

DOI 10.15804/pbs.2022.13

***Rzemieślnik zdegradowany? Kręte drogi Kazimierza Kutza  
(Kazimierz Kutz, *Będzie skandal. Autoportret*, Kraków 2019)***

*Gdy wielki artysta umiera, mniejszy zaraz wysuwa się do przodu*<sup>1</sup>.

Mieczysław Szargan

Przywołaną tutaj książkę można traktować jako testament literackiej twórczości śląskiego reżysera, aczkolwiek zdecydowana większość zawartych na jej stronach rozważań pojawiała się już we wcześniejszych publikacjach (zarówno samego K. Kutza<sup>2</sup>, jak i specjalistów analizujących jego dorobek<sup>3</sup> albo po prostu przy okazji życiorysów innych postaci historycznych<sup>4</sup>), a zatem ma ona walor przede wszystkim utrwalający (językiem autorskim) pewien zasób wiedzy. Może stanowić również pretekst do pogłębiania niektórych aspektów rzeczywistości – tej obecnej i tej dawnej. Całość, opracowana przez wydawnic-

<sup>1</sup> D. i W. Masłowski, *Wielka księga myśli polskiej*, Warszawa 2005, s. 17.

<sup>2</sup> Zob. np. K. Kutz, *Fizymatenta. Felietony filmowe z lat 2004–2016*, Warszawa 2017; tenże, *Klapy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Kraków 1999; tenże, *Piąta strona świata*, Kraków 2010; tenże, *Portrety godziwe*, Kraków 2004; tenże, *Z mojego młyna. Felietony filmowe*, Kraków 2009.

<sup>3</sup> Zob. np. E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*, Warszawa 1994; P. Czerkawski, *Drżące kadry. Rozmowy o życiu filmowym w PRL-u*, Wołowiec 2019, s. 27–39; A. Gwóźdź, *Powtórka z Kutza. Tropy, interpretacje, rozmowy*, Kraków–Katowice 2019; A. Klich, *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*, Kraków 2009; *Kutzowisko*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2000; *Kutzowisko 2*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2009; *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem*, Łódź 2019.

<sup>4</sup> Przykładowo: R. Grzela, *Z kim tak ci będzie źle jak ze mną? Historia Kaliny Jędrusik i Stanisława Dygata*, Kraków 2020; D. Karaś, *Cybulski. Podwójne salto*, Kraków 2016.

two Znak (często rozpowszechniające teksty związane z Kutzem), podzielona jest na osiemnaście rozdziałów (wraz z epilogiem), które łączy z jednej strony wstęp, napisany przez znanego historyka kina oraz filmoznawcę Tadeusza Lubelskiego, z drugiej zaś posłowie redaktora Jerzego Illga.

Refleksję należałoby rozpocząć od dwóch składników, zawartych w tytule dzieła, a które pozycjonują odbiorcę w kontekście analizy literaturoznawczej. Ich problemowość jedynie zasygnalizujemy ze względu na charakter i objętość tego artykułu. Tym bardziej że ewolucji samego gatunku pisarskiego – autobiografii oraz jej pochodnych – towarzyszy bogata literatura badawcza. Tutaj wystarczy jedynie wspomnieć, iż wraz z tzw. przewrotem romantycznym w sztuce, a później trendami modernistycznymi (na przełomie XIX oraz XX wieku) proza autobiograficzna ulegała większej indywidualizacji kosztem nie tylko wymiaru duchowego (nauczającego, autorytatywnego) i moralnego, ale także konieczności holistycznego oceniania rzeczywistości (tak jak było to widoczne np. w *Wyznaniach* św. Augustyna, *Rozmyślniach* cesarza rzymskiego Marka Aureliusza czy do pewnego stopnia w *Księciu* N. Machiavellego)<sup>5</sup>.

Po pierwsze: mamy w tej książce pojęcie autoportretu. Różnicę między jednym terminem a drugim (autobiografią) zasygnalizowano tu już we słowie wstępnym: „(...) autobiografia jest środkiem do poznania samego siebie, oferowanym innym – dla przykładu. Tymczasem autoportret to remedium na chaos życia formułowane bez naczelnego planu, wykorzystujące wszystko, co autoportrecista ma pod ręką, w tym zwłaszcza pamięć o innych”<sup>6</sup>.

Po wtóre: w rozumieniu nowożytnym i późnej nowoczesności słowo „skandal” urasta – w ujęciu niektórych środowisk ideologicznych – do rangi postawy wartościowanej pozytywnie w przestrzeni życia społecznego i samookreślenia się w nim jednostki. Wiąże się z potrzebą buntu, a więc już z ontologiczną perswazją, wynikającą z założeń własnej epoki. Współczesności, w której się poruszamy (mam tu na myśli okres po reformacji i rewolucji francuskiej)

<sup>5</sup> Kilka bibliograficznych wskazówek: J. Sławiński, *Autobiografia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 47–48; *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001; M. Głowiński, *Prace wybrane. Narracje literackie i nieliterackie*, t. 2, Kraków 1997; tenże, *Prace wybrane. Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, t. 3, Kraków 1998; T. Eagleton, *Teoria literatury. Wprowadzenie*, tłum. B. Baran, Warszawa 2015; A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

<sup>6</sup> T. Lubelski, *Wstęp*, [w:] K. Kutz, *Będzie skandal. Autoportret*, Kraków 2019, s. 7.

sprzeciw przynależy bardziej niż w repertuarze łacińskim czy nawet klasycznym. Warto o tym pamiętać, gdybyśmy chcieli formułować praktyczne wnioski podczas lektury.

Z niejednoznaczności i wagi historii (wynikających pośrednio z samej etymologii tego słowa: ἱστορία) zdawali sobie sprawę już starożytni intelektualności, nawet jeśli żyli jeszcze w strukturze mentalnej na poły mitycznej. Źródło tego, co minęło, pozwalało nie tylko poznawać rzeczywistość, ale być może także i wydobyć pewną naukę na przyszłość. Wymagało to jednak dużego wyzucia, odwagi, a zarazem ostrożności, aby uniknąć rewolucyjnego napięcia, charakterystycznego dla zdeorientowanego umysłu. Trudność takich cech i poczynań objawia nam się tym mocniej, gdy zdajemy sobie sprawę, że dotykamy materii już ukształtowanej powszechnie. Historyk w zasadzie desakralizuje przeszłość, a tym samym również czas obecny, gdyż narusza strukturę quasi-zmitologizowaną, która (z racji uproszczeń) dotyczy określonych zjawisk, pojęć lub konkretnych osób. Te proste prawdy obejmują też aspekty związane z twórczością, nie tylko obligując do odgadywania artystycznych inspiracji danego autora (np. przez historyka sztuki, estetyki), ale też jego rzeczywistych powiązań, poglądów i aktywności instytucjonalnej. Oczywiście, w kontekście biografii Kutza mówimy o sferze politycznej, osadzenia w realiach komunizujących czynników, rządzących Polską Ludową.

Życiorys to nie do końca jednoznaczny, aczkolwiek nie aż tak skomplikowany jak niektórym mogłoby się wydawać. „Bóg dał mi dobry czas i całkiem nieźle go wykorzystałem”<sup>7</sup> – napisał ten reżyser w jednym ze swoich tekstów po latach. Gdyby powstał odpowiednik *Zniewolonego umysłu* C. Miłosza, na gruncie filmowym nie zaś literackim, to K. Kutz mógłby tam zaistnieć, z tym jednak zastrzeżeniem, że ten pierwszy tekst dotyczył w dużej mierze kształtowania się umysłowości pisarzy przedwojennych w polskiej rzeczywistości powojennej. Kutz – mimo sporych trudności na różnych etapach życia zawodowego – wpisywał się w aksjologię egalitarnej ideologii państwowej i społecznej, która zapanowała nad Wisłą po 1945 roku. Bez wątpienia miały na to wpływ warunki środowiskowe, m.in.: Śląsk z atmosferą pogranicza kulturowego, robotnicze pochodzenie oraz wychowanie, w którym przebijają akcenty pepeesowskie, aczkolwiek niekoniecznie komunistyczne. „Po wojnie byliśmy dla komunistów

<sup>7</sup> K. Kutz, *Fizymatenta...*, s. 108.

gorszą gliną do obróbki”<sup>8</sup> – zaczynał polemicznie jeden z rozdziałów swojej powieści. Kutz absorbowano przede wszystkim dziedzictwo oświeceniowe. Cenił Rousseau, Boya-Żeleńskiego. Uwielbiał Stendhala, a zwłaszcza jego powieść *Czerwone i czarne*, której treść wiele też mówi o samym reżyserze. Stendhal to osobowość na poły hebefreniczna, choć raczej odseparowana od uniesień widocznych na horyzoncie europejskiej romantyczności. Te odniesienia Kutza są istotne ponieważ zmuszają nas do przyjęcia pewnej ciągłości myśli, intelektualnej spuścizny. Główny bohater powieści *Czerwone i czarne* – Julian Sorel<sup>9</sup> – to jedna z prefiguracji egoizmu, rozciągniętego do rozmiarów niemalże patologicznych, charakterystyczna dla współczesnego, zatimizowanego społeczeństwa. Osobowość kochająca i nienawidząca zmian cywilizacyjnych jednocześnie. Sorel to koniunkturalista (o czym świadczy jego stosunek do cesarza Napoleona), zależy mu na samorealizacji.

Inspiracje są o tyle ważne, że podpowiadają odbiorcy filmowemu prawdopodobne kierunki interpretacji dzieła. Rzeczywiste poczynania sugerują jednak niemniej ważne tropy, nie tylko w kontekście światopoglądowym, ale również moralnym. Do oceny przy tym ostatnim historyk – jak już wcześniej wspomniano – z dużą dozą rozwagi jest jak najbardziej predestynowany i nie czyni to z niego dziennikarza – jakby zasugerował jeden z rumuńskich intelektualistów<sup>10</sup>. Warto podkreślić, że ten akurat aspekt – aspekt moralny – nie jest zbyt chętnie poruszany przez „kutzologów”. Kutz w swoim autoportrecie dużo pisał o osobach, które miały wpływ na jego życie. Nie są to fragmenty nowe – znane nam już są bowiem wspomnienia dotyczące np. Zbigniewa Cybulskiego, Stanisława Dygata, Janusza Gajosa, Tadeusza Łomnickiego, Jerzego Ziętka, i wielu innych. Podobnie jest z filmami, na które twórca *Stalina* patrzy z innej, realizatorskiej perspektywy, jak to mówi się czasami – „od kuchni”. Może warto przy okazji tej swoistej „spowiedzi” sięgnąć po niektóre, tak rzadko studiowane, archiwalia, wytworzone przez instytucje, odpowiadające za życie X Muzy w PRL-u? Dają one z pewnością nieco odmienny punkt widzenia na pozycję

<sup>8</sup> K. Kutz, *Piąta strona...*, s. 98.

<sup>9</sup> „Ależ ten Julian Sorel jest irytujący! (...) Zważywszy wszystko – to ideał lokaja; moim zdaniem ów arywista był w swoich ambicjach nader skromny. W naszych czasach ta postać narobiła multum dzieci”. Cyt. za: J. Green, *Dziennik*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1972, s. 98.

<sup>10</sup> E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 179.

reżysera, obecnie funkcjonującą na podobieństwo legendy. Na temat wartości pracy archiwalnej, w tym przypadku docierania do stenogramów, chociażby Komisji Kolaudacyjnej lub Komisji Ocen Scenariuszy, pisał m.in. bydgoski filmoznawca, wskazując, że tego typu zebrania przebiegały zazwyczaj w atmosferze bardziej spontanicznej, jednocześnie podkreślając, że decyzje wówczas zapadające nie musiały być wiążące (te ostatecznie podejmowały gremia na wyższym szczeblu)<sup>11</sup>. Oczywiście, może pojawić się również problem autentyczności źródeł – znamy przecież przypadki przebiegu KK i KOS podawane w wątpliwość przez badaczy. W tzw. literaturze fachowej nie raz napotykamy na wywody pełne rozemocjonowania i zachwytów nad „genialnym Kaziem”. Nawet pobieżne spojrzenie na toczące się wówczas dyskusje w dość zresztą hermetycznym środowisku daje asumpt do co najmniej wątpliwości, odnośnie do wizerunku Kutza jako odważnego twórcy. W jednym ze szkiców biograficznych autorka swój wywód rozpoczynała od sformułowania: „Kazimierz Kutz – artysta”<sup>12</sup>. Dodajmy, że jest to jedyne zdanie w nowym, oddzielnym akapicie. Artysta? Rzeczywiście skandalista (jak sugeruje tytuł przytaczanej książki)? A może doskonały rzemieślnik? Warsztatowiec oportunistą? Twórca, którego osobiste przekonania wcale nie sprawiały wrażenia rażąco kolidujących z topornym „socjalizmem z ludzką twarzą” w wersji polskiej?

Spójrzmy przykładowo na *Krzyż walecznych* (1959 r.)<sup>13</sup>. Trzy nowele (tyt.: *Krzyż, Pies, Wdowa*), ułożone dramaturgicznie w jeden fabularny film, na podstawie prozy Józefa Hena<sup>14</sup>. Warto pamiętać, że produkcję doceniono przede wszystkim jako ważny głos w konwencji tzw. ludowego realizmu. Najmocniej wybrzmiało to w trzeciej opowieści, gdzie młoda kobieta, po śmierci swojego męża podczas wojny, chce ułożyć sobie nowe życie i pracować, zamiast być obiektem kultu – damą zmarłego tragicznie bohatera. Nawet przy omówie-

<sup>11</sup> P. Zwierzchowski, *Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020, s. 41, 43–45.

<sup>12</sup> M. Lipok-Bierwiaczonek, *Śląsk według Kutza*, „Kwartalnik filmowy” 1997, nr 18, s. 46.

<sup>13</sup> Recepcja prasowa tego filmu oraz kolejnego pt. *Nikt nie woła* np. M. Kowalski, *Ziemie zachodnie i północne w polskim filmie fabularnym 1945–1970*, Szczecin 2019 [niepublikowana rozprawa doktorska].

<sup>14</sup> Józef Hen (1923–) – polski prozaik żydowskiego pochodzenia. Autor m.in. *Toastu*, *Teatru Heroda* i *Nikt nie woła*.

niu w najważniejszej serii monograficznej polskiego filmu dano tytuł: *Tropami plebejskiego bohatera*<sup>15</sup>. Podczas rozmów odbywających się w trakcie procesu realizacyjnego panowały dość zgodne opinie w gronie dyskutantów – pozytywne. Krzysztof Toeplitz o projekcie mówił: „Mnie się ten scenariusz podoba i w zasadzie nie mam nic do powiedzenia, jeżeli chodzi o przeprowadzenie poprawek”<sup>16</sup>. A następnie dodawał, że ten film może stanowić „godziwą rozrywkę dla młodzieży, jako film przygodowy przeznaczony dla szerokiego widza [zmienione – dop. M.K.] odbiorcy, jako film mówiący o żołnierskich przygodach”<sup>17</sup>. Podobnie autor *Kolumbów* Roman Bratny wtórował: „To jest dość interesujące, utrzymane w jakiejś jednolitej tonacji o zabarwieniu lirycznym (...)”<sup>18</sup>. Zachwycony był również opiekun Kutza z łódzkiej filmówki Antoni Bohdziewicz: „Chciałbym, żeby ten film został podniesiony w randze do włoskiej »Paisy«”<sup>19</sup>. Niejednoznacznie w fazie realizacji, choć w ostatecznym rozrachunku raczej z przewagą opinii *in minus*, przedstawiał się kolejny film Kutza *Nikt nie woła* (1960 r.), także na podstawie prozy J. Hena. Aczkolwiek scenariusz opowieści o młodzieńcu Bożku, który uciekając przed polską konspiracją przybywa na ziemię zachodnie i tam przeżywa pierwsze miłosne fascynacje płcią przeciwną na pewno wzbudził ciekawe dywagacje w gronie dyskutantów. Wspomniany Bohdziewicz rozważał motywację głównego bohatera, jak również sens samego tytułu: „Drobne uwagi: czy nie za dużo »Kresów wschodnich« w realjach i postaciach? (...) I co wreszcie oznacza tytuł »Nikt nie woła«? Jak metafora się tu kryje? Przyznam, że tego nie rozumiem. Czy nie lepiej byłoby nazwać opowiadanie zwyczajnie »Powroty«? (...) A tak – mam pewne wahania i opory! Może jednak nie mam racji?”<sup>20</sup>. Niezmiennie pozytywnie ustosunkowany był R. Bratny: „Tam jest za mało gry miłosnej, aczkolwiek wszystko jest prowadzone bardzo konsekwentnie od strony uczuciowej. Scenariusz jest pod względem

<sup>15</sup> S. Ozimek, *Konfrontacje z wielką wojną*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 4, red. J. Toeplitz, Warszawa 1980, s. 102.

<sup>16</sup> Archiwum Filmoteki Narodowej [dalej: AFN], sygn. A-214, poz. 97, *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 27 czerwca 1958 r.*, s. 1.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże, s. 1–2.

<sup>20</sup> AFN, sygn. A-214, p. 128, *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 7 kwietnia 1959 r.*, s. 9.

literackim podany sposób świeży”<sup>21</sup>. Trafnie, bez poważniejszych obiekcji, opiniował przedsięwzięcie Jerzy Bossak: „(...) tu są rzeczy, które wyraźnie wskazują na umiejętności rozgrywania spraw pomiędzy ludźmi i na umiejętność sugerowania nastroju”<sup>22</sup>. I dalej głosił: „Jeżeli chodzi o stan zagrożenia, który musi być mocno zaznaczony, to zagrożenie musi być bardziej konkretne, ono musi się zagęszczać. Jeżeli chodzi o dramaturgię to przez zbyt daleko idące niedomówienia autor mógłby otrzymać dziwność, która nie będzie służyła tego typu filmowi”<sup>23</sup>. Ścibor-Rylski miał wątpliwości nieco innego kalibru: „To jest o tyle nieprawdziwe, że na zachodzie było szalenie mało kobiet, ziemie te głównie były zaludnione przez mężczyzn. To jest drobiazg, ale dla tego filmu dość poważny. (...) Ale autor dla rozegrania dramatu wprowadza dezintegrację uczucia i o ile bardzo mi się podobały pierwsze sceny rodzenia się uczucia między młodymi, to potem z niesmakiem czytałem partie poświęcone romanse z Niurą i wszystkimi innymi kobietami. O ile w pierwszej części warsztat scenarzysty jest bardzo dobry, to w drugiej słabnie, może jest zbyt wiele tych sytuacji”<sup>24</sup>. Niepokoję Ścibora-Rylskiego rozwiewał wówczas kierownik literacki „Kadru” Tadeusz Konwicki: „Tę występującą ilość kobiet można sobie wytłumaczyć: Film nie ma ambicji historycznych, a ukazanie tego wszystkiego na terenie obozu pracy w Niemczech byłoby pewnym ryzykiem”<sup>25</sup>.

Nieczytelność relacji bohaterów na ekranie (w formie i treści) była finalnie głównym zarzutem. Z perspektywy czasu tak osądzano film: „(...) posiadał bardzo ambitną koncepcję plastyczno-operatorską, ciekawe, oryginalne układy przestrzenne, jednolitość inscenizacji, wydobywającą poetycki charakter filmowej narracji. Wszystkie te elementy zdominowały jednak wątlą anegdotę i problematykę moralno-obyczajową filmu. Scenariusz nie przynosił ambitniejszych propozycji intelektualnych, filozoficznych czy psychologicznych. Nastąpił przerost elementów formalnych na zawartością ideową dzieła”<sup>26</sup>. Film Kutza mógł zdobyć uznanie na Zachodzie, gdzie wpływy zyskiwały teorie no-

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, s. 10.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże, s. 10.

<sup>25</sup> Tamże, s. 12.

<sup>26</sup> S. Ozimek, *Konfrontacje z wielką wojną*, [w:] *Historia filmu...*, s. 110. Por. I. Grodz, *Intymistyka w najczystszy wydaniu Nikt nie woła Kazimierza Kutza a polska rzeczywistość wobec II wojny światowej*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. P. Zwierzchowski,

wego marksizmu, zakładające „wyzwoloną” seksualność jako jeden z głównych aspektów ludzkiej egzystencji. Pamiętajmy o zbliżającej się wówczas tzw. rewolucji obyczajowej lat sześćdziesiątych, aktywności Herberta Marcusego i kolejnej generacji szkoły frankfurckiej. Bardziej zachowawcza peerelowska sfera publiczna okazała – w tym akurat wypadku – mniej zrozumienia.

Paradoksalnie, sporo emocji wzbudziły *Tarpany* (1961 r.)<sup>27</sup>, opowiadające o naukowcu Adamie, pracującym w ośrodku doświadczalnym na Mazurach. Film miał ukazywać jego relacje z otoczeniem i najbliższymi. Wywody wokół projektu rozpoczął Jerzy Toeplitz: „»Tarpany« zaliczam do nieudanych scenariuszy. Odczuwam przede wszystkim jakąś wewnętrzną sprzeczność między pogodnym, wakacyjnym tłem na którym rozgrywa się akcja, a jej dramatycznym ładunkiem. To co powinno być jakąś przyjemną, ciepłą, plenerową opowieścią jest dusznym, psychologicznym dramatem, a przytem – i tu upatruję jego podstawową słabość – uproszczonym. A pozatym – dla mnie osobiście – nieinteresującym i niepotrzebnym”<sup>28</sup>. Dalej głosił: „I jeszcze jedno o ludziach. Przez cały czas »warczą« na siebie. Rozumiem, że to problem zdziczenia, ale chyba potraktowany już z pewną przesadą. Nawet tak proste sprawy jak noclegu, pokoju czy gorącego mleka załatwia się w sposób niemal obraźliwy. (...) Nie idealizuję naszej młodzieży, ale to już przesada, a pozatym – może to brzmi po profesorsku – film, moim zdaniem musi działać wychowawczo. W epoce kiedy o dobre obyczaje trudno, nie powinniśmy z ekranu propagować złych obyczajów. W scenariuszu podoba mi się tylko historia Gwiazdźstego – najdzikszego z dzikich ogierów, który przychodzi jako gość na przyjęcie. To ładne i dowcipne. Niestety wielu podobnych miłych i dowcipnych pomysłów w »Tarpanach« nie znalazłem. Uważam scenariusz za chybiony. Rzecz jasna, że do realizacji bym go nie kierował”<sup>29</sup>.

Nieco mniej krytyczny był Krzysztof Teodor Toeplitz: „Scenariusz (...) należy do kategorii, którą określa się niekiedy dość nieprecyzyjnym zwrotem, że

---

D. Mazur, M. Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 229–245; K. Siewior, *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej*, Warszawa 2018.

<sup>27</sup> Scenariusz Mariana Brandysa, Stanisława Kowalewskiego i Kazimierza Kutza.

<sup>28</sup> AFN, sygn. A-214, p. 195, *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 27 marca 1961 r.*, s. 1.

<sup>29</sup> Tamże, s. 3.



»coś w tym jest«<sup>30</sup>. I dodawał następnie: „Wydaje mi się, że pomysł umieszczenia akcji w odludnym rezerwacie tarpanów, zatracający nieco o atmosferę niektórych sztuk Szaniawskiego<sup>31</sup>, jest pomysłem udanym. Ładną i napoły metaforyczną jest również historia »zdziczenia« tarpanów, podnosi to niezwykłość, niesamowitość atmosfery, w jakiej rozgrywa się cały dramat. Starając się przyjąć za dobrą monetę te podstawowe założenia filmu – który jest filmem psychologicznym, opartym na grze półtonów i niuansów – trudno właściwie coś radzić lub coś odradzać»<sup>32</sup>. Na koniec konstatował: „Jedynym natomiast co mógłbym doradzić, to zachowanie »czystości gatunku« tego scenariusza i uwolnienie go od rzeczy, które wprowadzając nowe elementy do gry, zaciemniają jego wymowę. Za taką rzecz uważam historię z delegacją Samopomocy Chłopskiej<sup>33</sup> i wątek »szkółki rolniczej«. Stanowi on element wyraźnie zewnętrzny, sugeruje jakieś sprawy, które dla rozwoju psychologicznej akcji są zbędne, podsuwa skojarzenia, które zaciemniają jasność obrazu, bo przecież nie o tym robimy film, że Samopomoc Chłopska nie rozumie celowości »zdziczenia« tarpanów, ale o tym, że ludzie zamknięci w leśnym pustkowiu nie rozumieją się nawzajem. Wydaje mi się, że realizacja »Tarpanów« jest przedsięwzięciem niezwykle trudnym z punktu widzenia reżyserskiego. Jeśli zagubi się atmosfera tego dramatu – film będzie nieudany. Nieudany będzie on również wówczas, jeśli reżyser zechce zbyt natrętnie eksponować niesamowitość i dziwność sytuacji, co prostą drogą doprowadzi go do pretensjonalności. Jeśli jednak uda się uchwycić ten ton pośredni, wrażliwy, ale nie natrętny – może to być film interesujący i co najważniejsze, dla dorosłych. Proponowałbym podjęcie ryzyka realizacji tego filmu»<sup>34</sup>. Z kolei Kraśko stwierdzał: „(...) to jest rzecz psychologiczna, dziejąca się w plenerze interesującym, a takiego filmu nie mieliśmy wogóle i te konie są ciekawe i ten las i woda»<sup>35</sup>. Dalej zastrzegł: „Już od samego początku szereg rzec [zy – dop. M.K.] jest interesujących, miłych, na mnie scenariusz jak go przeczytałem nie zrobił wrażenia ponurego,

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Jerzy Szaniawski (1886–1970) – polski prozaik, dramaturg, publicysta. Autor m.in. zbiorów opowiadań o profesorze Tutce.

<sup>32</sup> Tamże, s. 4.

<sup>33</sup> Chodzi o spółdzielnie gminne zakładane w PRL-u, sprawujące na wsi kontrolę nad obszarami produkcji, handlu i usług.

<sup>34</sup> Tamże, s. 5.

<sup>35</sup> Tamże.

tam są jakieś spięcia dramatyczne, chociaż nie wiem dlaczego oni się pogodzili, ale autorowi nie chodziło o jakieś wielkie dramaty, ale byłbym niezadowolony, gdyby Kuc poszedł w kierunku »Nikt nie woła«, w kierunku udziwnienia materiału”<sup>36</sup>.

Kolejny opiniujący, reżyser Braun, poruszał kwestie przede wszystkim realizmu, z którego Kutz był już znany: „Pytam o to wszystko, bo te sprawy nie bardzo wydawały mi się prawdopodobne. To są wszystko dość naiwne pytania jakie kieruję pod adresem autora. Przecież teraz inaczej wyglądają sprawy hodowlane, doprowadza się do jakiś krzyżówek, a nie doprowadza się do wytworzenia jakiś dzikich warunków. Mnie się zdaje, że ta historia jest zagmatwana, a jedynie można byłoby do niej podejść od strony satyrycznej”<sup>37</sup>. Dalej powątpiewał w solidność budowanych postaci: „Odczuwam w tym jakiś niedosyt w sensie wydarzeń. Troszkę mi brak jakiegoś zaskoczenia, bo bohaterem jest ten chłopak, a on jest bardzo słaby nic przez swoją postać nie wprowadza do scenariusza interesującego”<sup>38</sup>. Zgadzał się z Krašką co do niepokojów, związanych z potencjalnymi inspiracjami przy realizacji. „Przyznam się, że również poważnie się obawiam, aby reżyser nie poszedł w kierunku »Nikt nie woła«, nie mówię, że to jest zły film, on mi się pod wieloma względami podobał, ale takie podejście jeszcze bardziej rozbiłoby scenariusz”<sup>39</sup> – mówił. Z kolei Szczepański zarzucał ponowne tendencje eksperymentatorskie: „Ja też przychodząc tutaj byłem nastawiony, aby powiedzieć, że kierujemy to do produkcji, ale z dodatkiem słów: bez entuzjazmu. Dlaczego? Bo to znów jest film z kategorii: nie dbamy o widza”<sup>40</sup>. Dalej mówił o skutkach takich nowatorskich poczynań: „U nas często tworzy się rzeczy na pograniczu dwóch gatunków i tu też widzę dwa gatunki: coś tu jest z »Rancho-Texas«, coś tu jest z tego odosobnionego środowiska i coś z »Ostatniego dnia lata«, a połączenie tych dwóch rzeczy wcale nie jest dobre, bo to nie jest ani dobre w duchu filmu psychologicznego ani w duchu filmu przygodowego, gdzie się zarysowuje przygody w warunkach specyficznych. Ta pierwsza część z konikami, ten cały eksperyment ze zdziczeniem koni – jest pomysłem nie z tej ziemi, to się okazało zupełnie nieistotne,

<sup>36</sup> Tamże, s. 5–6.

<sup>37</sup> Tamże, s. 6.

<sup>38</sup> Tamże, s. 7.

<sup>39</sup> Tamże, s. 8.

<sup>40</sup> Tamże.

bo na tych terenach tarpany były w 16 czy 17 wieku. Naturalnie, że nie chodzi o to, żeby to były ściśle sprawy potraktowane dokumentalnie<sup>41</sup>. Przy wszystkich zastrzeżeniach jednocześnie dodawał: „Byłem przekonany, że ta historia skończy się happy endem. Natomiast druga część robi się jakaś zawieszista, pełna niedomówień, wygrana jest na półtonach, także trudno mówić, aby na jej podstawie zrobić film pogodny. (...) Nie wyobrażam sobie, żeby ten film mógł trafić do widza i żeby mógł go przekonać, bo rzecz jest jakaś hybrydowska i to nie zabawi tych, którzy chcą oglądać przygody i nie wyobrażam sobie, żeby byli usatysfakcjonowani ci, którzy chcieliby widzieć film a la »Ostatni dzień lata«. Można skierować to do produkcji, ale ja jestem bez entuzjazmu, to będzie jeden z filmów, które nie będzie się musiało oglądać<sup>42</sup>.

Ścibor-Rylski inaczej kwalifikował film: „(...) uważam, że to jest pomysł komediowy z tymi konikami, to jest znakomite, humorystyczne sytuacje są tak podane, że doskonale je sobie wyobrażam, przypuszczam, że w realizacji zobaczymy znacznie więcej niż zostało zasygnalizowane w scenariuszu<sup>43</sup>. W dalszych partiach polemizował: „Nie wiem czy dobrze odczytałem intencje reżysera, ale wyobrażam sobie, że chce on zrobić pastisz na film przygodowo-produkcyjny, bo przecież wiadomo, że jak ktoś jedzie konno w Polsce, to to musi być komedia, bo na serio na koniach nie można jeździć. Oczywiście, że w tym wszystkim jest coś żartobliwego, tu są pozatym sytuacje satyryczne i to ujęte dość trafnie. Tu jest coś z pastiszu »Rancho-Texas«, mamy tu świetną amazonkę Basię (...). (...) Profesor Toeplitz to wszystko wziął na poważnie, doszedł do wniosku, że tam się rozgrywa dramat ludzi wśród głuszy, ale ja to odczytałem jako rzecz żartobliwą<sup>44</sup>. Ścibor-Rylski był też za skierowaniem projektu do realizacji<sup>45</sup>. Podobnie jak jego następcą w rozmowie. „To daje duże możliwości dla reżysera, można wiele liczyć na efekty fotograficzne filmu, a to są przecież bardzo ważna atrybuty filmowe. (...) Uważam, że sprawy te zostały pokazane w sposób ciekawy, w sposób realistyczny, bez jakiegось mędrkowania. Ja to wszystko odczytałem zupełnie dodatnio (...)”<sup>46</sup> – mówił Hubert. Jan

---

<sup>41</sup> Tamże, s. 8–9.

<sup>42</sup> Tamże, s. 9.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Tamże, s. 10.

<sup>45</sup> Tamże, s. 11.

<sup>46</sup> Tamże.

Rybkowski dostrzegał przede wszystkim możliwości na gruncie filmu obyczajowego (kwestia kryzysu małżeństwa), raziły go jednak retrospekcje<sup>47</sup>. K. Kutz zapewniał, że film nie będzie przypominał *Nikt nie woła* – rzekomego przekleństwa, które za nim ciągnie się nadal<sup>48</sup>. Kierownik literacki „Kadru” T. Konwicki również wyrażał nadzieję, że nie będzie to – po raz kolejny – estetyka *Nikt nie woła*, a bardziej *Ludzi z pociągu*<sup>49</sup>. Dodawał ponadto: „(...) otóż według mnie ten utwór [*Tarpany* – dop. M.K.] zmieściłby się w komedii Czechowa, bo i ten nastrój i ten półśmieszek”<sup>50</sup>. Krytykowano scenę bicia koni<sup>51</sup>. Według samego Kutza film planowano jako satyrę na mentalność postszlachecką Polaków. „Bohater [*Tarpanów* – dop. M.K.] to staruszek, który ciągnie za sobą mit kozaka z powstania warszawskiego. Wynałazł tarpany, aby być nadal kimś niezwykłym”<sup>52</sup> – wspominał reżyser.

Znacznie więcej entuzjazmu wywołał film *Milczenie* (1963 r.)<sup>53</sup>, opowiadający o nieletnim chłopcu, który stracił wzrok w wyniku nieszczęśliwego wypadku. Okoliczna społeczność sądzi, że to kara za atak na lokalnego księdza. Przypomnijmy, że w swoim (mimo zapewnień niektórych kołaudantów) antyklerykalnym i antyreligijnym wydźwięku film Kutza wpisywał się doskonale w komunistyczną propagandę na określonym etapie historycznym. Już wówczas na horyzoncie krystalizował się konflikt między władzą i Kościołem, na tle obchodów milenijnych (rocznica chrztu Polski). W opozycji do tego uroczystego momentu (w którym ważną rolę odgrywał wypuszczony z internowania blisko dekadę wcześniej Prymas Polski Kardynał Stefan Wyszyński, inicjujący po uwolnieniu Wielką Nowennę) władze PRL postanowiły zorganizować świeckie obchody – Tysiąclecia Państwa Polskiego<sup>54</sup>. Jak pisał znawca tematy-

<sup>47</sup> Tamże, s.12–13.

<sup>48</sup> Tamże, s. 16.

<sup>49</sup> Tamże, s. 18.

<sup>50</sup> Tamże, s. 17.

<sup>51</sup> Tamże, s. 18.

<sup>52</sup> A. Klich, dz. cyt., s. 94.

<sup>53</sup> Autorami scenariusza byli: Jerzy Szczygieł (na podstawie własnej powieści pod tym samym tytułem) oraz Kazimierz Kutz.

<sup>54</sup> Zob. np. B. Noszczak, „Sacrum” czy „profanum”? *Spór o istotę obchodów Milenium polskiego (1949–1966)*, Warszawa 2002; *Milenium czy Tysiąclecie*, red. B. Noszczak, Warszawa 2005; *Pół wieku Milenium. Religijne, polityczne i społeczne aspekty obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski (1956 – 1966/1967): studia i materiały*, red. B. Noszczak, Warszawa 2017.

ki: „Istniał jeszcze jeden, niemniej ważny, aspekt kościelnego programu. Jawnie wypowiedająca wojnę postępującej ateizacji i laicyzacji Wielka Nowenna wkraczała, chcąc nie chcąc, w sferę polityki, gdyż ta była wpisana w doktrynę PZPR. Inicjatywa Kościoła, w pełni niezależna od władz, stawiała się więc w rozumieniu partyjnych decydentów, antypaństwową”<sup>55</sup>.

Ciekawą uwagę przy okazji produkcji poczynił Pomianowski: „W tym swoim utworze Kutz jest bardziej powściągliwy, nie ma u niego tych barokowych ozdobników, które raziły mnie w innych jego filmach. W zasadzie dobrze wiemy, że jeżeli ktoś mówi na ekranie w sposób zwolniony i mętniacki, to dlatego, że naogół ten sposób realizacji znamionuje mętniactwo treściowe. Tutaj obraz jest jasny. (...) Tu obserwujemy turpizm dla samego turpizmu i ten turpizm ma w sobie coś z [Maksyma – dop. M.K.] Gorkiego”<sup>56</sup>. Walory ideowe podkreślał Ścibor-Rylski: „(...) mamy możliwość oddziaływania na społeczeństwo [słowo napisane ręcznie – dop. M.K.] w duchu laicyzacji i albo możemy wykazać, że pewne problemy dla naszego społeczeństwa nie istnieją, albo możemy wskazać na potrzeby pewnych wartości, których w naszym społeczeństwie brak. Ten film posługuje się drugą metodą pedagogiczną, ale nie mamy narzędzia do przeprowadzenia analizy społeczeństwa”<sup>57</sup>. Następnie dodawał – nie bez pewnych trafnych diagnoz i ocen: „Dlaczego to jest film wołający? Bo atakuje dewocję, ciemnotę, chamskie postępowanie (...). (...) Jestem zdania, że Kutzowi nie grozi sprzeciw ze strony katolików, bo wielu katolików jest już dzisiaj dość podciągniętych i nie sądzę, abyśmy i ich strony mogli się spotkać ze sprzeciwem, a jedynie przez grupy dewocyjne pewne sceny w filmie będą przyjmowane niechętnie. Pozatym możemy stwierdzić, że Kutz atakuje kler w postaci maszyny nacisku kościelnego. Dla mnie ci przedstawiciele kurii, to ludzie o twardych rękach, którzy przyjeżdżają do tego miasteczka nie po to, aby robić porządek (...)”<sup>58</sup>. I dodawał ostro: „Uważam, że w ani jednym miejscu nie ma nic, co mogłoby razić widza wierzącego. W dodatku musimy pamiętać i o tym, że katolicyzm w Polsce jest dość powierzchowny, że czę-

<sup>55</sup> D. Gucewicz, *Próba sił? Rok 1966 w Gdańsku. Milenium kontra Tysiąclecie*, Gdańsk 2014, s. 122.

<sup>56</sup> AFN, sygn. A-216, poz. 1, *Protokół z dyskusji przeprowadzonej nad filmem „Milczenie” w dniu 15 maja 1963 r.* [dopisek ręczny: „kolaudacja przyjęta 11 VII br.” – dop. M.K.], s. 7.

<sup>57</sup> Tamże, s. 12.

<sup>58</sup> Tamże, s. 13.

sto ogranicza się do przejawów czysto zewnętrznych. Nasza prasa często posługuje się artykułami, w których omawia się sprawy księży-zboczeńców<sup>59</sup>. Snuto porównania do *Matki Joanny od Aniołów*<sup>60</sup> oraz – co ciekawe – *W samo południe*<sup>61</sup>. Starewicz, przy okazji rozmowy odbytej z I sekretarzem KC PZPR Władysławem Gomułą, sygnalizował problem zbyt dużej liczby „filmów obliczonych na potrzeby i zainteresowania środowiska inteligenckiego czy nawet intelektualnego”<sup>62</sup>.

Mniej czytelny wydał się kolaudantom film *Upał* (1964 r.)<sup>63</sup>. Zarówno ocena scenariusza, jak i gotowego filmu stała się pretekstem do dyskusji, czy ten rodzaj humoru reprezentowany przez Kabaret Starszych Panów – bo na nim opierała się ekranowa groteska – odpowiada osobowości Kutza. Karpowski przy okazji przypominał różny odbiór takich komedii, jak *Ewa chce spać* czy *Yeti*<sup>64</sup>, a Szczepański dodatkowo *Walec Pikowy*<sup>65</sup>. Kraśko widział w tym przedsięwzięciu „coś z propozycji kreskówki”<sup>66</sup>. Kierownik literacki „Kadru” T. Konwicki doradzał inspiracje *Wakacjami Pana Hulota* J. Tatiego<sup>67</sup>. Kutz powrócił do pełni łask przy kolejnym filmie *Ktokolwiek wie* (1966 r.)<sup>68</sup>, który opowiadał o wyobcowaniu i problemach z przystosowaniem się do nowej społeczności dziewczyny z małej miejscowości. Po jej zniknięciu dziennikarz rozpoczyna śledztwo, stanowiące główną oś fabularną. Nigdy nie poznajemy jego efektów. Ciekawą uwagę poczynił obecny na dyskusji i częściowo tylko zadowolony z efektu Jerzy Putrament: „Jeżeli chodzi o naszą kinematografię, to jest dzieło pod wieloma względami odkrywcze, ale ten kierunek odkrywczości nie jest bardzo oryginalny, bo możemy znaleźć podobieństwo z niektórymi filmami zagranicznymi. Mnie się to kojarzy jeżeli chodzi o technikę realiza-

<sup>59</sup> Tamże, s. 14.

<sup>60</sup> Tamże, s. 19.

<sup>61</sup> Tamże, s. 24.

<sup>62</sup> Tamże, s. 20.

<sup>63</sup> Scenariusz napisali Jeremi Przybora oraz Jadwiga Berens.

<sup>64</sup> AFN, sygn. A-214, p. 329, *Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 15.I.1963 r.*, s. 10.

<sup>65</sup> Tamże, s. 13.

<sup>66</sup> Tamże, s. 15.

<sup>67</sup> Tamże, s. 20.

<sup>68</sup> Autorami scenariusza byli Krzysztof Kąkolewski i Andrzej Mularczyk.

cji z Godardem<sup>69</sup>, ale na niekorzyść Kutza, bo Godard jest przedstawicielem kierunku antypointowego, odkrywczość Godarda polega na tym, że w niektórych sytuacjach, kiedy widz jest przekonany, że musi być to i to – akcja zostaje urwana przed pointą<sup>70</sup>. Podsumowywał zaś: „A więc dobór fragmentów jest jakiś nierówny i obok dobrych mamy fragmenty bardzo wątle i właśnie wtedy człowieka szlak trafia”<sup>71</sup>. Jerzy Bossak, wtórujący Putramentowi w niektórych kwestiach, narzekał na postać dziennikarza, zbyt „zromantyzowaną”, pochodną don Kichota czy Kordiana<sup>72</sup>. Z kolei dla J. Rybkowskiego – pomieszaną z Hamletem i Chrystusem<sup>73</sup>. Obecny na zebraniu kierownik literacki „Kadru” T. Konwicky zdawał się obrażony: „Odnoszę wrażenie, że film nie został doceniony. Dla mnie obelżywe jest zestawienie tego filmu z twórczością Godarda, bo Godard jest twórcą, który ma niewiele do powiedzenia i za pomocą techniki zapełnia pustkę i przez to robi wrażenie, że w jego filmach o coś chodzi”<sup>74</sup>.

Euforię, nawet u przedstawiciela cenzury, wzbudził kolejny film Kutza pt. *Skok* (1969 r.)<sup>75</sup>. Opowiadał on o dwóch młodzieńcach, którzy nie zdawszy matury, zatrudniają się w Państwowym Gospodarstwie Rolnym (PGR) i – za namową napotkanego wcześniej złodzieja – chcą dokonać kradzieży. Od razu dostrzeżono walory dydaktyczne obrazu. Aczkolwiek na poziomie dyskusji nad scenariuszem wiele osób było sceptycznych. J. Putrament słusznie zwracał uwagę na słabą motywację bohaterów (problem widoczny nawet przy ostatecznym kształcie filmu)<sup>76</sup>. Ernest Bryll z kolei na słabą moralną myśl przewodnią<sup>77</sup>. Padały porównania do *Krzyża walecznych* i *Ludzi*

<sup>69</sup> Jean-Luc Godard (1930 –) – francuski reżyser. Przedstawiciel tzw. Nowej Fali w kinie francuskim. Reżyser m.in. *Do utraty tchu* z Jeanem-Paulem Belmondo.

<sup>70</sup> AFN, sygn. A-216, poz. 84, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 28. III. 66 r.*, s. 6.

<sup>71</sup> Tamże, s. 7.

<sup>72</sup> Tamże, s. 9.

<sup>73</sup> Tamże, s. 22.

<sup>74</sup> Tamże, s. 25.

<sup>75</sup> Scenariusz napisali Edmund Głuchowski i Kazimierz Kutz.

<sup>76</sup> AFN, sygn. A-214, poz. 437, *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 23.I.67.*, s. 5.

<sup>77</sup> Tamże, s. 6.

z *pociągu*<sup>78</sup>. Na etapie już zrealizowanego dzieła Krzysztof Teodor Toeplitz, mając w pamięci chyba niezbyt udane *Tarpany*, mówił, że Kutz ma rzeczywiście „oczko» do scenerii wiejskiej”<sup>79</sup>. Zachwycony był również C. Petelski – „Uważam, że to jest jeden z najlepszych filmów Kutza”<sup>80</sup>. Z kolei Różewicz dodawał: „To jest właściwie pierwszy nasz film, który w sposób niebanalny pokazuje obraz polskiej wsi, obraz PGR-u”<sup>81</sup>. Minister Zaorski przywoływał film *Sami swoi* Sylwestra Chęcińskiego przy wątku o produkcjach poruszających podobną tematykę.

Nikłą problematyczność i generalny zachwyt możemy zarejestrować w oficjalnie udokumentowanych przekazach w temacie słynnej trylogii śląskiej<sup>82</sup>. Warto pamiętać, że choć początkowo tematykę górniczą traktowano nieufnie (jako żywioł nacjonalistyczny, skierowany ku Niemcom), to dostrzeżono w wizji Kutza przede wszystkim aspekt robotniczej emancypacji. Tak wyglądało to zarówno przy *Soli ziemi czarnej* (1970 r.), podejmującej temat drugiego powstania śląskiego (19–25 sierpnia 1920 r.), jak i *Perle w koronie* (1972 r.), opowiadającej o proteście przeciwko polityce sanacyjnej władzy. O pierwszym z dzieł Kraśko miał powiedzieć, że to „wzór, jak niezwykle ważne treści polityczne, dotyczące bohaterów ludowych, można przekazać w drodze prawdy artystycznej”<sup>83</sup>. Pewien zgrzyt wywołał jedynie słynny już zwrot, który pada w filmie, dotyczący „odwracania się plecami” Polski do Śląska. Minister Wiśniewski miał uwagę na temat zasadności utrzymania tego sformułowania: „(...) w tamtym czasie historycznym polski rząd powinien interesować się sprawami, które działy się na zachodnich krańcach Polski, koło jej zachodniej granicy, a nie tylko interesować się sprawami na Wschodzie”<sup>84</sup>. Padały też podziękowania [w kontekście realizowania filmu na Śląsku – dop. M.K.] dla [Edwarda – dop. M.K.] Gierka oraz [Jerzego – dop. M.K.] Ziętka<sup>85</sup>. Niemałe

<sup>78</sup> Tamże, s. 17.

<sup>79</sup> AFN, sygn. A-216, poz. 152, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 12.XI.67.*, s. 8.

<sup>80</sup> Tamże, s. 5.

<sup>81</sup> Tamże, s. 12.

<sup>82</sup> Do wszystkich części tryptyku scenariusz napisał Kazimierz Kutz.

<sup>83</sup> AFN, sygn. A-344, poz.470, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dn. 4.X.69.*, s. 7.

<sup>84</sup> Tamże, s. 21.

<sup>85</sup> Tamże, s. 22.



zadowolenie wzbudził drugi z trylogii śląskiej film *Pęta w koronie*, który rozpatrywano przez pryzmat problematyki klasowej (wypowiedź Gazdy)<sup>86</sup>.

Kolejne przedsięwzięcie Kutza pt. *Linia* (1975 r.)<sup>87</sup> odebrano – niezwykle przychylnie – jako ważny głos na temat roli partii i jej zmagania z problemami w rzeczywistości społeczeństwa socjalistycznego, na wczesnym etapie rozwoju. Opowieść o I sekretarzu PZPR w terenie – Michale Górczynie – przedstawiona jest w formie śledztwa, prowadzonego przez wysłannika kontroli partyjnej oraz dziennikarza. Na nich właśnie skupiona jest akcja, a z ich przesłuchań początkowo wyłania się nieprzychylny Górczynowi obraz – wizerunek autokraty, którego rządy cechuje dodatkowo kumoterstwo i wścibstwo. Trafnie podsumował efekt Klaczyński: „Dlaczego uważam go za jeden z najważniejszych filmów? To jest pierwszy film na temat władzy autentycznej, to znaczy władza jest oglądana naszymi oczyma, widzimy z jakimi walczy trudnościami. Są pokazane problemy władzy, mechanizmy władzy i nie tylko sprawy kadrowe, o których wiemy, ale pokazuje się działania uboczne socjalizmu, a więc jest to na głównej linii tego co nazywamy władza socjalistyczna wśród ludzi, jesteśmy wśród tych, którzy sprawują władzę i dostrzegamy ich dramatyzm, ciężar tej władzy. Dostrzegamy różnego rodzaju cierpienia i kłopoty, jakie ta władza wywołuje”<sup>88</sup>. Wasilewski porównywał nawet głównego bohatera do Judyma<sup>89</sup>. Istotę produkcji podsumował sam reżyser Kutz, mówiąc: „Jeżeli 100 lat temu mówiło się, że nad Europą krąży widmo komunizmu, jeżeli to widmo komunizmu przybrało obecnie formę socjalizmu, to możemy powiedzieć, że nad socjalizmem krąży widmo drobnomieszczaństwa. Wydawało mi się, że to zjawisko ukazałem wyraźnie w moim filmie”<sup>90</sup>.

Przedsięwzięciem pod znamienym tytułem *Znikąd donikąd* (1975 r.)<sup>91</sup> Kutz dokładał własną cegiełkę do komunistycznej narracji na temat polskie-

<sup>86</sup> AFN, sygn. A-347, poz. 12, *Stenogram z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 29.VI.1970 r.*, s. 10.

<sup>87</sup> Scenariusz napisali Kazimierz Kutz i Jerzy Wawrzak (na podstawie powieści tego ostatniego, pod tym samym tytułem).

<sup>88</sup> AFN, sygn. A-344, poz. 75, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 31 października 1974 roku* [dopisek niebieskim długopisem w lewym górnym rogu: „Wysłałam do ZF Silesia – 4.XI.74” – dop. M.K.], s. 9.

<sup>89</sup> Tamże, s. 14.

<sup>90</sup> Tamże, s. 18.

<sup>91</sup> Scenariusz napisał Ryszard Kłysz.

go podziemia antykomunistycznego<sup>92</sup>. Obraz opowiadał losy oddziału AK pod dowództwem „Groźnego” na Śląsku. Klaczyński pisał, że: „strona ludzi z lasu jest jakby troszeczkę okrojona z argumentów”<sup>93</sup>. Zadowolony płk Z. Załuski mówił, że Kutz reprezentuje stronę władzy ludowej<sup>94</sup>. Lektura stenogramu kołaudacyjnego jest niezwykle interesująca, gdyż wykreowany przez Kutza na ekranie portret partyzantów krytykowała praktycznie większość dyskutantów, traktując go jako mało wciągający i słabo umotywowany. Na ten przykład Wierzewski miał powiedzieć: „Dzisiejsza dyskusja, która rozwijała się opornie, jest utrudniona z tego powodu, że ma miejsce rozziw pomiędzy wspaniałym talentem reżysera, a półprawdami, które oglądamy na ekranie”<sup>95</sup>. Następnie dodawał: „(...) jest to utwór popękany wewnątrznie (...). Nie jest to film, który mówiłby prawdę (...)”<sup>96</sup>. Praktycznie żadnej polemiki (wskutek jednomyślnego zachwyty) nie wzbudziło natomiast dzieło *Paciorki jednego różańca* (1979 r.), które minister Juniewicz nazwał „pięknym filmem o ludziach pracy”<sup>97</sup>. Miał jednak jedno zastrzeżenie – czy w finale scena z duchownym i pogrzebem katolickim powinna być umieszczona? Należy zaznaczyć, że tego momentu (ostatecznie zmodyfikowanego w filmie) bronił reżyser Kutz: „(...) 25 lat pracuję w kinematografii, byłem agitatorom, byłem ZMP-owcem, a poza tym jestem człowiekiem myślącym w kategoriach propagandy, a właśnie tak propagandę rozumiem”<sup>98</sup>. Przychylnie przyjęto również kolejny obraz Kutza *Na straży swej stać będę* (1983 r.), opowiadający o antyniemieckiej organizacji konspiracyjnej na Śląsku, a głównego bohatera porównywano nawet do mjr. Henryka Do-

<sup>92</sup> Potocznie używa się terminów upowszechnionych w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku: żołnierze wyklęci, żołnierze niezłomni. Zob. np. M. Solecki, *Filmowe portrety żołnierzy wyklętych (1947–2017)*, Łomianki 2021, s. 122–128.

<sup>93</sup> AFN, sygn. A-344, poz. 82, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 4.III.1975r.* [dopisek czarnym długopisem: „Wysłałam do ZF Silesia 10.III.75r.” – dop. M.K.], s. 2.

<sup>94</sup> Tamże, s. 12.

<sup>95</sup> Tamże, s. 9.

<sup>96</sup> Tamże, s. 10.

<sup>97</sup> AFN, sygn. A-344, poz. 212, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26.XI.1979r.*, s. 5.

<sup>98</sup> Tamże, s. 13.

brzańskie (ps. „Hubal”)<sup>99</sup>. Jerzy Bossak mówi o ważnym filmie w peerelowskim dorobku<sup>100</sup>.

Tylko te przywołane fragmenty dokumentów sytuują Kutza na antypodach apologetyczności, nie sugerują też szczególnie samodzielnego dziedzictwa reżysera. Po 1989 roku, gdy komunizm najpełniej okazał się w sferze publicznej stekiem zbrodni, łgarstwem i nikczemnością<sup>101</sup> – nawiązując do słów peerelowskiego prozaika – zrealizował on jeszcze kilka filmów, utrzymując pozycję niejednoznacznego twórcy. Nakręcił – z dużymi problemami, o których wielokrotnie pisał<sup>102</sup> – *Śmierć jak kromka chleba* o pacyfikacji kopalni „Wujek” na początku stanu wojennego, ale też ironizował na temat głębi wolnościowego uniesienia śląskiego okresu „Solidarności” w *Zawróconym*, a po sztuce *Do piachu* przeszedł ponownie do karykaturalnego i przejaskrawionego wizerunku polskiego podziemia antykomunistycznego w *Pułkowniku Kwiatkowskim*<sup>103</sup>. Zakończył działalność publiczną w roli polityka.

Książka Kutza ma potencjał informacyjny. Mnóstwo tutaj anegdot dotyczących peerelowskiego kina, których nie ma sensu powielać, aby nie psuć sobie przyjemności z czytania. Główne znaczenie znajduje się poza jej ramami. Uświadamia nam o złożoności uwikłania elit twórczych w pracę na rzecz komunistycznego reżimu, tej „dyktatury złagodzonej przez bałagan”<sup>104</sup>, które – już w III RP – nie spotkało się z należytą reakcją i rozliczeniem (nie tylko w tej branży). Pośrednio przypomina ona (książka) również o korzeniach kryzysu intelektualnego i duchowego we współczesnym show-biznesie oraz świecie celebrytów. Te wątki warto przemyśleć przy okazji autoportretu Kazimierza Kutza.

Maciej Kowalski

<sup>99</sup> AFN, sygn. A-344, poz. 340, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18 października 1983 r.*, s. 5.

<sup>100</sup> Tamże, s. 12a–12b [a i b zaznaczone niebieskim długopisem – dop. M.K.].

<sup>101</sup> M. Hłasko, *List do Jerzego Andrzejewskiego*, [w:] tegoż, *Listy*, oprac. A. Czyżewski, Warszawa 2014, s. 112.

<sup>102</sup> K. Kutz, *Z mojego młyna...*, s. 7–9, 67, 90–93.

<sup>103</sup> Zob. M. Solecki, dz. cyt., s. 195–198.

<sup>104</sup> S. Kisielewski, *Pisma wybrane. Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 131.