejscu przypomnieć, że *Fabryka* kilkanaście lat później zostanie postawiona przez Lidię Zonn – wybitną reżyser montażu, także główną współpracowniczkę Karabasza – za wzór precyzyjnego posłużenia się metodą „relacji z wydarzenia” i połączenia ujęć dialogowych z przebitkami [16].

W dalszej części artykułu Kałużyński powraca do postawionych już w poprzednim tekście zarzutów ubóstwa formalnego, telewizyjnej maniery „gadających głów” (zbywa milczeniem argumenty przedstawione w poprzednim numerze „Polityki” przez Kosińskiego, Kieślowskiego i Zygałkę, odrzucających ocenę dziennikarza jako anachroniczną) oraz czynienia z bohaterów filmowych postaci kuriozalnych, szczególnych, co – jego zdaniem – odbiera tym filmom prawo do określania ich mianem społecznych. Przykładem, po który sięga dla poparcia tego argumentu w tym artykule i kolejnym (*Cholerne drobiazgi techniczne*), jest film Krzysztofa Gradowskiego *Konsul i inni*. Tym razem jednak dodatkowo przytacza tytuły z grona filmów, które nie wzbudziły szerszego oddźwięku, dotąd niewymieniane w relacjach – ani zachwycające, ani kontrowersyjne, a teraz przywołane przez Kałużyńskiego jeszcze bardziej zaciemniają ogląd zjawiska, którego dotyczy jego krytyka. Pojawia się tu pełnometrażowy dokument Romana Wionczka *Człowiek o dwóch nazwiskach* (1971), a także *Próba pieśni* (1971) Zbigniewa Kamińskiego i Krzysztofa Nowaka czy wreszcie *Testament barona* (1971) Marka Pisarskiego.

Bohaterów tego ostatniego porównuje do postaci oszusta z filmu Gradowskiego i nie przebiera w słowach, opisując zaprezentowane w nich postacie historyczne o życiorysach źle widzianych w PRL. Stwierdza:

Albo szalenie ciekawy film telewizyjny Marka Pisarskiego *Testament barona*, z którego wynika, że dwaj polscy awanturnicy, i zarazem pisarze znani w swoim czasie, i także kombinatorzy polityczni związani z sanacją (nie żyjący już A.F. Ossendowski oraz Kamil Giżycki) zmalwersowali i ukryli skarb narodowy Mongołów, odpowiednik naszych arrasów wawelskich, do tej pory nieodnaleziony! Film ten wraz z epopeją Śliwy-Silbersteina

uchwycić, o co chodzi. Zaiste rozmowa przypominała hydraulika z humoreski Tuwima («drozelklapa nie ryksztosuje»). I tak jeden z dyskutujących skarżył się, że automat się rozjeżdża i nie można patyka założyć. Wreszcie zaczęła rysować się pretensja fabryki o elementy, które miały być dostarczone, ale nie przyszły, wskutek czego zatrzymano dział produkcji. To ma być ta śmiałość? Dajcie spokój. Jest to zwykła interwencyjność przeciwko wyższemu szczeblowi biurokracji, uprawiana od czasu pierwszej Pięciolatki! Ja sam wychowałem się na podobnych wypowiedziach, że w «naszej brygadzie Kikut i Mordas wyrobili 200

procent, ale nie przysłali im z Centrali tralki na szpuncie». Mogę to przysiąc, jako dziecko minionej epoki, że gdyby film *Fabryka* pokazał się w 1950 r., nie miałby cienia trudności, przeciwnie, byłby ciepło przyjęty w owych czasach, gdy tak dbano o «tajemnice produkcyjne», jako że nic na nim nie widać” (Z. Kałużyński 1971c).

[16] Lidia Zonn sama także pracowała przy montażu *Fabryki*, ale jej nazwisko nie figuruje w napisach końcowych filmu. O *Fabryce* pisze w książce *O montażu w filmie dokumentalnym* (Warszawa 1986).

[chodzi o film *Konsul i inni* – przyp. M.J.] przynosi materiał do tezy, o której uznanie dopominam się od dawna i na próżno: że wskutek poszczególnych kolei narodowych Polacy mają, w dziedzinie awanturnictwa, osiągnięcia stawiające ich tuż obok Anglików! (Z. Kałużyński 1971f)

Fragment powyższy spotkał się z nie mniej zdecydowaną odpowiedzią co poprzedni artykuł Kałużyńskiego. Tym razem nierzetelność wytknął dziennikarzowi znany pisarz Henryk Worcell, autor *Zaklętych rewirów*, w skierowanym do redakcji „Polityki” liście sformułowanym w imieniu środowiska wrocławskich pisarzy. Pisał w nim:

Zaiste zdumiewająca to nieodpowiedzialność za drukowane słowo u nieprzeciętnego przecież i niemłodego już publicyście. Zarzucić Kamilowi Giżyckiemu, że zmalwersował skarb mongolski, to więcej niż kłamstwo. To kalumnia rzucona na człowieka zmarłego, który już nie może się bronić, a pośrednio na jego żyjącą żonę, która jakże boleśnie przyjęła to oszczerstwo. (Ciekawi jesteśmy, w jaki sposób p. Kałużyński naprawi krzywdę, którą jej wyrządził). [...] A jeśli chodzi o to, co p. Kałużyński określa jako „kombinatorstwo polityczne”... Nawet w najgorszym okresie, kiedy tak łatwo było karierowiczom piąć się w górę, oskarżając ludzi za ich „nieprawomyślność”, przeszłość, nikomu tu nie przyszło na myśl nazwać Kamila Giżyckiego „kombinatorem politycznym”. Doczekał się tego dziś. [...] Trzeba to jeszcze raz mocno zaznaczyć, że p. Kałużyński swoją wypowiedzią – delikatnie mówiąc – rzuca cień na prawego człowieka, jakim był Kamil Giżycki, i boleśnie rani wdowę, p. Alinę Giżycką. Mamy jednak nadzieję, że p. Kałużyński znajdzie sposób, w jaki mógłby ten gruby nietakt naprawić. (Worcell 1971)

Lapidarna odpowiedź Kałużyńskiego została zamieszczona pod listem:

Wierzę, że Pana dane o Kamilu Giżyckim są prawdziwe, ponieważ pisałem o nim wyłącznie na podstawie wrażeń z filmu *Testament barona*, i poza tym nigdy się z nim, ani z informacjami o nim, nie zetknąłem. (Z. Kałużyński 1971d)

Dodajmy, że zarówno Ossendowski (autor zakazanej w PRL książki o Leninie), jak i Giżycki – znani ze swej antykomunistycznej postawy przed drugą wojną światową – nie podlegali „ochronie” i mogli być bezkarnie atakowani przez dziennikarzy pokroju Kałużyńskiego.

Kolejnym artykułem, w którym ten powrócił do dokumentów nagrodzonych w Krakowie, by znów wytknąć im błędy, były *Cholerne drobiazgi techniczne*. Na początku odnosi się w nim do krytyki, z jaką spotkał się na stronach miesięcznika „Kino” jego sposób pisanie o sztuce aktorskiej, pefen ogólników i uproszczeń. Przy tej okazji broni własnego stylu, twierdząc, że brak fachowych określeń z zakresu wiedzy o filmie jest u niego zamierzony i wynika z dążeń piszącego do dostosowania się do wiedzy i potrzeb odbiorcy. Pisze:

Czytelników „Polityki” szacuje się na pół miliona, wśród nich tylko część bywa w kinie, a jeszcze mniej zagląda do rubryki filmowej. A nawet ci nie braliby jej do ręki, gdyby była tam mowa o montażu, najeździe kamery, ustawieniu planów oraz interpretacji aktorskiej. Gdybym ośmielił się

przynieść recenzję w podobnym duchu, Redaktor wyrzuciłby mnie z nią za drzwi i postąpiłby słusznie, ponieważ pismo nie jest dla branżowców, tylko dla ludzi. (Z. Kałużyński 1971a)

Ta „troska” o czytelnika nie przeszkadza mu jednak w dalszej części artykułu skoncentrować się w obszernym fragmencie na krytyce zdjęć do nagrodzonego na festiwalu krakowskim *Konsula i innych* (film był głównym kontrkandydatem do nagrody Syrenki Warszawskiej, przyznanej przez krytyków *Szkoły podstawowej*), w czym kontynuuje temat podjęty w *Jak skompromitowałem się w Krakowie* i ogranicza się do uwag na temat filmowania brody głównego bohatera („Widzowie, niemający wiele do oglądania, zachodzą w głowę, czy jego broda jest prawdziwa czy nie”, 1971a) oraz oświetlenia jego twarzy („Problem portretu brodacza polega na tym, że ma on połowę twarzy jasną, drugą zaś ciemną”, 1971a). Problematyka filmu, zdumiewająca kariera oszusta, który zdołał bez trudu w przekonujący sposób wcielić się w konsula austriackiego i wyłudzić dziesiątki tysięcy złotych od chciwych, łatwowiernych ludzi, w ogóle nie zostaje omówiona w tekście. Czytelnik pozostaje z ograniczoną wiedzą, że oto na krakowskim festiwalu pokazywano filmy marnie sfotografowane na trudny do sprecyzowania temat.

W kolejnym artykule – *Ferment, fermentik i znowu nic* – Kałużyński najpierw deklaruje cofnięcie swojej negatywnej oceny filmom „szkoły krakowskiej”, co czyni jakoby w obliczu licznych prasowych wypowiedzi pozytywnie oceniających zwycięskie filmy z Krakowa, a następnie... podtrzymuje swój krytyczny osąd. Cytuje fragmenty z tekstu *Dokumentarzyści o dokumencie*, wybiera zdania z pochlebnych recenzji (nagrodzonych w Krakowie dokumentów), opublikowanych w prasie, ale nie przyznaje im racji, co najwyżej ironicznie komentuje, jak w przypadku porównania sceny tańca ze *Szkoły podstawowej* z *Weselem*. „Tak jest, proszę Państwa. Idzie o Wyspiańskiego. Tym sposobem Zygadło znalazł się wśród wieszczów” (1971b). W innym miejscu stwierdza, że film Zygadły opiera się na sprawdzonym i łatwym pomysle sfilmowania dzieci zachowujących się jak dorośli, „co istotnie wciąga nas niby żywiol, do tego stopnia, że jesteśmy tu gotowi dopatrzeć się Wyspiańskiego, Gogola i Gombrowicza (słyszałem zestawienie z *Ferdynandem*)” (1971b). Jednym słowem, Kałużyński podważa sens głębszego interpretowania *Szkoły podstawowej*, której raczej należą się słowa krytyki niż uznania („W istocie *Szkoła*, w sensie intencji, jest filmem jak najbardziej neutralnym i jasne jest, że reżyser nie przemyślał sobie, jaki cel ma mieć jego analiza szkolnictwa”, 1971b).

Kałużyński idzie jeszcze dalej w swym zapale dezawuowania „prawdy” o *Szkoły podstawowej*. Jeśli nawet jest to film przeciwstawiający się edukacyjnym praktykom ukierunkowanym na wychowywanie do postawy konformistycznej, to Kałużyński nie widzi w niej samej nic złego! Stwierdza:

Na przykład problem owego konformizmu, po którym jeżdżą z taką lekkością dyskutujący! Wszyscy pedagogzy, od Pestalozziego do Freuda, jacy by

nie byli, przy wszelkich jaskrawych różnicach zgadzają się co do jednego: że szkoła musi dać pojęcie o konformizmie, ponieważ jest on obowiązującą zasadą społeczną. (Z. Kałużyński 1971b)

Wyrażona w tym zdaniu pochwała konformizmu dotyka w jakiejś mierze istoty konfliktu między Kałużyńskim a dokumentalistami. Ci ostatni przeciwstawiają się w swoich filmach i wypowiedziach właśnie postawie konformistycznej, która bliska jest krytykowi „Polityki”. Skoro on nie widzi w niej nic złego, nie może dopatrzeć się też niczego dobrego w dokumentach Kieślowskiego, Zygałdy, Królikiewicza czy Gradowskiego, bo one właśnie ją piętnują, uderzają pośrednio w przywileje takich publicystów jak sam Kałużyński, którzy w kostiumie niezależnych i nonkonformistycznych (w jego przypadku oznacza to dystansowanie się od opinii innych krajowych krytyków filmowych – tych nazywa tu pogardliwie, w kontekście debaty o „krakowskich filmach”, Wielką Orkiestrą Dętą Polskiej Krytyki Filmowej, Z. Kałużyński 1971b) w istocie wykonują czarną robotę dla reżimowego mecenasa. Kałużyński, inteligentnie i błyskotliwie krytykując niepokornych dokumentalistów, zapewniał sobie milczące poparcie władzy, rodzaj żelaznego listu, dającego korsarzowi wolną rękę tak długo, jak długo sekuje kontestatorów systemu.

Duży osobny fragment artykułu, opatrzony tytułem *List do reżysera Kosińskiego*, jest powrotem Kałużyńskiego do przyjętej przez niego w *Jak skompromitowałem się w Krakowie* strategii chwalenia formy *Na torach* w kontrze do dokumentów Kieślowskiego i Zygałdy. Felietonista żali się, że chwalony przez niego Bohdan Kosiński zaatakował go w artykule *Dokumentarzyści o dokumencie*: „Natomiast Pana wystąpienie jest zdradzieckie: artysta nie powinien wypierać się swojego zwolennika; szczególnie, gdy kieruje się on, jak ja, przekonaniem, nie jakąś tam taktyką” (Z. Kałużyński 1971b). I znów powraca do chwalenia dojrzałej formy *Na torach* i łajania *Fabryki* oraz *Szkoły podstawowej*. Powtarza argumenty, że forma tych filmów jest niczym więcej niż „manierą słuchowiskową”, pozbawiającą je możliwości uchwycenia „autentycznego klimatu życia”, a w efekcie też jakiejś prawdy o rzeczywistości. Kałużyński pisze:

A w wykonaniu tego zadania manieri szalenie przeszkadzają i unikanie ich w Pana filmie było dla mnie dowodem dążenia do prawdy, w przeciwieństwie do Pana kolegów, którzy wzięli się do żyłowania chwytu monotonnego i jednostronnego, nagrywania deklaracji na magnetofon, z dołączeniem fotografii osoby przemawiającej – „ożywiania pocztówek dźwiękowych”, jak to ktoś nazwał – co rychło doprowadziło ich styl do zwyrodnienia i uniemożliwia im wykonanie zadania, które sobie postawili. (Z. Kałużyński 1971b)

Znów więc krytyk starał się wyrządzić Kosińskiemu ową niedźwiedzią przysługę – przeciwko czemu oponowali autorzy *Dokumentarzyści o dokumencie* – twierdząc *de facto*, że *Na torach* jest jak filmy z lat 60., ukierunkowany na opis aury miejsca i wydarzeń, bez próby wniknięcia pod powierzchnię rzeczywistości społecznej, by odkrywać

skrywane mechanizmy rządzące jej funkcjonowaniem. Dodajmy, że krytyk całkowicie zignorował wypowiedź dokumentalistów z ich artykułu, wyjaśniającą, że w istocie w swych filmach posługują się całym spektrum różnego rodzaju scen dialogowych i monologowych.

W innym fragmencie artykułu *Ferment, fermencik i znowu nic* Kałużyński po raz kolejny wymierza ostrze krytyki w *Fabrykę*[17], sięgając po te same argumenty co wcześniej, twierdząc, że film Kiesłowskiego jest jedynie utworem interwencyjnym, pozbawionym jakiegokolwiek wymiaru uniwersalnego, krytyki dotyczącej zjawisk nie jednostkowych, ale powszechnych. Gdyby jednak tak było w istocie, gdyby *Fabryka* rzeczywiście była filmem tak neutralnym politycznie[18], jak chce Kałużyński, to czy przetrzymywano by ją przez rok na półce[19], a po sukcesie w Krakowie nie wprowadzono do rozpowszechniania? Z jednej strony obawy przed dystrybucją dokumentu mogą stanowić potwierdzenie, że film został uznany za niebezpieczny, z drugiej – rodzą pytanie, w jakim stopniu krytyka Kałużyńskiego przydała argumentów tym, którzy blokowali filmowi drogę do publiczności?

Jerzy Tabor, zastępca dyrektora Centrali Wynajmu Filmów, w wywiadzie udzielonym dziennikarce i jurorce krakowskiego festiwalu Alicji Iskierko, opublikowanym 10 października 1971 roku, powiedział, że ani *Szkoła podstawowa* Zygadły, ani filmy Kiesłowskiego *Fabryka* i *Byłem żołnierzem* (zrealizowany wspólnie z Andrzejem Titkowem) nie zostały skierowane do rozpowszechniania. W przypadku dwóch pierwszych tytułów tłumaczył decyzję tym, że oba są... zbyt długie. Wprawdzie zapowiadał wprowadzenie na ekrany *Szkoły podstawowej* w listopadzie, ale ekranowy los dokumentów Kiesłowskiego pozostawał niepewny. *Byłem żołnierzem* zostało zakwestionowane przez komisję kontroli technicznej, która uznała, że przekopiowanie filmu z taśmy 16 mm, na jakiej został nakręcony, na negatyw 35 mm dało złe jakościowo efekty, uniemożliwiające wprowadzenie filmu do eksploatacji (wykonano najprawdopodobniej tylko jedną kopię). Na temat *Fabryki* wypowiedział zdanie współbrzmiające z poglądami Kałużyńskiego, konsekwentnie lansowanymi przez niego w „Polityce”: „*Fabryka* zaś według niektórych ocen znacznie lepiej nadaje się do telewizji” (Tabor 1971, s. 17). Gdyby istotnie film ten miał trafić tylko na mały ekran, to

[17] „Zawartość krytyczna *Fabryki* ogranicza się do stwierdzenia, że w kooperacji w przemyśle panuje bałagan. Co piętnuje się, i to bardziej gwałtownie niż w *Fabryce*, odkąd socjalizm istnieje. Nie jest to dużo” (Z. Kałużyński 1971b).

[18] Janusz Zaremba prezentował ten dokument zupełnie inaczej niż Kałużyński: „W *Fabryce* Krzysztofa Kiesłowskiego obserwujemy działanie systemu gospodarczego na przykładzie wielkiego zakładu pracy – fabryki Ursus. Obserwujemy mechanizm, który bynajmniej nie działa bez zgrzytów, ustawicznie zakłócających tok produkcji, wywołujących atmosferę nerwowości i napięcia i, rzecz jasna, odbijających

się na rezultatach produkcji. Ten film, zrealizowany odważnie, ale i w sposób odpowiedzialny, z pasją, ale i z wyważeniem poruszanych spraw, stanowi świetne wprowadzenie w istotę angażującej dziś uwagę wszystkich dyskusji” (Zaremba 1971).

[19] Stanisław Ozimek podaje, że film czekał na pokazanie już od roku 1969: „Obraz ten w swoim czasie był na tyle demaskatorski, że *Fabryka* zrealizowana w 1969 roku musiała przeleżeć na półkach do roku 1971 i z dużymi perturbacjami (w ostatniej chwili) została przyjęta do konkursowego zestawu krakowskiego festiwalu” (Ozimek 1994, s. 245).

los jego jako utworu krótkometrażowego byłby – by użyć ówczesnego określenia Jerzego Płażewskiego – haniebny<sup>[20]</sup>.

Podsumowując swój obszerny artykuł, Kałużyński dystansuje się od werdyktu jury krakowskiego festiwalu, którego był członkiem, i po raz kolejny uznaje go za pomyłkę<sup>[21]</sup>. Jakby tego było mało, w niecały miesiąc później publikuje w „Polityce” jeszcze jeden – ostatni już – artykuł przeciwko „szkole krakowskiej”, zatytułowany *Rozmowa gęsi z prosięciem*, którego jednak po latach nie włączył do rozdziału książki *Diabelskie zwierciadło*, zbierającego wszystkie poprzednie teksty na ten temat. Werdykt z krakowskiego festiwalu ma, zdaniem krytyka, źle działać na myślenie o formie w skali całego polskiego kina, także fabularnego. Ignorując uwagi Kosińskiego, Kieślowskiego i Zygadły na temat formalnych rozwiązań zastosowanych w ich filmach, Kałużyński z uporem lansuje tezę o tandetnym naśladowaniu konwencji telewizyjnej w filmach młodych buntowników z Krakowa. Pisze:

[...] nasi filmowcy przeszli na myślenie, mniej lub więcej świadomie (często podświadomie!), „w służbie TV”, określając tę orientację jako „nową drogę”, modernizację, a nawet awangardę (wszystkie te zwroty padły w dyskusji). [...] Pomyłka filmowców polegała na tym, że zasugerowani szklanym ekranem, usiłowali jego konieczności i ograniczenia rozszerzyć na całe kino polskie od Bałtyku po Tatry. [...] Tu trzeba sobie powiedzieć, że los filmu polskiego jest przykładem, w wymiarze światowym, jak niebezpieczna może być TV dla kinematografii narodowej słabej, nieumiejętnej, niepewnej siebie. Gdy tylko pojawiła się okazja telewizyjna, warszawscy reżyserowie zdezerterowali z kina i rzucili się robić dla nowej branży miniaturowej, która nie wymagała tej odpowiedzialności co pełen film. W dodatku usiłowali narzucić tę rejteradę dużemu ekranowi. [...] Gdy więc ostatnio w Krakowie lansowano w dodatku komplet dokumentów, typu mechaniczny wywiad TV „główka do mikrofonu”, i to pod hasłem „rewolucja młodych w kinie”, nic dziwnego, że amatorzy sztuki filmowej dostali szału i orzekli, że kino polskie jest zagrożone. (Z. Kałużyński 1971e)

Co ciekawe, w artykule tym Kałużyński, niejako po raz wtóry przywołując dyskusję z krakowskiego festiwalu, tym razem wkłada w usta jednej ze stron argumenty wysunięte już po festiwalu przez... Konrada Eberhardta! Porównajmy fragmenty obu tekstów. Oto wyimki z tekstu opublikowanego przez Eberhardta, który – jak pamiętamy – nie był na festiwalu w Krakowie:

[20] „Następnie przekaz małych form filmowych przechwyciła telewizja. Ale jej rola w upowszechnianiu tej gałęzi X Muzy stała się nieomal haniebna. I tutaj również – jak w kinach – film krótki spełnia funkcje podrzędne w stosunku do filmu fabularnego oraz wielu innych emitowanych przez telewizję audycji. I tutaj również film krótki podaje się jak ochłap w jadalni czwartej kategorii” (Płażewski 1971, s. 16).

[21] „W tym roku jury, ulegając zresztą nastrojowi na sali kina Kijów, zwróciło uwagę na wyłoniony w ciągu

ostatniego roku wywiad socjologiczny typu telewizyjnego o intencji interwencyjnej. Było to poparcie nie tyle dla osiągnięcia, co dla spodziewania. Czekano się więc, co usłyszymy dalej, jakie linie kierunkowe wyłonią się, jaki program się skryształizuje? Ale odznaczeni odrzucili zastrzeżenia krytyczne, zamazali różnice programowe, zamiast je przedyskutować, wystąpili z pretensjami przeciwko wszystkim i wreszcie zasłonili się dętą służbą społeczną. Szczególnie to ostatnie brzmi zniechęcająco. Ile już mieliśmy podobnych doświadczeń!” (Z. Kałużyński 1971b).

Widziałem niedawno pewien stary film, figurujący we wszystkich historiach sztuki filmowej, w którym występują właściwie tylko głowy, a zwłaszcza jedna głowa, fotografowana ze szczególną natarczywością. Poza owymi głowami w filmie tym widać niewiele. Tytuł filmu: *Męczeństwo Joanny d'Arc*. [...] Pragnąłbym powołać się na jeszcze jeden tytuł, tym razem z dokumentalnej domeny: *Muzykanci Karabasza*. Otóż są to same głowy starych kolejarzy fotografowane w zbliżeniu; film bez przesady obiegił całą kulę ziemską, a nie przypominam sobie, aby traktowano go jako przejaw dekadencji twórczości dokumentalnej, spowodowanej przez napór telewizji. (Eberhardt 1971a)

Kałużyński – jakby niepomny, że trzy tygodnie wcześniej już odniósł się do uwag Eberhardta w artykule *Ferment, fermencik i znowu nic*, przyznając mu rację[22] – teraz wkłada jego słowa w usta dyskutantów z Krakowa (!) i polemizuje z nimi, formułując je w... pierwszej osobie liczby mnogiej! Nigdzie nie określa jednakże, kim są owi „my”, do których zalicza siebie. Pisze:

Wywiązała się dyskusja „dialog głuchych”. Oni: „Rozwój sztuki filmowej w naszych czasach wymaga zwiadu socjologicznego w formie rozmowy z człowiekiem”. My: „Żaden rozwój sztuki nie może wymagać manieri automatycznie stosowanej, która prowadzi do zubożenia widzenia”. Oni: „Kino dało głośne pozycje, w których na ekranie była tylko głowa, np. *Joanna d'Arc* Dreyera czy *Muzykanci Karabasza*”. My: „Ale Joanna nie zaszuwała przemówień do mikrofonu, tylko palili ją na stosie; gdyby w filmach Szan. Panów owi dyrektorzy-gadulę zaczęli płońać, może dałoby się patrzeć. *Muzykanci Karabasza* też nie wygłaszali prelekcji, lecz usiłowali grać na instrumentach, i to z trudem, ciężko im to szło, i dopiero w finale udawało się. Czyż to nie różnica? Pomijając już, że proceder eksponowania głów na cały ekran i niczego więcej w filmie jest wyjątkiem, nie regułą, i prócz podobnego stylu uprawia ono jeszcze tysiąc innych, zaś Panowie macie tylko ten jeden”. I tak dalej i tak dalej. (Z. Kałużyński 1971e)

Jakby było mało, Kałużyński wykonuje na koniec jeszcze jedną woltę i ni z tego ni z owego chwali konwencję „gadających głów” w... Teatrze Telewizji („twórcze spektakle TV z udziałem samej głowy”, 1971e). Przytacza przy tym argumentację, którą można równie dobrze odnieść do filmów dokumentalnych i fabularnych, niekoniecznie telewizyjnych. Dla niego jednak ma ona zastosowanie tylko w odniesieniu do Teatru Telewizji! Pisze:

TV, po prostu, stanowi inny świat sztuki. Jej żywioł to intymność, to głos, który mówi do nas jak równy do równego, to ciągły kontakt ze wzrokiem interlokutora, który się do nas zwraca. Oczywiście i tu potrzebne jest cieniowanie, różnicowanie, sugestia – ale wreszcie widok okrzyczanej „głowy” może wystarczyć. Więcej, dostarcza nowego doznania artystycznego; pod tym względem obrońcy gatunku mieli rację, twierdząc, że powstaje tu nieznanego waloru współczesnego widowiska – ale które ogranicza się do TV. (Z. Kałużyński 1971e)

[22] „W kinie może być wszystko i znamy arcydzieła, które są jedną wielką recytacją, w których widnieje jedna głowa na ekranie (tu Eberhardt ma rację, przytaczając genialne *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera),

które nie wychodzą z celi więziennej o powierzchni 6 m kwadratowych (*Ucieczka skazańca* Bressona)” (Z. Kałużyński 1971b).

Za wzór tego typu telewizyjnej roboty podaje spektakle wyreżyserowane przez jednego z krytykowanych przezeń „krakowskich buntowników” – Grzegorza Królikiewicza: *Komunę paryską* (zrealizowaną wspólnie z Krzysztofem Wojciechowskim) i *Krzysztofa Kolumba* (chodziło mu zapewne o spektakl zatytułowany *Cztery wielkie wyprawy do Indii* z roku 1971).

Ostatnie słowo w tym sporze o wpływ telewizji na polską kinematografię należało jednak do Konrada Eberhardta. Po raz wtóry wszedł on w polemikę z Kałużyńskim w opublikowanym w „Ekranie” felietonie *Zagraża, czy nie?* z jego autorskiego cyklu *W moim iluzjonie* (Eberhardt 1971b). Zdaniem Eberhardta, pomyłką jest obarczanie telewizji winą za niski poziom najnowszych filmów fabularnych choćby z tego względu, że wiele słabych tytułów nie jest w ogóle skażonych jakimkolwiek wpływem estetyki telewizyjnej. Nie zgadza się też z przypisywaniem pewnych środków wyrazowych, charakterystycznych dla telewizji, wyłącznie utworom realizowanym na jej potrzeby<sup>[23]</sup>. Wreszcie zwraca uwagę Kałużyńskiemu, że żywiołem TV nie są wcale filmy i spektakle Teatru Telewizji, ale transmisja na żywo, reportaż, wywiad, serwis informacyjny. Nie zgadzając się z oceną „krakowskich” filmów, koncyliacyjnie przyznaje, że jedynie sama ogólna zasada ostrzegania przed wszelką manierą ma sens. „Ostrzegać więc trzeba i w tym punkcie – zgoda. Sami autorzy zaprzeczają tym przewidywaniom lub je potwierdzają” (Eberhardt 1971b).

Znamienne, że nikt poza Kałużyńskim nie koncentrował się na wpływie estetyki utworów telewizyjnych na kształt filmów dokumentalnych powstających w następnych latach. W roku 1971 przetoczyła się na łamach „Ekranu” dyskusja dotycząca wcale nie ograniczeń, ale możliwości, jakie przed filmowcami otwierały się wraz z rozwojem telewizji w Polsce<sup>[24]</sup>. Związek telewizji i dokumentu stał się czymś oczywistym zarówno w kraju, jak i na świecie, gdzie film dokumentalny był coraz bardziej gatunkiem *stricte* telewizyjnym, co więcej – związkiem wręcz pożądanym przez realizatorów pokładających w tym sojuszu ogromne nadzieje. Dość przypomnieć, że najważniejszy film duetu Kieślowski–Zygadło *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas* (1972) został wyprodukowany przez Telewizję Polską. Wprawdzie dramatyczne losy tego utworu, skazanego na niepokazywanie przez wiele lat, wskazują na niebezpieczeństwa czyhające w tamtych czasach na dokumentalistów realizujących filmy telewizyjne, ale to już kwestia niezwiązana z estetyką, ale polityką i określonymi ograniczeniami produkcyjnymi (film TV powstawał często w jednej, dwóch kopiach 16 mm, co ograniczało

[23] „Obstaję przy swoim, że w kinie od dawna istniał nurt «telewizyjny» – to znaczy kameralny, statyczny, bazujący na detalach, a od kiedy się udało i na słowie. Choćby twórczość Bressona, którą Kałużyński raczy w swych wywodach pomijać. Zlepianie kawałków telewizyjnych seriali i dawanie ich do kina to bzdura,

ale *Za ścianą* Zanussiego (film TV) ogląda się znakomicie i na dużym, i na małym ekranie” (Eberhardt 1971b).

[24] Por. Kieślowski 1971a; Kosiński 1971; Zygodło 1971, a także pozostałe wypowiedzi Kieślowskiego na ten temat zamieszczone w „Ekranie” (1971b, 1971c).



dostęp do nich i możliwości prezentowania nawet na pojedynczych pokazach kinowych).

Wróćmy jednak do kwestii krytyki dokumentów „nowej zmiany” uskuteczniejszej przez Kałużyńskiego. Od lat 60. krakowski festiwal pełnił eksponowaną rolę w polskiej kulturze filmowej. Był miejscem prezentacji najnowszych dokonań z obszaru krótkometrażowego filmu dokumentalnego, animowanego i fabularnego. Spotykali się na nim nie tylko widzowie, ale przede wszystkim twórcy i dziennikarze. Do tych ostatnich należało szczególne zadanie – zdanie relacji z obejrzanych filmów, polskich i zagranicznych, gdyż tylko niektórym z nich dane było trafić na ekrany krajowych kin, a rozpowszechnianie innych było ograniczone, tak jak ograniczona jest z reguły dystrybucja filmów krótkich. Zatem wiele z utworów pokazanych w Krakowie miało szansę zaistnieć w świadomości odbiorców jedynie jako tytuły omawiane na łamach prasy, znane z lektury. W tej sytuacji rola dziennikarzy i krytyków piszących o festiwalu, dziełach na nim prezentowanych, przyznanych nagrodach, dyskusjach toczących się między pokazami, nabierała szczególnego znaczenia. Nagradzany i wychwalany krótki film zwiększał swe szanse na ewentualną dystrybucję w kinie, telewizji czy wypożyczalniach kopii 16 mm, prowadzonych przez Centralę Wynajmu Filmów. I odwrotnie – milczenie bądź krytyczna ocena jakiegoś filmu mogły zaciążyć na jego dalszej drodze do pozafestiwalowej widowni. Niebagatelne znaczenie miało też miejsce publikowania relacji z festiwalu. Inną grupę odbiorców stanowili czytelnicy „Kina”, „Filmu” czy „Ekranu”, niejako przez sam wybór tych periodyków deklarujący swe szczególne zainteresowanie twórczością filmową, a inną – czytelnicy prasy codziennej czy tygodników społeczno-politycznych w rodzaju „Polityki”. Dla tych ostatnich publikowane na jego łamach opinie o festiwalu i filmach były często jedynym, nieweryfikowalnym źródłem wiedzy na temat rodzimego filmu krótkiego.

W przypadku „Polityki” początku lat 70. istotny jest także kontekst społecznego odbioru czasopisma, które czytelnikom jawiło się jako pismo dające bardziej wiarygodny i krytyczny obraz rzeczywistości w porównaniu z innymi prasowymi tytułami<sup>[25]</sup>. Drukowane obok reportaży Hanny Krall i Jacka Maziarskiego felietony Kałużyńskiego, pisane barwnym językiem, pełne zabawnych zestawień i zjadliwych uwag, mogły być odbierane jako teksty równie demaskatorskie i autentyczne w ocenie polskich filmów jak artykuły piętnujące nadużycia władzy czy mankamenty gospodarki, publikowane na stronach obok. On sam należał do grona najpopularniejszych autorów tygodnika i w rankingu

[25] „Przez trzy lata – między 1971 a 1973, podobnie jak przedtem w latach 1956–61 – nowa ekipa promieniowała zaufaniem i optymizmem. W powietrzu unosiła się atmosfera swobodnej dyskusji i ducha eksperymentu. [...] Tygodnik «Polityka» zainicjował

nowy rodzaj dziennikarstwa, zajmując się badaniem głośnych skandali, przypadków przekupstwa i ignorancji w dziedzinie administracji państwowej; wszystkie te materiały podlegały wyłącznie «autocenzurze naczelnego redaktora» (Davis 1999, s. 1071).

ułożonym na podstawie ankiety przeprowadzonej wśród czytelników zajął siódme miejsce w dziesiątce najchętniej czytanych dziennikarzy „Polityki” [26].

W tym kontekście przypuszczony na młode polskie kino dokumentalne atak Zygmunta Kałużyńskiego jawi się jako zdarzenie szczególne. Oto ceniony krytyk filmowy, członek jury krajowego konkursu, publikuje na łamach poczytnej „Polityki” serię artykułów, w których poddaje miazdzącej i słabo uzasadnionej krytyce filmy dające krytyczny obraz realiów PRL i państwa dopiero co skompromitowanego krwawą pacyfikacją polskich robotników na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku. Moja krytyczna ocena tych działań, stanowiących zagrożenie dla twórców starających się kontestować ówczesną rzeczywistość społeczno-polityczną, wynika z faktu, że pod pozorem wskazywania na rzekome obniżenie jakości formalnej filmów dokumentalnych realizowanych przez młodych autorów z WFD Kałużyński na łamach partyjnego pisma uderzał w nurt kina odważnie piętnującego zło systemu, dyskredytował utwory, którym udało się wymknąć skutecznej kontroli cenzorskiej. Choć dziennikarz otwarcie nie przyznawał się do swoich sympatii ideologicznych, nie występował oficjalnie w roli rządowego policjanta, gotowego interweniować tam, gdzie pojawiała się jawna krytyka systemu, w istocie był nim w odniesieniu do reżyserów ze „szkoły krakowskiej”, a w późniejszych latach także w stosunku do twórców Kina Moralnego Niepokoju.

Opisując działalność pisarską Zygmunta Kałużyńskiego w odniesieniu do tego ostatniego nurtu, autor jego biografii, Wojciech Kałużyński, sformułował sąd pasujący również do omówionych powyżej działań autora *Diabelskiego zwierciadła* w stosunku do dokumentalistów. W przywołanym poniżej cytacie moglibyśmy podmienić „Kino Moralnego Niepokoju” na „kino dokumentalne «nowej zmiany»” i uzykalibyśmy równie prawdziwą ocenę działań felietonisty „Polityki”. Biograf krytyka pisze:

Kino moralnego niepokoju było bowiem, jakkolwiek ocenić jego wartość artystyczną, rzeczywistym, a nie, jak chciał Kałużyński, pozornym narzędziem komunikacji społecznej. W świadomości widzów powstało przekonanie, że kino nareszcie mówi prawdę, choćby pokazując szarą rzeczywistość lub obnażając mechanizmy funkcjonowania władzy. Uchodziło zatem za antyreżimowe i głoszące autentyczny protest wobec gierkowskiej propagandy. Atakując zajadle te filmy, stawiał się Kałużyński zatem w roli partyjnego pretorianina piszącego na zlecenie władzy, w roli

[26] Wyniki ankiety opublikował Mieczysław F. Rakowski w swoich *Dziennikach*, pod datą 3 lipca 1971 roku: „Pierwsza dziesiątka najpopularniejszych autorów to: Michał Radgowski, który w ankiecie przeprowadzonej w 1969 roku też zajmował pierwsze miejsce, drugi jest Maciej Hłowiecki (w 1969 roku czwarty), trzeci Jerzy Waldorff, czwarty – ja (w 1969 roku piąte miejsce), Danek Passent z trze-

ciego miejsca spadł na piąte, na szóstym (z ósmego w 1969 roku) znalazł się Jurek Urban, siódme zajął Zyzik Kałużyński (w 1969 roku szósty), na ósmym miejscu jest AKW [Andrzej Krzysztof Wróblewski – M.J.] (spadł z drugiego), dziewiąte zajął Darek [Fikus – M.J.] (poprzednio był na siódmym) i dziesiąte Tadeusz Pasierbiński” (Rakowski 2001, s. 449).

krytyka dyspozycyjnego, niszczącego kino niewygodne dla partii karkołomnym twierdzeniem, że jest owo kino partii wygodne. Filmowcy z kręgu kina moralnego niepokoju byli wówczas pod swego rodzaju ochroną. Nie wypadało ich krytykować, bo natychmiast stawało się po stronie popierających władzę i za takiego w powszechnej opinii uchodził Kałużyński. (W. Kałużyński 2012, s. 184)

Gdyby nawet oceniać omówione w tym artykule teksty Kałużyńskiego na temat filmów dokumentalnych Kieślowskiego, Zygadły i Królikiewicza w oderwaniu od ówczesnych realiów politycznych, przyglądając się im wyłącznie od strony metody pisarskiej, argumentacji i adekwatności przedstawionych w nich sądów do stanu faktycznego, to i tak okaże się, że dalekie są one od rzetelności i trafności. Często celem samym w sobie jest w nich popisywanie się stylem pisarskim, efektownymi i szyderczymi porównaniami, błyskawicznym przeskakiwaniem z tematu na temat, byle tylko zabawić czytelnika. Odpowiedzialność za słowo schodzi tu na dalszy plan. A jaka jest tego cena, napisał choćby przywołany powyżej Henryk Worcell, upominając się o dobre imię swego przyjaciela, z którym Kałużyński nader nonszalancko obszedł się w *Tęczowej bani eklektyzmu*.

Jesienią 1971 roku Tadeusz Różewicz wydał zbiór esejów pod tytułem *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Jeden z zawartych w nim tekstów dotyczy tak istotnego w kontekście poruszanej tu problematyki zagadnienia etyki dziennikarskiej[27]. Różewicz opisuje przypadek brytyjskiego publicysty Roberta Pitmanna, który w roku 1958 na łamach „Sunday Express” opublikował wywiad z T.S. Eliotem, obchodzącym wówczas 70. urodziny. Ujmując rzecz w skrócie, jest to tekst o złośliwym i szyderczym dziennikarzu, który postanowił tak poprowadzić rozmowę z wielkim pisarzem i noblistą, by nie tylko nie zapytać o jego poezję, ale zrobić wszystko, by go ośmieszyć, a wręcz stworzyć wrażenie, że tytuły do sławy i chwały artysty są mocno przeszacowane. Różewicz zauważa przy tym, że „zwycięstwo” Pitmanna zostało zrelacjonowane przez polskiego dziennikarza, który o nim napisał na łamach prasy krajowej, z wielkim uznaniem. Różewicz stanowczo przeciwko temu protestuje: „moim zdaniem Pitmann to szkodnik kulturalny i głupiec” (Różewicz 1971, s. 132). Po czym autor *Kartoteki* prezentuje swoje argumenty. Pozwalam sobie je przytoczyć poniżej, ponieważ można je odnieść do omawianej tu przeze mnie postawy Kałużyńskiego wobec dokumentalistów „nowej zmiany”. Istnieje nietrudny do uchwycenia związek między sposobem postępowania Pitmanna i skutkami jego działań, które opisuje Różewicz, a tym, czego na stronach „Polityki”

[27] Tematu tego dotyczy także opublikowany pod koniec roku 1971 felieton Janusza Gazdy, w którym autor tak pisze o profesji krytyka filmowego: „Zauważmy, że krytyk często stara się występować w czyimś imieniu, biorąc czyjeś racje za swoje. Występuje w imieniu widzów, występuje w imieniu działaczy, polityków, występuje w imieniu taktyki programowej.

Tymczasem jego rola powinna być między innymi rolą eksperta. I jako ekspert – krytyk powinien występować przede wszystkim w swoim własnym imieniu. W imię swoich racji, które powinny być racjami sztuki. I to właśnie jest warunkiem uczciwości i odpowiedzialności krytyka” (Gazda 1971).

dokonał Kałużyński. Proponuję przeczytać poniższy fragment, zastępując Pitmanna Kałużyńskim, Eliota – polskimi dokumentalistami ze „szkoły krakowskiej”, a „Sunday Express” – „Polityką” (której nakład był oczywiście mniejszy). Różewicz pisze:

Oto moja interpretacja tej rozmowy między Pitmannem i Eliotem. Nie wiem, jaki nakład ma „Sunday Express”, przypuśćmy – dwieście, trzysta tysięcy egzemplarzy. Przypuśćmy, że gazetę czyta trzysta, czterysta tysięcy ludzi, przypuśćmy że wywiad Pitmanna z Eliotem przeczytało sto albo dwieście tysięcy ludzi... Przypuśćmy, że z tych trzystu tysięcy ludzi trzy tysiące czytuje poezję, trzystu zna i czytało Eliota powierzchownie, a stu posiada jego książkę w bibliotece domowej... Sto tysięcy słyszało coś o takim poecie, ale jego nazwisko mówi im niewiele: laureat Nagrody Nobla itd. I właśnie te dwieście, trzysta tysięcy ludzi ogląda Eliota, jego pracę, życie prywatne i zasługi oczami pana Pitmanna. Ci czytelnicy nie mają obowiązku zagłębiać się w wiadomości i informacje w dzienniku, nie mają ani obowiązku, ani potrzeby; gazetę czyta się w pociągu, autobusie, poczekalni lub przy śniadaniu, czyta się i wyrzuca do kosza ze śmieciami lub – w wypadku braku papieru toaletowego – wieszka się na gwoździu (nie chodzi mi w tym wypadku o „Sunday Express”, ale o gazety w ogóle). Mimo takiego losu gazeta informuje przedtem sto, dwieście, trzysta tysięcy o tym i owym, fałszywie lub prawdziwie, złośliwie lub lojalnie, i nie powinno się lekceważyć zasięgu tej jednodniowej informacji. Jestem zdania, że nie należy lekceważyć dziennikarza, nie należy machać lekceważąco ręką; to nie jest prawda, że „pies szczeka, wiatr niesie, karawana idzie dalej” itp., jestem zdania, że należy dziennikarza traktować poważnie i domagać się od niego odpowiedzialności za słowo. [...] Nawet głupi, złośliwy, sprytny, płytki, obłudny dziennikarz może wyrządzić nieobliczalne szkody, zniszczyć człowieka, zatruć opinię publiczną. (Różewicz 1971, s. 132–134)

Różewicz pisze o pewnych potencjalnych szkodach, które może wyrządzić zły dziennikarz. Postępowanie Kałużyńskiego w omawianym tu zakresie nosi znamiona „trucia opinii publicznej”. Jego sądy o filmach z WFD triumfujących na krakowskim festiwalu niosły szereg zagrożeń. Jak pamiętamy, w prasie toczyła się dyskusja na temat filmu krótkometrażowego, miejsc jego prezentowania, ale także – o czym wspominali autorzy tekstu *Dokumentarzyści o dokumencie* – zakusów władzy zmierzających do likwidacji WFD bądź ograniczenia jej produkcji. Opinie Kałużyńskiego mogły okazać się przydatne, gdyby takie plany chciano istotnie wcielić w życie.

Podobnie rzecz się ma z projektami filmowymi konkretnych twórców, w szczególności Krzysztofa Kieślowskiego. Czy artykuły Kałużyńskiego mogły pomóc twórcy, którego filmy nie trafiały do kin, blokowane na różne sposoby przez władzę, niezadowoloną z ich wartości i potencjalnej „siły rażenia”? Jak pamiętamy, *Fabryka* – choć nagrodzona w Krakowie – jesienią 1971 roku wciąż nie miała szans na dystrybucję. Podobnie było z *Byłem żołnierzem*, nierozpowszechnianym pod pretekstem kłopotów technicznych związanych z przekopiowaniem w dobrej jakości oryginału, wykonanego na taśmie 16 mm, na kinowe kopie 35 mm. Wcześniejszy, debiutancki dokument *Zdjęcie*

zaginął w przepastnych archiwach TV[28]. Kolejne filmy Kieślowskiego – *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas* oraz *Murarz* zostały zatrzymane przez cenzurę[29]. Inne projekty filmowe nie dostały nawet szansy na realizację[30].

Nie wiemy, czy i w jaki sposób wykorzystano sądy Kałużyńskiego przeciwko Kieślowskiemu, Zygodle czy Królikiewiczowi. W każdym razie autor *Fabryki* dobrze zapamiętał starcie z Kałużyńskim i po latach odpowiedział na jego krytykę, tworząc film w jawny sposób nawiązujący – najpierw tytułem, a potem formą – do tak wyśmiewanej przez dziennikarza „Polityki” konwencji wywiadów przed kamerą zbudowanych ze zbliżeń twarzy rozmówców[31]. Chodzi o *Gadające głowy* (1980), krótkometrażowy dokument ułożony ze zbliżeń twarzy i wypowiedzi 44 ludzi w różnym wieku, od noworodka po stuletnią staruszkę, odpowiadających na pytania: „Kim jesteś?” i „Czego byś chciał?”. Obraz ten stanowi w jakiejś mierze dopełnienie *Fabryki*, a w chwili powstania był odczytywany jako zapis stanu umysłów Polaków u progu dekady Solidarności i stanu wojennego. Dziś może też być czytany jako dokumentalny poemat o perspektywie ludzkiego spojrzenia na świat, która zmienia się wraz z wiekiem. Od chwili powstania jego znaczenie, renoma i kulturotwórczy potencjał rosły. Formuła została powielona w różnych filmach i projektach, a wypowiedzi bohaterów „upoetyczniły się” jako słowa piosenki *Gadające głowy 80 06* popularnego zespołu Myslovitz.

[28] W roku 1973 w rozmowie z Andrzejem Kołodziejem Krzysztof Kieślowski powiedział: „Pierwszy film to najlepszy, jaki do tej pory udało mi się zrobić. Był to film dla telewizji – *Zdjęcie* – który w tym momencie nie istnieje. Nawet negatyw. Nie dlatego, żeby mi zrobić na złość, ale najzwyczajniej w świecie go podpier... Najpierw zaginęły dwie kopie, które zostały zrobione. A w tej chwili – bo byłem tam, chciałem odtworzyć ten film, za własne pieniądze zrobić sobie kopię – w tej chwili nie ma negatywu. A jeszcze dwa lata temu był, dowadywałem się... Rozumiesz, ginie pierwsza kopia, potem druga, a teraz ginie negatyw. Zapłaciłem dwieście złotych temu archiwście, żeby znalazł. Poszukał i nie znalazł” (Kieślowski 1996).

[29] „Z filmów, które zrobiłem w Wytwórni... mogę je policzyć... sześć zrobiłem w Wytwórni. Z tego cztery wstrzymane. Więc oni już nie mają ochoty, żeby było więcej takich filmów. Z *miasta Łodzi* nie wolno wziąć z Archiwum, nie wiem dlaczego. *Fabryki* nie wolno wziąć absolutnie, tytuł podkreślony na czerwono... O *Robotnikach* [*Robotnicy 71: Nic o nas bez nas*], nie ma w ogóle mowy. *Murarza* też nie wolno. Masz już cztery filmy. Dwa pozostałe – to film o urzędnikach i o przygotowaniach do wyścigu w Monte Carlo [*Przed rajdem*], który zresztą też nigdy nie szedł w kinach, bo dyrektor FSO załatwił, że go zdjęli.

To wprawdzie niedobry film, ale nie o to chodzi. Chodzi o tendencję, o sprawy, które możesz poruszać i te, których nie możesz. Ja na sześć poruszonych spraw pięciu nie mogłem, jak się okazuje” (Kieślowski 1996).

[30] „Zrozum, ile – poza idiotycznym, dziewiętnastowiecznym, mało, że niemodnym, ale absolutnie kretyńskim przywiązaniem do szacunku wobec samego siebie... do przekonania, że jest się z grubsza biorąc w porządku – ile poświęciłem do tej pory sukcesów, stopni kariery, pieniędzy. Chyba rozumiesz, że gdybym robił od tych czterech lat takie filmy, jakich się ode mnie oczekiwało... czy nie mógłbym teraz bez żadnych problemów robić dużych, dobrze płatnych, wszędzie wyświetlanych filmów?” (Kieślowski 1996).

[31] Innym filmem, który można uznać za dzieło dowodzące wyjątkowości formuły wywiadu przed kamerą, pokazujące jej siłę rażenia, jest *Nie wiem* (1977) – dokumentalny zapis mowy oskarżycielskiej przeciwko systemowi zniewolenia i deprawacji, jaką przed kamerą Kieślowskiego wygłosił człowiek, który za próbę walki z patologiami w kierowanym przez niego zakładzie zapłacił wysoką cenę. Stracił dorobek życia, pracę, rodzinę i zdrowie. Trwający 46 minut dokument Kieślowskiego jest prawie w całości oparty na obrazie siedzącego przed kamerą mężczyzny, który opowiada o swych dramatycznych kolejach losu.

W rodzinnym archiwum reżysera zachowała się kopia scenariusza *Gadających głów* (pod tytułem *Trzy odpowiedzi*) z odręcznym dopiskiem na ostatniej stronie: „Jeśli film się uda: po chwili ciszy i czerni malutki napis: *Zygmuntowi Kałużyńskiemu poświęcamy. Autorzy*” (Kieślowski [b.d.]). Ostatecznie reżyser nie umieścił tej dedykacji w filmie. Być może zdał sobie sprawę, że pamięć o sporze między krytykiem a dokumentalistami coraz bardziej zanika i wielu widzów może uznać taki podpis za faktyczny hołd złożony znanemu dziennikarzowi<sup>[32]</sup>. Tym bardziej wydaje się to prawdopodobne, gdy na okładce wspomnianej biografii Kałużyńskiego można przeczytać takie oto zdanie: „Polscy kinomani, którzy, rzadko zresztą, dyskutują o filmowej krytyce, są przeważnie zgodni: był największym krytykiem w historii!” (W. Kałużyński 2012, tekst na s. 4 okładki). Warto owym kinomanom polecić lekturę artykułów, które Kałużyński napisał i opublikował w czasie, gdy w polskim kinie faktów w bólach rodził się jeden z jego najciekawszych i najważniejszych nurtów, współtworzony przez reżysera uznawanego dziś na świecie za jednego z największych twórców filmowych.

## BIBLIOGRAFIA

- Davis N., 1999, *Boże Igrzysko. Historia Polski*, przekład autoryzowany: E. Tabakowska, Warszawa
- Eberhardt K., 1971a, *Czy grożą nam „wawelskie głowy” w filmie?*, „Ekran” nr 28
- Eberhardt K., 1971b, *Zagraża, czy nie*, „Ekran” nr 40
- Gańczak F., 2011, *Filmowcy w matni bezpieczeństwa*, Warszawa
- Gazda J., 1971, *Moralność krytyka*, „Ekran” nr 52
- Janicka B., 1971, *Zmiana?*, „Film” nr 24
- Jazdon M., 2014, *Część zamiast całości, czyli sposób na cenzorów. Szkoła podstawowa Tomusza Zygadły – wzorcowy film kina „nowej zmiany”*, „Images” vol. XV nr 24
- Kałużyński W., 2012, *Pół życia w ciemności. Biografia Zygmunta Kałużyńskiego*, Chotomów
- Kałużyński Z., 1971a, *Cholerne drobiazgi techniczne*, „Polityka” nr 26
- Kałużyński Z., 1971b, *Ferment, fermentik i znowu nic*, „Polityka” nr 34
- Kałużyński Z., 1971c, *Jak skompromitowałem się w Krakowie*, „Polityka” nr 24
- Kałużyński Z., 1971d, *Od Autora*, „Polityka” nr 37
- Kałużyński Z., 1971e, *Rozmowa gęsi z prosięciem*, „Polityka” nr 37
- Kałużyński Z., 1971f, *Tęczowa bania eklektyzmu*, „Polityka” nr 25
- Kałużyński Z., 1986, *Diabelskie zwierciadło*, Warszawa
- KAPPA, 1971a, *Głosy i glosy*, „Film” nr 18
- KAPPA, 1971b, *Głosy i glosy*, „Film” nr 30
- Kieślowski K., [b.d.], „Trzy odpowiedzi”, maszynopis w zbiorach Marii Kieślowskiej
- Kieślowski K., 1971a, *Jak robić niezłe filmy w obecnej strukturze produkcyjnej?* notowała A. Iskierko, „Ekran” nr 21

[32] W haśle encyklopedycznym poświęconym Zygmuntowi Kałużyńskiemu Tadeusz Lubelski tak napisał: „Przez lata wykreował własną postawę krytyczną: wiecznego *infant terrible*, autora nie liczącego się z obowiązującą hierarchią, śmiało głoszącego swoje niezależne opinie, bliskie osądowi wyimaginowanego

«zwykłego widza». Ten estetyczny nonkonformizm łączył się u niego z konformizmem politycznym, którym w okresie PRL-u wywołał trwałą i zasłużoną niechęć do siebie większości środowiska filmowego” (Lubelski 2003, s. 470).

- Kieślowski K., 1971b, *Przeciwko szkole konformistów*, notowała A. Iskierko, „Ekran” nr 24
- Kieślowski K., 1971c, *Przedjazdowe forum filmowe*, „Ekran” nr 47
- Kieślowski K., 1996, *Wywiad nie do druku (14 XII 1973)*, rozm. A. Kołodyński, „Kino” nr 5
- Kosiński B., 1971, *Film polityczny powinien być wyrazem osobistych refleksji*, „Ekran” nr 23
- Kosiński B., Kieślowski K., Zygadło T., 1971, *Dokumentarzyści o dokumencie*, „Polityka” nr 28
- Kuczman K., 2004, *Renesansowe głowy wawelskie*, Kraków
- Lubelski T., 2003, *Kałużyński Zygmunt*, w: T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Kraków
- Maszewska-Łupiniak M., 2013, *Dokumentalna „nowa zmiana” w polskim piśmiennictwie społeczno-kulturalnym*, w: P. Zwierzchowski, B. Giza (red.), *Polskie piśmiennictwo filmowe*, Bydgoszcz
- Olszewski J., 1971, *Sprawy i ludzie XX wieku*, „Film” nr 25
- Ozimek S., 1994, *Film dokumentalny*, w: R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego*, t. 6: 1968–1972, Warszawa
- Pawlicki A., 2001, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972. Instytucja i ludzie*, Warszawa
- Piwoński M., 1971, *Nie zależy od estetyki*, „Polityka” nr 8
- Płażewski J., 1971, *Czy kina krótkich dobrych filmów?*, „Ekran” nr 39
- Rakowski M.F., 2001, *Dzienniki polityczne 1969–1971*, Warszawa
- Różewicz T., 1971a, *Dziennikarz i poeta*, w: T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa
- Różewicz T., 1971b, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa
- Szczepański J.J., 1971, *Burzliwa wiosna w krótkim metrażu*, „Tygodnik Powszechny” nr 24
- Tabor J., 1971, *Widzów można skłonić do refleksji*, z Jerzym Taborem rozmawiała A. Iskierko, „Ekran” nr 41
- Worcell H., 1971, *Listy do redakcji: Tęczowa bania eklektyzmu*, „Polityka” nr 37
- Zaremba J., 1971, *Jedenasty – udany*, „Ekran” nr 24
- Zonn L., 1986, *O montażu w filmie dokumentalnym*, Warszawa
- Zygadło T., 1971, *Film dokumentalny może być fascynujący i opłacalny*, „Ekran” nr 23



Wejście do nieistniejącego dziś kina Warta w Poznaniu (1951). Jedno z najstarszych kin w Poznaniu (od 1907) wyburzono przy przebudowie ulicy 27 Grudnia w latach 70.