

Głowa Meduzy, czyli realizm filmów Kina Moralnego Niepokoju

MARCIN MARON

Można zaryzykować stwierdzenie, że w powojennym filmie polskim do 1989 r. to właśnie w nurcie nazwanym Kinem Moralnego Niepokoju ¹ najsilniej dały o sobie znać tendencje realistyczne, które wcześniej, z różnych przyczyn, pojawiały się jedynie śladowo. To tu najwyraźniej przejawiała się wiara w to, że kino jest sztuką rzeczywistości, która może ukazać prawdziwy obraz realnego świata oparty na obserwacji współczesnego życia. W związku z tym można również zauważyć, że kino to odziedziczyło także główne trudności i ograniczenia sztuki realistycznej.

Kategoria realizmu sprawia bowiem w estetyce XX w. spore problemy. Nie tylko ze względu na wielość koncepcji realizmu, czyli kłopoty ze ścisłą definicją. Jednym z powodów tych problemów ² jest charakterystyczne dla założeń realizmu przemieszanie epistemologii z aksjologią, co można dostrzec u podstaw większości koncepcji. Najogólniej rzecz ujmując, dotyczy to dwóch zasadniczych i skrajnych postulatów realizmu: aksjologicznego postulatu ujęcia prawd ogólnych (*realis* – prawdziwy) oraz poznawczego nastawienia na możliwie maksymalną szczegółowość obrazu rzeczywistości (*realis* – rzeczywisty). Jak zauważyła Zofia Mitosek, to *przemieszanie epistemologii z aksjologią, sprawiło, że kategoria realizmu stała się w 2 poł. XX wieku daniem niestrawnym* ³.

Problemy z realizmem ujawniają się także za sprawą wyostrzonej w XX w. świadomości tego, w jak dużym stopniu motywacja realistyczna jest podporządkowana w istocie motywacji kompozycyjnej i estetycznej (a także, chcąc nie chcąc, ideologicznej) za sprawą których wytwarza się iluzję rzeczywistości. Oczywiście w tym kontekście istotne staje się także zagadnienie nieprzezroczystości języków artystycznych.

Kłopoty z realizmem nie ominęły również filmu i refleksji nad kinem. Tu jednak wszelkiej praktyce i teorii realistycznej przyszło w sukurs przekonanie o szczególnych możliwościach rejestracyjnych filmu opartych na jego fotograficznej „więzi” z rzeczywistością. Ta ontologiczna niejako właściwość filmu w połączeniu z zastosowaniem nowatorskich technik filmowych (ruchliwość kamery, zdjęcia w plenerze, długie ujęcia, dźwięk rejestrowany na planie) oraz różnego rodzaju chwytów stylistycznych i konwencji mających korzenie w literaturze (np. epizodyczność fabuły), zaowocowała po drugiej wojnie światowej nurtami filmu fabularnego, które można określić mianem realistycznych (neorealizm, angielscy młodzi gniewni, czeska nowa fala).

Natomiast w kinie polskim po 1945 r. kłopoty z realizmem miały inny jeszcze, swoisty charakter. W dużej mierze wynikały z sytuacji społeczno-politycznej. Jak zauważył Tadeusz Miczka, miały one początek w skrajnej ideologizacji postulatów realizmu w socrealizmie i wynikającej stąd późniejszej strategii artystycznej (w wielu przypadkach udanej), opartej na umiejętnościach *wywoływania specyficznego napięcia między konwencjami realizmu filmowego a nadmiarem estetyzacji i symboliki*⁴. Te napięcia znalazły oczywiście najwyższy wyraz artystyczny w filmach szkoły polskiej. Według Miczki z tej dwuznacznej (bo mocno aluzyjnej) strategii wyrosło także KMN. Ale to właśnie twórcy tego nurtu, podejmując program *oczyszczenia moralnego* – jak zauważył Miczka – posługiwali się formą *skrajnego realizmu filmowego*⁵. Przełamali także obecną w kinie polskim *niechęć do realizmu fotograficznego*⁶.

Zjawisko realizmu można badać w trzech głównych odniesieniach: jako pewną strategię autorską, jako właściwości dzieła oraz zespół oczekiwań odbiorcy⁷. W przypadku filmów zaliczanych do KMN każda z trzech wymienionych płaszczyzn wydaje się istotna. Kino to bowiem stworzyło za pomocą pewnych środków filmowych specyficzny kod, który miał trafiać do widza w określonym czasie historycznym i kontekście społecznym.

Przywołajmy dla porządku głosy kilkorga reżyserów z tego czasu. W 1977 r. Krzysztof Kieślowski powiedział w jednym z wywiadów prasowych: *W kinie najbliższe są mi propozycje bliskie realizmowi. Raczej nie inspiruje mnie tradycja, bardziej to, czym żyję, co nas otacza*⁸.

Agnieszka Holland w 1978 r., jeszcze przed pełnometrażowym debiutem, w ankiecie dotyczącej sytuacji młodego filmu polskiego przeprowadzonej przez miesięcznik „Kino” stwierdziła: *Pojawiło się coś takiego jak zapotrzebowanie instytucjonalne (telewizja preferowała /.../ realistyczny współczesny film obyczajowy) jak i społeczne (widownia z różnych powodów czekała na tego typu film) (...) Ponieważ wszyscy byliśmy przekonani, że duże obszary naszego życia, nawet życia rodzinnego nie były dotychczas pokazywane, trzeba było pokazać, jak ludzie mieszkają, jak jedzą, jak rozmawiają, jak wygląda ich praca*⁹.

Natomiast Feliks Falk, już po latach (ale jeszcze w okresie powstawania filmów nurtu) tak uzupełniał powyższe wspólne założenia: *Gdy milczała publicystyka, nasze filmy mówiły prawdę o rzeczywistości, spełniały tym samym niezwykle ważną funkcję. Informowały społeczeństwo, a właściwie stwierdzały publicznie to, o czym społeczeństwo wiedziało, lecz o czym musiało milczeć. Ale nawet wówczas nie było naszym zadaniem proponowanie rozwiązań*¹⁰.

Już te krótkie wypowiedzi kierują uwagę na dwa, wspomniane na wstępie, zasadnicze obszary związane z pojmowaniem realizmu: epistemologię i aksjologię. Innymi słowy – najważniejsze założenia realizmu KMN to: po pierwsze opis rzeczywistości zgodny z prawdą i po drugie funkcje demaskujące i uświadamiające związane z obszarem *refleksji moralnej*¹¹.

Oba założenia dotyczyły oczywiście rzeczywistości drugiej połowy lat 70., czasu ujawniającego się ostro kryzysu ekonomicznego, zerwania więzi społecznych, protestów robotniczych (1976 r. – i w konsekwencji powstania opozycji oraz narodzin kultury niezależnej), jak również okresu nasilającego się wpływu na społeczeństwo kultury masowej, czyli wszystkiego tego, co Andrzej Friszke określił *kryzysem nowej umowy społecznej*¹². Andrzej Kijowski w 1977 r. dosadnie cha-

rakteryzował ten czas na kartach swojego *Dziennika: Upadek prestiżu działacza społecznego i politycznego. Upadek prestiżu ideologii. Spadek wartości słowa. Upadek wartości społecznych. Nowa wersja dawnego indywidualizmu: cwaniacki egoizm*¹³.

Szczególne znaczenie miał wpływ, jaki wywarły na filmowców postulaty Młodej Kultury a następnie twórczość poetów tzw. Nowej Fali, czyli zamiar opisanie i zdiagnozowania za pomocą środków artystycznych *rzeczywistości nieprzedstawionej*¹⁴. Jak pisała Mariola Jankun-Dopartowa: *Autorzy „Świata nie przedstawionego” apelowali o powieść realistyczną, lecz nie odnaleźli odzewu wśród pisarzy. W tę próżnię weszli młodzi reżyserzy – i chyba bardzo świadomie*¹⁵. *Istnieć, znaczy być opisanym w kulturze – metoda realistyczna służyć miała zatem opisowi, ten – uświadomieniu, które miało ułatwić odnalezienie się w sytuacji społecznej, czyli uprzedmiotowienie jej poznawczo*¹⁶. Tak powstał nurt filmu traktowanego jako komunikat o społecznej rzeczywistości z charakterystycznym bohaterem (w kilku odmianach) – *człowiekiem, który przejrzał*¹⁷.

Przy próbie namysłu nad realizmem w KMN istotny wydaje się przede wszystkim ten obszar twórczości należący do dziedziny filmu fabularnego z lat 1976-1981, ściśle *kojarzony z obrazem współczesności*¹⁸, który Tadeusz Lubelski określił umownie jako *kanoniczny*¹⁹. W kontekście zasygnalizowanych powyżej problemów można zastanowić się nad zespołem właściwości związanych z obrazem filmowym w dziełach z tego okresu. Chodziłoby zatem przede wszystkim o ów pierwiastek *realizmu fotograficznego*, w którym najpełniej ujawniła się dążność do opisu rzeczywistości i który oczywiście był wynikiem autorskiej strategii oraz pozostawał w ścisłym związku z refleksją na temat tej rzeczywistości. Jak bowiem zauważyła Mariola Jankun-Dopartowa, w wielu filmach KMN, podobnie jak w nowofalowej poezji, *wartość estetyczna celnego opisu objawia także walor etyczny, a prawda łączy dwie dziedziny aksjologiczne*²⁰. Ponieważ jednak celność tego opisu zależała także od rodzaju użytych środków filmowych, interesujące może się okazać spojrzenie na filmy tego nurtu pod kątem zastosowanych w nich strategii wizualnych, także operatorskich.

Tandemy reżyser – operator – pisała Maria Kornatowska – *dobierały się często jeszcze w trakcie studiów. Łączyło ich podobieństwo zainteresowań i poglądów artystycznych. Łączyły ich daty urodzenia. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych dochodzą do głosu reżyserzy, operatorzy i aktorzy roczników czterdziestych, w drugiej połowie startują już roczniki pięćdziesiąte. Wspólnota pokoleniowa (w granicach mniej więcej dziesięciu lat) odegrała znaczną rolę w kształtowaniu się nowego kina*²¹. Można do tego dodać, że była to w pewnym sensie kontynuacja tradycji ścisłej współpracy reżysersko-operatorskiej w kinie polskim z lat wcześniejszych, a także, że pojawiło się wtedy nowe pokolenie „polskiej szkoły” operatorów, którzy w wielu przypadkach pozostają czynni artystycznie do dziś. Była to zatem kontynuacja, ale w nowych warunkach historycznych, realizacyjnych i na nowych zasadach estetycznych.

W stosunku do formy filmów KMN pojawiło się swego czasu wiele krytycznych opinii. Dwa główne zarzuty dotyczą zwykle uproszczonej dramaturgii (i schematyzmu postaci) oraz właśnie estetyki zdjęć. W tym kontekście ograniczano się jednak z reguły do dość ogólnych, powtarzających się zastrzeżeń i uwag. Tadeusz Miczka na przykład pisał o *zamierzonej nijakości zdjęć, która miała odzwierciedlać*

*nijakość życia opartego na kryzysie wartości*²². Nieco więcej miejsca poświęciła tym sprawom Dobrochna Dabert w swojej obszernej monografii poświęconej KMN. Jednak oprócz interesująco zaproponowanej typologii „przestrzeni diegetycznej” charakterystycznej dla filmów tego nurtu²³ autorka niewiele pisze o sposobach kształtowania „przestrzeni ekranowej”, a spostrzeżenia poświęcone tym zagadnieniom dotyczą jedynie wpływu praktyki dokumentalnej oraz niedostatków technicznych zdjęć (np. nieostrości). W innych przypadkach krytykę ograniczano do podobnych spostrzeżeń²⁴.

Mogą się zatem pojawić istotne pytania. Czy słusznie deprecjonuje się stronę wizualną tych filmów? Czy rzeczywiście w podejściu do zdjęć w każdym z nich ujawnia się ten sam rodzaj formy i stylu? Jak przejawia się w nich „realizm fotograficzny” i jak dopełnia on reżyserską refleksję? I wreszcie, w jaki sposób (i czy w ogóle) dominująca w nich estetyka niesie z sobą charakterystyczne dla realizmu trudności i ograniczenia?

Przy omawianiu tych zagadnień należy pamiętać o rozwoju zjawiska, jakim było KMN. Początek „kanonicznego” okresu można datować od realizacji w 1975 r. przez Krzysztofa Kieślowskiego filmu telewizyjnego *Personel* oraz w 1976 r. kinowych filmów *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy i *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego. Okres ten przyszedł po fali filmu dokumentalnego z przełomu lat 60. i 70., jak również po mających swój czas w pierwszej połowie lat 70. bardziej i mniej udanych próbach realizacji czegoś w rodzaju filmu „hybrydowego”, inspirowanego filmem dokumentalnym i estetyką czeskiej nowej fali (filmy Antoniego Krauzego, braci Janusza i Andrzeja Kondratiuków, Marka Piwowskiego, ale także nowelowy film *Obrazki z życia*, 1975 r.²⁵). Drugim ważnym obszarem zjawisk poprzedzających już bezpośrednio KMN były filmy telewizyjne (średniometrażowe), kręcone przez większość młodych reżyserów jeszcze przed debiutem pełnometrażowym, oraz filmy nowelowe kręcone dla telewizji przez zespół filmowy „X” w latach 1975-1976 (*CDN*, 1975, *Zdjęcia próbne*, 1976 oraz cykl *Sytuacje rodzinne*, 1976-1977 i wspomniane już wyżej *Obrazki z życia*). Już tu zatem dają się zauważyć dwa możliwe wzorce estetyczne: dokument, ale także estetyka filmu fabularnego dostosowana do wymogów produkcyjnych i emisyjnych TVP. Agnieszka Holland tak się wyrażała w 1978 r. o specyfice fabularnego filmu telewizyjnego, już na podstawie własnych doświadczeń: *Film telewizyjny stał się w odbiorze społecznym nową jakością (...) To wszystko pociąga za sobą określone konsekwencje. Pewne sfery tematyczne (przede wszystkim współczesność) i pewne stylistyki (przede wszystkim konwencja realistyczna, może nawet werystycka) mogą liczyć na najwyższy odbiór telewizyjnej widowni, (abstrahując tu od pozycji „sensu stricto” rozrywkowych). Na ogół widz oczekuje, aby rzeczywistość przedstawiona w filmie telewizyjnym była wiarygodna (...) Wbrew pozorom atrakcyjność fabuły, czy precyzja i oryginalność wyrazu artystycznego nie odgrywają tu tak wielkiej roli. Spełnienie tych oczekiwań widowni grozi wpłynięciem na mielizny małego realizmu, czy konwencjonalnej publicystyki, ale z drugiej strony stwarza szansę dialogu o ważnych problemach współczesności z bardzo szeroką rzeszą odbiorców (...) I tak film telewizyjny ma większą szansę dotarcia do widzów gdy jest „fotografią życia”, mniejszą – gdy jest kreacją, kompozycją, uogólnieniem*²⁶.

W związku z produkcją filmów telewizyjnych pojawiały się także pewne zagrożenia, o których tak w 1978 r. mówił Kieślowski: *Mam wrażenie, żeby rzecz ująć*

*krótka – że obraz świata w TV jest zawsze obrazem urzędowym, że punkt widzenia jest jeden, jedna perspektywa i kolejne elementy układanki już znamy. Może nas zaskoczyć jakieś rozwiązanie fabularne czy artystyczne, nigdy punkt widzenia*²⁷.

Jednak główne filmy nurtu KMN, w większości przypadków, prezentują znacznie bardziej złożoną formę oraz bardziej skomplikowaną treść niż wcześniejsze dokumenty i filmy telewizyjne. Spośród operatorów, którzy je współtworzyli, zwracają uwagę zwłaszcza dokonania trzech: Sławomira Idziaka, Edwarda Kłosińskiego i Jacka Petryckiego. To oni tworzyli zdjęcia do najważniejszych w tym okresie filmów Kieślowskiego, Wajdy, Falka i Holland. Ważny wkład w rozwój nurtu włożył również Krzysztof Wyszyński – stał współpracownik Janusza Kijowskiego. Wszyscy oni należeli do pokolenia, o którym wspominała Kornatowska. Złaszcza trzech osiągnęło wtedy bardzo mocną pozycję w polskim kinie²⁸.

Zacznijmy od Sławomira Idziaka i jego wkładu w debiut penometrażowy Krzysztofa Kieślowskiego *Blizna* (1976), o tyle ciekawy, że łączy w sobie charakterystyczną dla Kieślowskiego strategię dokumentalną z bardzo precyzyjnie kształtowaną formą zdjęć. Film ten opowiada o problemach dyrektora wielkiego kombinatu przemysłowego – uczciwego i dobrego „menedżera” (Franciszek Pieczka), który jednak jest skazany na daleko idące kompromisy. Są one efektem funkcjonowania w realiach polityczno-społecznych PRL w okresie od połowy lat 60. do grudnia roku 1970. Życie i działanie dyrektora jest pokazywane w epizodach jako proces utraty realnego wpływu na politykę przedsiębiorstwa, co okazuje się w istocie tylko częścią szerszego procesu historycznego. Mamy tu podstawowy konflikt tamtych czasów: władza – społeczeństwo. Problem izolacji władzy od społeczeństwa, a zarazem jej ekspansywność znalazły wyraz także w koncepcji wizualnej filmu. Obrazuje on zjawisko degradacji przestrzeni prywatnej i społecznej, wynikające z gigantomanii socjalistycznych planów uprzemysłowienia. Konflikt władza/planowanie – ludzie/realia, oprócz zdarzeń fabularnych, został sugestywnie oddany także za sprawą wizualnej zasady kontrastów. Zasada ta realizuje się przede wszystkim przez dobór i znaczenie przestrzeni oraz jej fotograficzną aranżację w zdjęciach Idziaka. Przestrzeń władzy i jej atrybuty zostały przeciwstawione przestrzeni społeczności lokalnej. „Zagarnianie” przestrzeni przez władzę (i politykę) jako fizyczna ingerencja w przestrzeń jest pokazywane już od pierwszej sekwencji filmu – parady czarnych samochodów jadących z lokalnego Komitetu Wojewódzkiego do Olecka przez las. Planowana w gabinetach ekspansja przestrzeni przemysłowej przynosi błyskawiczne efekty: wycinkę lasu, degradację ziemi. Budowa przemienia się w proces niszczenia dawnej tkanki naturalnej i społecznej. Tworzone przez Idziaka obrazy mówią o tym więcej niż sceny dialogowe (np. w scenach protestów ludzi na zebraniach organizowanych przez dyrekcję fabryki).

Utrzymane w chłodnych gamach kolorystycznych i oparte na kontrastach światłocieniowych zdjęcia Idziaka charakteryzują się spójnością plastyczną, mimo przemieszania aranżacji *stricte* fabularnej z paradokumentalną. W konwencji dokumentalnej obserwacji utrzymane są obrazki z miasteczka, do którego po latach wraca dyrektor i w okolicy którego powstaje kombinat. W kilku ujęciach został zasygnalizowany prowincjonalny i ubogi charakter tego miasteczka. W konwencji



Blizna, reż. Krzysztof Kieślowski (1976) (fot. dzięki uprzejmości Filмотeki Narodowej)

dokumentalno-reportażowej fotografowany jest piknik z okazji otwarcia kombinatu oraz manifestacja pierwszomajowa. Dokumentalny wzorzec najlepiej jednak dochodzi do głosu w aranżowanych przez reżysera scenach spotkań władzy i mieszkańców miasteczka. Sceny te, oparte na fotografowaniu „gadających głów”, w sposób charakterystyczny dla dokumentalnych filmów Kieślowskiego posługują się mieszkanką szczerych wypowiedzi i nowomowy. Bardzo ciekawym pomysłem aranżacji zdjęciowej, podkreślającym wyżej wspomniane konflikty i polaryzację władza – społeczeństwo, była radykalna redukcja szczegółów tła w scenach narad i spotkań partyjnych kręconych we wnętrzach. Tło jest wtedy z reguły ciemne i komponowane płasko. Pozostaje to w kontraście z obrazami plenerowymi oraz tymi, które pokazują przestrzeń miasteczka, nasączonymi dużą liczbą szczegółów.

Jednym z walorów pracy operatora w *Bliźnie* jest umiejętne łączenie zdjęć kręconych „szeroką” optyką oraz obiektywami dług ogniskowymi. Szczególną uwagę zwraca to, że w całym filmie Idziak często stosował optykę dług ogniskową. Charakterystyczne jest, że zdjęcia robione tą optyką nie ograniczają się tylko do funkcji dokumentalnej i obserwacyjnej. Optyka dług ogniskowa była stosowana także w wielu scenach całkowicie inscenizowanych. Zdjęcia kręcone tą optyką charakteryzują się precyzją kompozycyjną i inscenizacyjną (staranny dobór przestrzeni w tle, kompozycja ruchu wewnątrz kadrowego) oraz spostrzegawczym wykorzystaniem warunków naturalnych i perspektywy powietrznej (np. śnieg, mgła i dymy). „Zawężenie” widzianej przestrzeni w kadrze, właściwe dla fotografowania obiektywami dług ogniskowymi, pozwalało realizatorom akcentować niektóre elementy tej przestrzeni jako szczególnie znaczące w tle, za aktorami (np. biel i czerwień flag podczas obchodów 1-go maja), a także posłużyło stworzeniu wrażenia pogłębiającej się izolacji głównego bohatera względem jego otoczenia.

W *Bliźnie* można także dostrzec pewne próby metaforyzacji przestrzeni i obrazu. Tak dzieje się w ważnej scenie „rodzinnej” rozmowy dyrektora z córką na tle cementarza rozświetlonego w oddali światłem świec. Scena ta jest także fotografowana przy użyciu optyki dług ogniskowej. W końcowej sekwencji filmu obraz robotniczej manifestacji w grudniu 1970 r. widziany zza woalu zasłon w gabinecie dyrekcji, tonie w zimowej mgle.

Głównym zamysłem inscenizacyjnym (i problemem zarazem) w *Bliźnie* było przekonujące wplecenie w fabularną strukturę filmu pierwiastków dokumentalnych, autentycznych miejsc i zachowań ludzi. Estetyka zdjęć znacznie wykracza jednak poza manierę dokumentalną. Charakteryzuje się konsekwencją plastyczną oraz spójnością wizualną. Jest w niej jakaś chłodna elegancja, z pewnością jednak nie ma tendencji do upiększania rzeczywistości. Raczej dąży ona do syntezy wizualnej wspomnianych konfliktów znaczeniowych. Zza tej spójności wizualnej wychyla się jednak rzeczywistość zdegradowana, pełna luk i niedopowiedzeń. Intencje i działania bohatera grzęzną w materii świata fizycznego, okazują się w istocie zbyt słabe i nieskuteczne.

Jest w *Bliźnie* jakiś dystans w stosunku do prezentowanej rzeczywistości. Jego przyczyny tkwią zapewne już w samym wyborze tematu kojarzącego się z „poetyką produkcyjną”, widać go również w grze aktorskiej Franciszka Pieczki, ale także właśnie w precyzyjnych zdjęciach Idziaka.

Kieślowski w następnych swoich filmach fabularnych z lat 70. wciąż będzie preferował metody dokumentalne i dążył raczej do większej przezroczystości ob-

razu, niż miało to miejsce w *Bliźnie*. Także Idziak, współpracując z innymi reżyserami przy filmach KMN, zmieni nieco środki wyrazu. Widać to zwłaszcza w dwóch dziełach późniejszych – *Dyrygencie* Andrzeja Wajdy i *Kontrakcie* Krzysztofa Zanussiego.

Dyrygent (1979, prem. 1980) to opowieść o poszukiwaniu wyższych wartości – ideałów sztuki – w świecie z tych wartości wyjałowionym. Potencjał wolności, jaki zawiera sztuka i który uosabia w filmie „prawdziwy artysta”, światowej sławy dyrygent (John Gielgud), który po latach powraca do kraju, przeciwstawiony został konformizmowi karierowicza – szefa prowincjonalnej orkiestry (Andrzej Seweryn). Główne miejsce wydarzeń, średniej wielkości miasto (Radom), jest pokazywane w dość schematycznym kluczu wizualnym jako przestrzeń zdegradowana. Widocznym tego znakiem mogą być powtarzające się w filmie obrazy przedwojennego domu (mieszkają w nim bohaterowie) stojącego pośród nieotyńkowanych PRL-owskich bloków. Obrazy te są z kolei przeciwstawione zmonumentalizowanej, nowoczesnej przestrzeni Nowego Jorku, skąd przybywa Dyrygent. Taki zdegradowany, pozbawiony energii charakter mają też fotografowane przez Idziaka ulice miasta oraz puste kuluary filharmonii. W *Dyrygencie* ograniczenie miejsca akcji oraz brak mocnej dramaturgii fabularnej nie pozwoliły nasycić filmu wiarygodnym szczegółem, a z kolei nastawiona na „behawioralny” opis metoda zdjęć i reżyserii nie zdołała przeniknąć psychiki bohaterów, rejestrując jedynie ich grymasy (Andrzej Seweryn) lub posągowość (John Gielgud). Nie udało się to nawet w przypadku głównej bohaterki granej przez Krystynę Jandę. Jej finałowy monolog mówiący o tym, że *tylko ci, którzy naprawdę kochają muzykę są wolni*, mający na celu – jak pisał Krzysztof Mętrak – *rozjaśnienie wątpliwości i nadanie widzom określonego kierunku interpretacji, w gruncie rzeczy – sądzimy – jest wobec obrazu tautologiczny i ma charakter niezbyt szczęśliwego dopowiedzenia*²⁹. Paradoksalnie zatem, film mający świadczyć o wolności, jaką może nieść prawdziwa sztuka, stał się jednym z najmniej kreatywnych przedsięwzięć Wajdy. Może stało się tak dlatego, że reżyser nigdy nie miał szczególnych skłonności i większego nabożeństwa do „malorealistycznego” tła, mialkich „drobiazgów życia”, a jeśli już, to raczej do rodzajowości i charakterystyczności³⁰ – konstatował Mętrak i stwierdzał na koniec artykułu, że choć *Dyrygent* powstał niewątpliwie ze szlachetnego zamierzenia, to jednak w efekcie finalnym zabrakło mu *jakby klarowności, emocjonalnego, obrazowego przesłania, odrębności stylistycznej i tego cudownego napięcia między Obrazem a Sprawą, jaka emanuje z najlepszych dzieł Wajdy*³¹.

Środki wizualne zastosowane w *Dyrygencie* przez Idziaka, czyli ogólnie rzecz ujmując, stosowanie szerokiej optyki, częste średnie plany grupowe i półzblżenia, kamera prowadzona „z ręki”, dążenie do efektu neutralnego oświetlenia dziennego, zaś przy scenach nocnych we wnętrzach tworzenie dużego kontrastu oświetleniowego opartego na wzmocnionym świetle efektowym (np. lampki nocne lub żyrandole), przyniosło o wiele bardziej przekonujący efekt w *Kontrakcie* Krzysztofa Zanussiego.

Kontrakt (1980) jest czymś w rodzaju ostrego pamfletu na środowisko klas średnich i inteligencji końca lat 70. Zdjęcia dobrze osadzają ludzi i wydarzenia w materialnych realiach Polski – tym razem w stolicy. Widzimy szare, zimowe centrum Warszawy, przede wszystkim jednak wnętrza – lotnisko, knajpę i w szczególności dom prominenta (Tadeusz Łomnicki), w którym odbywa się współczesne

wesele i związana z nim psychodrama. Pewna neutralność oświetleniowa i kompozycyjna zdjęć pozwoliła realizatorom na odwzorowanie detalu scenograficznego a także, wraz z techniką kręcenia „z ręki”, zachowała otwartość na charakterystyczną dla metody reżyserskiej Zanussiego improwizację gry aktorskiej (ruch, gest). Dzięki temu otrzymujemy bogaty w szczegóły obraz typów ludzkich oraz rzeczywistości, z pewnym pierwiastkiem karykatury. Tak jednak, jak w przypadku *Dyrygenta*, jeśli pojawić się w nim mogą jakieś pozytywne wartości, to jedynie na mocno negatywnym tle związanym z opisem świata materialnego i wpisanych w ten świat ludzkich zachowań.

Równie trudno odnaleźć wartości w świecie, jaki przedstawia *Constans* (1980), następny film Zanussiego ze zdjęciami Idziaka. *Constans* różni się od *Kontraktu* narracją mającą wyraźnie jednostkową perspektywę. Formą zbliża się on nieco do znanego już ze *Struktury kryształu* czy *Illuminacji* filmu fabularnego-eseju. Ukazuje fragment biografii młodego chłopaka, inteligenta, typowego bohatera Zanussiego, proces jego krystalizacji wewnętrznej i próbę postawienia diagnozy rzeczywistości zewnętrznej. Sfera wewnętrznych przekonań i sfera empiryczna zostały tutaj radykalnie przeciwstawione, a jednocześnie ukazane w pewnej zależności. Bohater prezentuje zdecydowaną niezgodę na reguły obowiązujące w stosunkach międzyludzkich, a właściwie na ich brak (nieuczciwość, zakłamanie, korupcja, układy). Sferą, która go fascynuje i w której dostrzega takie czyste reguły jest matematyka. Ta jednak – jako nauka idealna – znajduje się oczywiście poza empirycznym doświadczeniem i życiem codziennym. Zanussi zadaje pytania o możliwość wyboru racji postępowania i o ich kryteria, a w istocie o możliwość i sens wolności. To wolność zdaje się dla bohatera racją postępowania. To wolność uobecnia się w nieomylnym głosie sumienia. Czy rzeczywiście jednak jest on nieomylny? Moralny niepokój bohatera Zanussiego odsłania się jako rozdarcie „bytu i powinności”. Wciąż miota się on między przyziemną rzeczywistością a świetlistym ideałem etycznym, kiedy zaś zyskuje pewność niezachwianą, niszczy ją przypadek lub los. Problemy te wizualizują się oczywiście w zdjęciach Idziaka.

Większość filmu opiera się na zdjęciach kręconych szeroką optyką, z ręki, w dynamicznych kompozycjach osadzonych w materii świata zewnętrznego, ale skupionych także często na twarzach bohaterów. Światło zastane w plenerze, we wnętrzach jest wzmacniane światłem sztucznym powiększającym ekspresję obrazu. Przestrzeń, mimo że zwyczajna, niesie ukryte znaczenia, a zdjęcia przez akcent na szczegóły lub przez wzmocnienie barwy światła współtworzą te znaczenia. Dominuje tu typowa PRL-owska przestrzeń „publiczna” – opisywane skrótem wizualnym podwórka, domy, osiedla, ulice, szpital, zakład pracy i inne. Jest to przestrzeń zdecydowanie nieprzyjazna i towarzyszy jej poczucie opuszczenia oraz emocjonalnego chłodu. To rzeczywistość empiryczna, w której czai się bezsensowny rozkład i śmierć (sceny z umierającą matką bohatera). Co ważne, także przestrzenie symboliczne – kościół, cmentarz – są pokazywane z silnym akcentem na materialny pierwiastek rzeczywistości. Rzeczywistość empiryczna i społeczna okazuje się, w sensie fizycznym i moralnym, chora. Bohater bezskutecznie szuka w niej azylu.

W opozycji do niej stoi realna i imaginowana zarazem przestrzeń gór. Pojawia się ona w filmie już na samym początku, a później w kilku scenach fabularnych lub jest pokazywana w ujęciach nienależących bezpośrednio do akcji. Góry to przestrzeń wymarzonej wolności, której na dole brak, a zarazem znak czegoś, co w sen-

sie Kantowskim można określić mianem wzniosłości jako nieskończoności ujawniającej się w zmysłowej naturze, a więc także jako predestynacji bytu moralnego.

W filmie pojawia się także inny rodzaj przestrzeni. Jej obecność jest związana ze służbowym wyjazdem bohatera do Indii. Przestrzeń ta, fotografowana z wyraźną dominantą ciepłych barw i jasnych tonów, jest tu znakiem charakterystycznej dla kultury Wschodu zgody na „porządek wszechrzeczy”, z którą bohater z Polski nie może lub nie chce się jednak identyfikować.

Constans to film, w którym obserwujemy walkę świadomej siebie jednostki o niezależnienie się od sfery empirycznej i społecznego determinizmu. W warstwie wizualnej rządzi nim zasada kontrastów, stosowana jednak przez Idziaka inaczej niż w *Bliźnie*. Zdjęcia są starannie komponowane (głównie w ruchu), ale dynamiczne i w pewien sposób otwarte – zawierają pewną gęstość znaczących szczegółów.

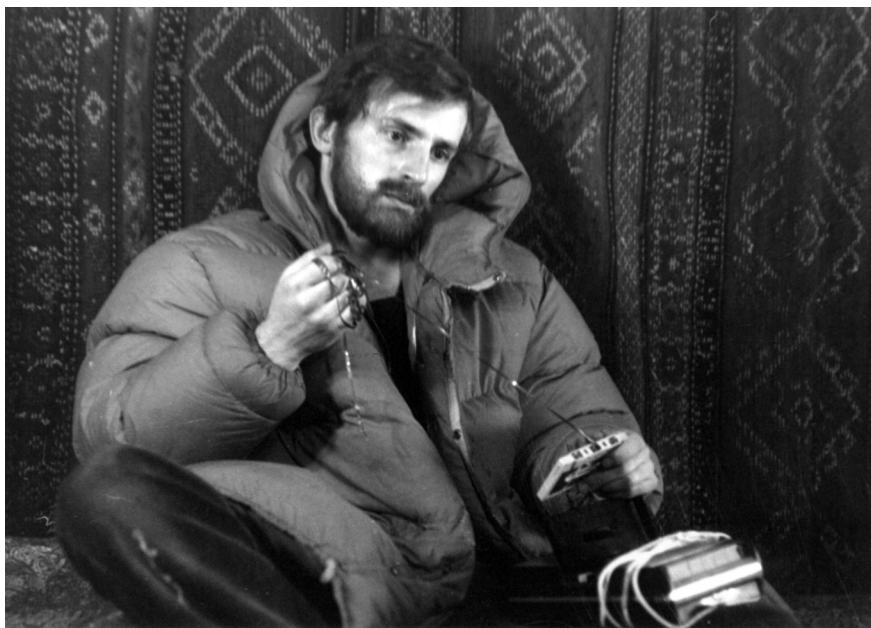
Krzysztof Zanussi, gdy kręcił filmy w latach 70. i 80., wiedział nie tylko, *jak wzbogacać dialogi treściami religijnymi, metafizycznymi czy naukowymi utrzymując je cały czas na poziomie jak najbardziej codziennym, trywialnym*³². Wiedział także, jak wzbogacać o takie treści obraz. Z pewnością duży udział mieli w tym operatorzy. Widać to znakomicie na przykładzie *Barw ochronnych*, filmu uważanego za jeden z otwierających nurt KMN, do którego autorem zdjęć był Edward Kłosiński. To operator, którego wkład w ten nurt i szerzej, w film polski jest ogromny. Tylko w interesujących nas tutaj latach 1976-1981 robił on zdjęcia do najlepszych filmów Wajdy, Falka, Zaorskiego i właśnie Zanussiego³³. Choć domeną Kłosińskiego był zdecydowanie film fabularny, a nie dokumentalny, jak w przypadku niektórych jego kolegów, to w większości dzieł tworzył zdjęcia specyficznie otwarte na rzeczywistość. Z pewnością było to wynikiem świadomej strategii twórczej, o której on sam tak się wyrażał w tamtych latach: *Uważam się za kontynuatora, jeżeli nie spadkobiercę, pewnej myśli, która istnieje w kinie od dawna i której reprezentantami są u nas Jerzy Wójcik czy Witold Sobociński. Zmierzam ku maksymalnemu „unaturalnieniu” fotografii, uważam, że na przykład – tak zwane światło kreacyjne, czy sposób obrazowania zdecydowanie kreacyjny, nadaje się tylko do niewielu tematów. Fotografia nie może być „taflą” oddzielającą film od widza. Bo jeżeli zdjęcia są tak agresywne, że widz w kinie zaczyna zachwycać się „jakiż to piękne”, to umyka mu istota filmu. Staram się nie „wystawać” zza kamery, nie epatować specjalnie ujęciami (...)*³⁴.

Tak też jest w *Barwach ochronnych* (1976, prem. 1977), jednym z najbardziej udanych filmów Krzysztofa Zanussiego. Ukryty w nim potencjał intelektualny oraz błyskotliwa analiza zachowań ludzkich, a także kameralna forma tego filmu przypominają nieco to, co kilkanaście lat wcześniej zrobili Roman Polański wraz z Jerzym Lipmanem, kręcąc *Noż w wodzie* – tym razem w innym środowisku i czasie. Podobnie jak tam, tak i tu wieloznaczny sens filmu jest tworzony za sprawą ograniczenia czasu i miejsca akcji; jest tu też wyraźny konflikt postaw głównych bohaterów, który został wpisany w realistyczną scenerię. Emocjonalne i myślowe napięcie, jakie przenika film, jest zasługą precyzyjnego zharmonizowania dialogu, gry aktorskiej i pracy kamery. Jednocześnie Zanussi pozostał tu całkowicie w kręgu swoich własnych zainteresowań artystycznych, środowiskowych i intelektualnych.

W pierwszej warstwie znaczeń jest to obraz rodzajowy środowiska uniwersyteckiego – studentów, naukowców, władzy, tworzony w zamkniętej przestrzeni



Barwy ochronne, reż. Krzysztof Zanussi (1977) (fot. dzięki uprzejmości Filмотeki Narodowej)



Constans, reż. Krzysztof Zanussi (1980) (fot. dzięki uprzejmości Filмотeki Narodowej)

obożu naukowego, czyli swoistego studium stosunków i zależności „inteligencji naukowej”. Pierwsze ujęcia filmu, kręcone „z ręki” w manierze reportażu, wprowadzają widza w to środowisko. Zaraz jednak ten reportażowy styl podlega pewnej korekcie. Zdjęcia zostają nasączone znaczeniami metaforycznymi; wpisane w naturalną, ale znaczącą scenerię. Z grupy ludzi są wychwyceni dwaj protagoniści – młody, pryncypialny w swoim postępowaniu asystent (Piotr Garlicki) oraz „stary wyga”, cyniczny, ale „diabelsko” inteligentny docent (Zbigniew Zapasiewicz). Konflikt ich postaw i przekonań (ale także demaskację towarzyszących im złudzeń) można odczytać na co najmniej trzech płaszczyznach: realistycznej psychodramy z elementami komediowymi, moralitetu oraz dialogu filozoficznego, w którym jednym z głównych wątków jest próba odpowiedzi na pytanie, na czym w istocie opierać się mogą przekonania i wynikające z nich postawy, także te, które można określić jako „etyczne”.

W całym filmie zdjęcia Kłosińskiego trafnie oddają te trzy płaszczyzny, zachowując precyzję i wewnętrzną spójność. Cechuje je przede wszystkim znakomite wykorzystanie warunków przestrzennych miejsca akcji – wnętrza, a zwłaszcza pleneru, we wzajemnej relacji. Widzimy przestrzeń zamkniętą z zawartym w niej potencjałem otwarcia. Kłosiński doskonale wykorzystał w zdjęciach warunki naturalne, takie jak choćby gąszcz drzew w parku, między którymi krążą bohaterowie czy plener nad rzeką. W konfrontacji z dialogiem tworzą one wartość dodaną filmu.

Drugą zasadniczą cechą zdjęć jest pomysłowe wykorzystanie oświetlenia naturalnego. Mamy tu wprowadzający niepokój kontrast światłocieniowy na twarzach – efekt światła słonecznego i cieni drzew; są świetnie wykorzystane zachody słońca i efekty zmierzchu, wzmacniające wyraz plastyczny zdjęć za sprawą barwy oświetlenia; jest wreszcie, w scenie finałowej, deszcz. Oświetlenie naturalne dopełniane było światłem sztucznym. „Realistycznym pretekstem” do jego użycia było zazwyczaj jakieś zastane światło efektowe, np. padające z otwartego okna budynku bądź znad wejścia do domków kempingowych.

Najważniejszym jednak środkiem, używanym bardzo konsekwentnie w całym filmie, jest technika kręcenia zdjęć „z ręki”. Ważne jest, że w tym przypadku nie narzuca ona obrazowi jedynie manieri reportażowej (tak jest tylko w niektórych scenach). Służy natomiast przede wszystkim zbliżeniu widza do aktora i jego gry oraz świetnemu zakomponowaniu ruchu wewnątrz kadrowego. Ten zaś istotnie potęguje międzypersonalne napięcia i zależności, wpisując je zarazem w mikrospołeczne i naturalne środowisko.

*Żeby komuś coś powiedzieć w twarz, potrzebny jest bliski plan. Dziś opisujemy zdarzenia w bliskich planach – mówił Krzysztof Zanussi, zabierając głos w dyskusji na temat stylistyki filmu polskiego przeprowadzonej w 1980 r. na łamach miesięcznika „Kino”³⁵. Natomiast Edward Kłosiński tak precyzował wtedy swoją metodę kręcenia zdjęć: *Odległość aparatu od aktora ma swoje znaczenie. Aktor był przyzwyczajony, że kamera stoi oddalona od niego dwa, trzy metry. Zapasiewicz po pierwszym dniu zdjęć w „Barwach ochronnych”, kiedy chodziłem z kamerą między aktorami, mówił: „Nie mogę grać, cały czas to na mnie patrzy”. W intymność aktorskiego przeżycia wkracza czarne pudelko i człowiek nabiera innych odruchów, wiedząc, że jest obserwowany prawie policyjnie. Ale po pierwszej projekcji Zapasiewicz przekonał się*³⁶.*

Właśnie na szczególnej bliskości kamery i aktora (również Zbigniewa Zapasiewicza) oparte są w dużej mierze zdjęcia do *Bez znieczulenia* (1978) Andrzeja Wajdy. W całej gamie planów bliskich obserwujemy psychiczny i fizyczny upadek głównego bohatera. To znany dziennikarz i pisarz, skazany nagle na osamotnienie (opuszcza go żona) i zawodową izolację (przestaje być „wygodny” dla władzy). W całym filmie praca kamery jest skupiona przede wszystkim na obserwacji procesu wytracania energii życiowej przez głównego bohatera. Przestrzeń, w jakiej się on porusza: anonimowe kuluary wydawnictwa, zatłoczona kancelaria adwokacka, sąd (gdzie toczy się sprawa rozwodowa) oraz gabinety urzędnicze, których obraz widzimy, śledząc fatalne perypetie bohatera, zostały przeciwstawione przestrzeni domowej, która była dotąd dla niego azylem, a która w nowej sytuacji okazuje się w istocie śmiertelną pułapką (finałowy wybuch gazu). Mimo ograniczenia przestrzeni akcji oraz pewnej „przezroczyści” środków operatorskich stosowanych przez Kłosińskiego (otwarte kompozycje, ruch kamery „z ręki”, światło naturalne oraz oszczędne stosowanie światła sztucznego we wnętrzach) *Bez znieczulenia* przekonująco oddało dramat zaszczonego człowieka, głównie właśnie dzięki kreacji Zapasiewicza i trafnej organizacji przestrzeni ekranowej w zdjęciach Kłosińskiego.

Już od pierwszej sceny filmu obraz realnego życia, w którym rozgrywa się ów dramat, z jego niszczącym ludzi brakiem jasnych norm postępowania i urzędowych „machinacji”, jest przeciwstawiony fikcyjnej rzeczywistości kreowanej przez telewizję – rzeczywistości „wyciszonej” poznawczo i etycznie według z góry określonych schematów i metod wygodnych dla władzy. Telewizyjna „piana”, czyli obrazy wszechobecne w realiach późnego PRL-u, kontra prawdziwa rzeczywistość – to stały motyw towarzyszący filmom KMN. Presja telewizji daje o sobie znać także w finale *Wodzireja* – filmu Feliksa Falka ze zdjęciami Kłosińskiego.

W *Wodzireju* (1978) realizatorzy w pełni zdołali wykorzystać dwie zasadniczo nowe możliwości techniczne, jakie pojawiły się w filmie polskim w latach 70.: stu-procentowy dźwięk zapisywany na planie oraz wyciszoną, mobilną kamerę umożliwiającą zapis takiego dźwięku i jednocześnie swobodne poruszanie się we wnętrzach naturalnych. To właśnie użycie tych środków pozwoliło wykorzystać potencjał zawarty w scenariuszu Falka i dialogach Jerzego Stuhra. W *Wodzireju* obserwujemy niemal idealne połączenie dwóch charakterystycznych cech realizmu KMN: dynamicznie rozwijającej się fabuły z wyrazistym bohaterem oraz autentycznej, nasączonej środowiskowym szczegółem scenerii. Osią fabularną są perypetie „człowieka, który się spieszy” – prowincjonalnego estradowca, za wszelką cenę dążącego do celu, jakim jest dla niego osiągnięcie sukcesu, czyli poprowadzenie prestiżowego balu. Właściwym tematem jest tu oczywiście problem kariery, a ściślej: problem braku jakichkolwiek zasad w działaniach zmierzających ku jej rozwojowi. Danielak grany przez Stuhra to „człowiek znikąd”, który pozornie nie ma nic do stracenia. Dlatego postanawia działać ze zdwojoną siłą, nie zwracając uwagi na uczciwość. Dynamikę jego poczynań oddaje dynamika zdjęć Kłosińskiego – ruch i kompozycje kadrów. Kamera niemal nieustannie przeciska się przez ciasne mieszkania i korytarze, przez labiryntowe kuluary sal widowiskowych i restauracyjnych – pustych we dnie, a wypełnionych ludźmi wieczorem; śledzi bieg Danielaka – z przodu, z tyłu i z boku, z dołu i z góry, przystaje wraz z nim na chwilę aby nabrać oddechu, po czym rusza dalej, aż do finałowego korowodu na balu,

który Danielak w końcu prowadzi, pozbywszy się konkurencji. Te dynamiczne ujęcia kręcone są głównie szeroką optyką, która, niejako „przy okazji” rejestruje szczegóły rzeczywistego tła – ciasnotę i bałagan wewnątrz mieszkalnych, tandetny wystrój scen estradowych. Ten rodzaj zdjęć kontrapunktowany jest niekiedy statycznymi kadrami wychwytyjącymi jakąś twarz z tłumu bądź detal z tła.

O ekspresji obrazu, wzmocnionego wizualnie, ale trzymającego się realiów, decyduje także oświetlenie. Kłosiński swobodnie miesza światło naturalne ze sztucznym, zastane (np. jarzeniówki w korytarzach) z modelowanym przez siebie. To drugie wzmocniał dużą ilością świateł efektowych, często widocznych bezpośrednio w kadrze (np. reflektory na scenie). Oczywiście wszystkie te efekty – światło punktowe ostro rysujące portrety, światło barwne, różnokolorowe bliki w tle – zostały znacznie wzmocnione i zorganizowane w pulsującą całość. Pomiędzy scenami we wnętrzach widzimy obrazy z szarej PRL-owskiej ulicy. W tym środowisku odnajduje się Danielak. Ambiwalencja jego osoby polega na tym, że jest on niczym „piorun kulisty”, który rzuca jakieś „czarne światło” na pogrążony w inercji, tandetny i wyzbyty wartości świat, który go otacza. Danielak porusza się w ramach tego świata, jest jego wytworem, a zarazem rozsądza te ramy swoją dynamiką i bezwzględnością. Jest mieszaniną nikczemności i siły witalnej, która karze mu działać. Trudno oprzeć się myśli, że cios otrzymany na końcu filmu od oszukanego przyjaciela nie niweluje tej ambiwalencji.

Tej niejednoznaczności w portretowaniu postaci oraz dynamiki twórczej zabrakło w następnym filmie nakręconym przez Falka i Kłosińskiego, *Szansie* (1979, prem. 1980).

Innymi natomiast środkami, bo sprowadzonymi do neutralnego minimum, posługiwał się Kłosiński, współpracując z Januszem Zaorskim, najpierw przy *Pokoju z widokiem na morze* (1977, prem. 1978) a później przy *Dziecinnych pytaniach* (1981). W tym pierwszym, kameralna akcja znacznie ograniczyła możliwości wizualne realizatorów. Natomiast w *Dziecinnych pytaniach* Kłosiński zdecydował się na niemal całkowitą przezroczystość środków filmowych. Film opowiada o grupie przyjaciół, młodych architektów pracujących nad planami i realizacją osiedla mieszkaniowego. Realia gospodarcze i społeczne PRL uniemożliwiają im realizację młodzieńczych marzeń. Szybko zostają zmuszeni do życiowych i zawodowych kompromisów. Tematem jest tutaj dezintegracja wspólnoty inteligentkiej, jaka nastąpiła po Marcu 1968 r. (film w krótkich retrospekcjach nawiązuje do tego czasu), problem braku wpływu inteligencji na rzeczywistość w drugiej połowie lat 70. i wynikająca stąd pauperyzacja inteligencji oraz fikcja planów gospodarczych PRL. W warstwie wizualnej dobitnie ilustruje to przestrzeń akcji – nieukończone w budowie osiedle, ciasne mieszkania, zatopione w półmroku knajpy, szary tłum ludzi na zaniedbanych ulicach miast. To sceneria typowa dla wielu filmów KMN, tym razem ujęta w „przezroczystej” fotografii, nienarzucającej się widzowi w odbiorze.

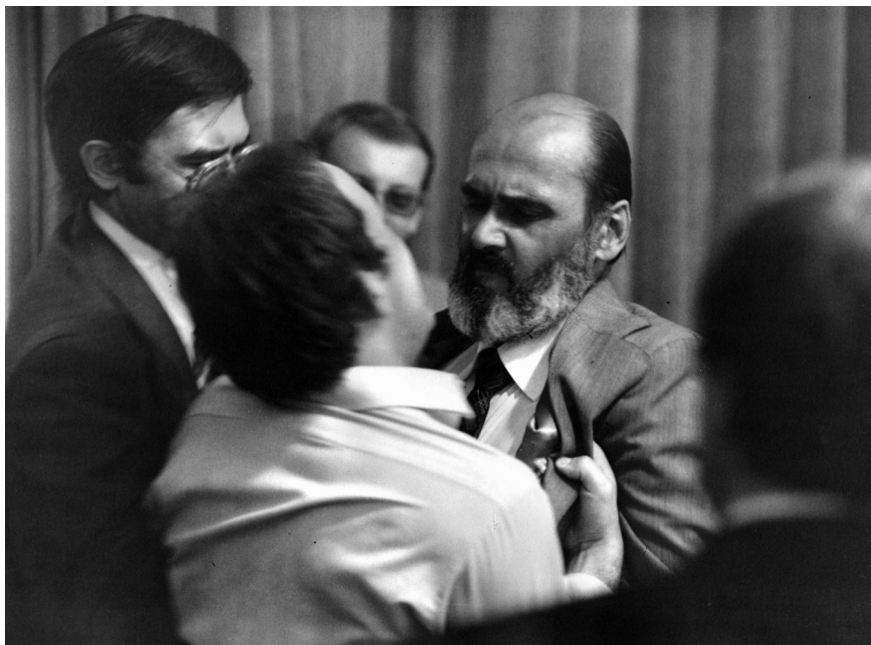
Jacek Petrycki, autor zdjęć do pełnometrażowego debiutu Agnieszki Holland *Aktorzy prowincjonalni* (1978, prem. 1979), to operator wyrastający przede wszystkim ze szkoły filmu dokumentalnego. Przed *Aktorami...* tylko w latach 70. stworzył zdjęcia do bez mała kilkudziesięciu dokumentów, współpracując między innymi z Krzysztofem Kieślowskim (m.in. *Robotnicy 1971: nic o nas bez nas*, 1972; *Pierwsza miłość*, 1974; *Szpital*, 1977), Marcelem Łozińskim (m.in. *Jak żyć*, 1977)

czy Ireną Kamińską (*Zapora*, 1976). Choć przystępując do realizacji *Aktorów...* nie miał jeszcze doświadczenia w pracy nad pełnometrażowym filmem fabularnym, to miał już za sobą udane i znaczące realizacje filmów telewizyjnych: *Spokój* (1976, prem. 1980) z Kieślowskim i *Coś za coś* z Holland. Jego umiejętność wnoszenia do inscenizowanych zdjęć dokumentalnego autentyzmu bardzo się w *Aktorach...* sprawdziła. Tak o tym mówiła Agnieszka Holland: *Jacek miał takie niebywale poczucie prawdy. Nie fotografował tak efektownie jak niektórzy koledzy, choćby Jurek Zieliński. Miał pewne kłopoty warsztatowe, na przykład był bardzo nieudolnym szwenkierem. Świecił tak naturalistycznie, brudno troszkę, to było zawsze na granicy technicznej akceptacji. A jednocześnie miał własne, wspaniałe wycucie prawdy. Ta jego sfotografowana rzeczywistość zawsze była szalenie wiarygodna. To była jedna rzecz, która mi się podobała. I to wyszło z dokumentu, ale też wynikało z jego uczciwości (...) Bardzo mi odpowiadał, bo szalenie zależało jemu i mnie na tym, żeby ten film miał taką realną fakturę³⁷.*

Musimy coś zrobić, co by od nas zależało – powtarza w filmie główny bohater grany przez Tadeusza Huka. *Aktorzy...* to dzieło, w którym zasadnicze kwestie to nieautentyczność oficjalnej kultury oraz zjawisko dezintegracji wspólnoty (rodziny, społeczności) wynikające z zafałszowanych reguł rządzących rzeczywistością, z niemocy i konformistycznej niechęci, aby tę rzeczywistość zasadniczo odmienić. Problemy te zostały ukazane na przykładzie prowincjonalnego teatru. Główny bohater, w miarę młody jeszcze aktor, marzy o stworzeniu prawdziwej i ważnej roli Konrada w inscenizowanym właśnie *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego. Marzenia te oczywiście nie spełniają się, ponieważ wszyscy wokół traktują pracę nad przedstawieniem jak zwykłą chałturę. Rzeczywistość odsłania swoje zdegenerowane i zakłamanie oblicze, a bohater pozostaje na końcu bez złudzeń co do możliwości jej odmiany. Obraz tej rzeczywistości i tkwiących w niej ludzi komplikuje dodatkowo fakt, że problem nieautentyczności i zakłamania dotyczy bezpośrednio również głównego bohatera. W swoich intencjach i sposobie postępowania nie jest on tak „krystalicznie czysty” jak mu się wydaje. Jego ambicjom artystycznym towarzyszy prozaiczna chęć zdobycia angażu w lepszym teatrze i ucieczki z prowincji. Obsesyjne dążenie do zrealizowania tych zamierzeń, choć w efekcie bezskuteczne, jest jedną z przyczyn rozpadu jego małżeństwa. Jego żona czuje się odrażona, coraz bardziej zagubiona i osamotniona (znakomita kreacja aktorska Haliny Łabonarskiej, nagrodzona w 1979 roku nagrodą za najlepszą rolę kobiecą na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku).

Natomiast nawiązania do *Wyzwolenia* wnoszą do filmu Holland dwie dodatkowe płaszczyzny znaczeń: autotematyczną i metaforyczną. W tej pierwszej ważny jest problem fałszywego stosunku do kultury, czyli manipulacji, które mogą przesłonić prawdę o sensie sztuki i realiach życia (artystowskie sposoby inscenizacji sztuki proponowane przez reżysera); w tej drugiej natomiast – podobnie jak u Wyspiańskiego – chodzi o pytanie: jak można wyzwolić sztukę i życie z kłamstwa³⁸. Mimo obecności tej interesującej sfery metaforycznej wizualna warstwa filmu trzyma się realiów prowincjonalnego teatru oraz życia domowego głównego bohatera i jego żony (Halina Łabonarska).

Tworząc zdjęcia, Petrycki stosował zazwyczaj otwarte kompozycje kadru, często wieloosobowe w scenach rozgrywających się w teatrze, a dwójkowe w scenach domowych. Za pomocą neutralnego w barwie oświetlenia tworzył efekt



Aktorzy prowincjonalni, reż. Agnieszka Holland (1978)
(fot. dzięki uprzejmości Filmoteki Narodowej)

światła naturalnego lub wzmacniał efekty światła sztucznego we wnętrzach (np. lampki w garderobie). Ten sposób oświetlenia powoduje, że za aktorami jest widoczna faktura i detal realnej przestrzeni. Sprzyja temu oczywiście używanie szerokokątnej optyki. W filmie widoczna jest jednak tendencja do zwężenia przestrzeni ekranowej i skupienia się na zachowaniach bohaterów. Sprawia to wrażenie pogłębiającej się klaustrofobii. Rzeczywistość w tle jawi się jako fragmentaryczna. Z tej nieuporządkowanej scenerii są wylawiane niekiedy mikroobserwacje, zwłaszcza w plenerze (robotnicy przed teatrem kopiący jakiś dół w ziemi, kolejka pod sklepem o szóstej rano, rozgrzebany śmietnik pod domem bohatera).

Charakterystyczne jest to, że metaforyczne sensory, które pojawiają się w filmie za sprawą wplecenia w fabułę nawiązań do *Wyzwolenia*, nie odzwierciedlają się w obrazie w sposób bezpośredni. Obraz nie podlega innej stylizacji niż realistyczna. Mimo to, jak twierdzi Mariola Jankun-Dopartowa, właściwa dla dramatu Wyspiańskiego dwoistość znaczeniowa jest także w pewien sposób obecna w filmie Holland – w sposób ironiczny: *Manierę epoki zastępuje tu realistyczny obraz środowiska teatralnego z drugiej połowy lat siedemdziesiątych, z całą płycizną intelektualną, miarkością artystyczną, wulgarnością języka i trywialnością. Prywatność jest tylko przedłużeniem tego, co widzimy w teatrze; postulowane przez Wyspiańskiego stopienie się sztuki i życia w jedną całość nabiera tu ironicznego charakteru*³⁹. Tak więc na metasens filmu Holland, składają się fragmenty rzeczywistości ujętej w zdjęciach Petryckiego oraz z fragmenty tekstu i sytuacji zaczerpniętych z *Wyzwolenia*⁴⁰. Podsumowując spostrzeżenia na temat *Aktorów prowincjonalnych*, można stwierdzić, że Petrycki stworzył tutaj zdjęcia mniej wyestetyzowane kompozycyjnie i kolorystycznie, niż czynił to Idziak w omawianych filmach KMN oraz mniej dynamiczne niż Kłosiński, ale za to bardziej jeszcze niż u tamtych wyczulone na obserwacje, rzecz można – uważne.

Taka natężona uwaga oraz precyzja jest w jeszcze większym stopniu cechą obrazu w *Amatorze* (1979) Krzysztofa Kieślowskiego. Petrycki dopracował w nim i rozwinął realistyczny styl fotografii, osiągając zarazem – w połączeniu z reżyserskim rytmem narracji i montażu – szczególną czystość wyrazu. Widzimy tu wyjątkową adekwatność zastosowanych środków filmowych do podjętego przez realizatorów tematu. Niespójny i fragmentaryczny charakter rzeczywistości został ujęty w spójnej, ale otwartej na interpretację formie. Werystyczne i niekiedy nawet paradokumentalne środki zostały starannie zorganizowane w całość. Należą do nich: światło odtwarzające charakter światła zastanego, naturalnego w plenerach o różnych porach dnia oraz sztucznego we wnętrzach; punkty widzenia kamery, dobierane tak, że wydaje się ona niewidocznym uczestnikiem zdarzeń w realnej przestrzeni: pod blokiem na niewykończonym osiedlu, na ulicy prowincjonalnego miasta, w mieszkaniach oraz pomieszczeniach służbowych zakładu pracy itd.

Lecz zza tego werystycznego obrazu wyłania się inny poziom rzeczywistości. Obraz staje się nośnikiem refleksji na temat medium filmowego. Bohater, tytułowy filmowiec-amator, Filip Mosz (Jerzy Stuhr), traci nagle „spokój” i rodzinne „szczęście”, ponieważ zaczyna widzieć coraz więcej i inaczej niż dotąd – przez kamerę. Ten zmieniający się sposób widzenia ujawnia się także w obrazach tworzonych przez Kieślowskiego i Petryckiego. Paradokumentalne chwytły zostają połączone z precyzyjną inscenizacją. Powoduje to przenikanie się na ekranie tego, co się wydarza i tego, co zależy od autorskiego punktu widzenia. Paradoksalnie filmowcy,

posługując się pozornie przezroczystymi środkami, pokazują, że w istocie nie ma takich środków, że wszystko jest kwestią decyzji oraz nieustannego poszukiwania adekwatności sposobów widzenia w stosunku do ujmowanej rzeczywistości. Wieloznaczność tej rzeczywistości, także widzialnej, tworzona jest tutaj przez wplecenie w tkankę narracji – w werystyczny obraz rzeczywistości – fragmentów i cytatów filmowych. Amator uczy się kręcić filmy i patrzeć przy okazji na świat. Filmowane przez niego na początku „okruchy życia” (dziecko, ludzie, gołębie na oknie) stopniowo zmieniają się w ukierunkowany zapis rzeczywistości w czasie (ten sam widok z okna w kilku ujęciach, przez dłuższy czas). Później okazuje się, że zapis ten stać się może również zapisem pamięci (kolega i jego nieżyjąca już matka). Dalej pojawia się problem fabularnej metarzeczywistości, którą film tworzy (cytat filmowy z *Barw ochronnych*). Następujący po nim paradokumentalny zapis spotkania widzów z Krzysztofem Zanussim wprowadza motyw niepewności, wątplenia w widzialną rzeczywistość. Zanussi mówi, że artysta tak naprawdę nigdy „nie jest pewien”. Niepewność ta i pewien rodzaj niewiedzy stają się jednak właściwą motywacją do artystycznej wypowiedzi opartej na świadomej koncepcji i wyborze spojrzenia. Amator kręci swój film. Pragnie na przykładzie indywidualnym pokazać „szerszą sprawę” (film o starym pracowniku). Tu zaczyna się już nie tylko konfrontacja z materią rzeczywistości i warsztatu filmowego, ale także z recepcją filmu. Film wchodzi w obieg publiczny (projekcja telewizyjna) i powoduje sprzeczne reakcje odbiorcze (Mosz, bohater filmu, znajomi, dyrektor, władza). W efekcie – film opisuje rzeczywistość, ale jej wieloznaczny sens wymyka się – a zarazem film tworzy własną rzeczywistość. Tu zatem opowieść musi zacząć się na nowo, ale już z pogłębioną świadomością i na innym poziomie. Jakim? Mosz kieruje kamerę na siebie...

Jego pierwsze filmy dokumentalne – mówiła o Kieślowskim po latach Agnieszka Holland – robione były tak, jak uczył jego mistrz – Kazimierz Karabasz, ale Krzysztof dość szybko uznał, że ta „czysta” forma dokumentalna zabija jego inspirację, jest dość sztywna, nie wyraża dobrze tajemnicy życia. Zaczął się więc nią bawić, co w konsekwencji sprawiło, że podążył w stronę fabuły. „Amator” był jeszcze dość mocno oparty na jego stylu dokumentalnym, ale kiedy spojrzymy na „Przypadek” – to widać ogromną przemianę⁴¹.

W drugiej połowie lat 70. reżyser Janusz Kijowski i operator Krzysztof Wyszzyński stworzyli pokoleniowy duet realizatorski i znacząco wpisali się w nurt KMN dwoma filmami – *Indeksem* i *Kung-fu*. *Indeks* był ich wspólnym filmem dyplomowym zrealizowanym w 1977 r. pod egidą Szkoły Filmowej, ale jego właściwa premiera odbyła się dopiero w 1981 r. Było to przyczyną kuriozalnej sytuacji – ich drugi film *Kung-fu* (1979, prem. 1980) otrzymał w roku 1979 nagrodę za debiut (!) reżyserski na Festiwalu w Gdańsku.

Krzysztof Wyszzyński to postać w filmie polskim zapomniana. Jego kariera operatorska w Polsce urywa się w 1980 r. Nakręcił tylko kilka filmów, a jego losy po 1980 r. nie są szerzej znane. Jednak tworząc zdjęcia do trzech filmów Kijowskiego (oprócz dwóch wspomnianych jeszcze *Głosy* z 1980 r.), zaznaczył swój artystyczny ślad w kinie polskim. Jego zdjęcia do *Indeksu* i *Kung-fu* mają cechy właściwe także innym filmom KMN. Dominują w nich otwarte, dynamiczne kompozycje kadru tworzone przy użyciu szerokich obiektywów i ruchu kamery „z ręki” blisko aktorów oraz neutralne w barwie oświetlenie dostosowujące się do warunków zasta-

nych wnętrz i plenerów, czasem tylko plastycznie wzmocnione. Dominuje zatem opisowość. Ważne jest jednak, że w ujęciu Wyszyńskiego jest to opisowość, w której kamera nie ogranicza się do podglądania świata i bohaterów; raczej ze wzmoczoną siłą penetruje rzeczywistość. W tym tkwi siła tych zdjęć. Dynamika pracy kamery Wyszyńskiego, jej „wszędobylskość” w znacznym stopniu współtworzy nerwowy styl narracji charakterystyczny dla filmów Kijowskiego.

Akcja *Indeksu* od początku jest osadzona w konkretnym kontekście historycznym Marca 1968 r., w środowisku studentów (w Gdańsku). W krótkich scenach widzimy uniwersytet, ulicę, komisariat MO i skład węgla, w którym zatrudnia się bohater. Wszystko to jest ujęte z naturalistyczną szczegółowością. W całym filmie pojawia się wyjątkowo bogate spektrum przestrzeni fotografowanej z drobiazgowym ujęciem charakterystycznych szczegółów: mieszkań, biur, urzędów i pleneru miejskiego. Natomiast trzy główne typy tej przestrzeni określić można jako: przestrzeń inteligencko-mieszkańską (dom przyjaciółki głównego bohatera, redakcja gazety itd.), przestrzeń robotniczą (węglarnia) oraz przestrzeń władzy (biuro UB, gabinet dziekana). Wszystkie te przestrzenie, niby oddzielone od siebie, przenikają się wzajemnie w filmie w jakiejś chorobliwej symbiozie.

W tym środowisku, chcąc nie chcąc, porusza się bohater. Jest zawieszony jak gdyby pomiędzy. To człowiek, który chce być uczciwy; Józef Moneta (Krzysztof Zalewski) w geście solidarności z wyrzuconym z uniwersytetu kolegą sam rezygnuje ze studiów. Jego bezkompromisowość (i temperament) jest tak radykalna, że każda niemal próba pogodzenia się z realiami kończy się małą katastrofą. W istocie Moneta (i Kijowski) stara się udowodnić, że inteligencja jest czymś istotniejszym, a nie tylko umiejętnością „dostosowania się do warunków” – tak jak w większości pojmują to znajomi bohatera. Film mocno akcentuje potrzebę autentycznej wspólnoty; jest także zapisem *studentkiej subkultury połowy lat siedemdziesiątych*⁴². Widzimy spotkania grupy młodych ludzi, którzy śpiewają poezję Herberta i Okudźawy: *Hej przyjacielu podaj dłoń, Hej przyjacielu podaj dłoń – bo pojedynczo nas wytłuką...*

Jednak ta realistyczna opowieść jest wzięta w pewien cudzysłów; zostaje zmetaforyzowana – zaskakująco dla widza, choć chyba w sposób niezbyt konsekwentny w stosunku do całości. Chodzi o przedostatnią scenę – wesele bohatera. Pojawiają się w niej wszystkie postaci filmu, z którymi wcześniej skonfliktował się bohater. On sam, choć wydaje się już pogodzony z „realiami”, wygłasza nagle zaskakujący monolog o tym, jak „tanio można się sprzedać”. Wybucho awantura – wesele zamienia się w stypę. Czy to ostatni nonkonformistyczny gest bohatera? Scena ta jest wyabstrahowana z rzeczywistego ła i – co ciekawe – pojawia się w niej m.in. ten sam cytat z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, który zakończy *Aktorów prowincjonalnych* Agnieszki Holland.

Maria Kornatowska uważała, że warstwa wizualna *Indeksu* za sprawą świadomie antyestetycznego charakteru zdjęć *odklamuje obrazową sztampe przedstawiania tzw. codzienności, odsłania stereotypowość i fałsz wizji rzeczywistości wykreowanej i rozpowszechnionej przez środki masowego przekazu, z telewizją na czele*⁴³. W ten sposób Kijowski z Wyszyńskim *bliscy są postawie poetyckiej Nowej Fali, dążenie do prawdy słowa zastępując dążeniem do prawdy obrazu*⁴⁴. W pewnym sensie – to prawda.

Interesujące jest, że w jednej ze scen tego filmu studenci zebrani na konspiracyjnym spotkaniu w domu debatują na temat historii. Pojawiają się wtedy głosy

odróżniające historię od ideologii. Ideologia opiera się na wyborze faktów według z góry ustalonych tez; historia zaś jest w pewien sposób otwarta znaczeniowo. Studenci zdają sobie jednak sprawę, że opowiadanie o historii, nawet jako opis rzeczywistych faktów, to zawsze jakiś rodzaj interpretacji zależnej od doboru tych faktów. Opis nigdy nie jest obiektywny. Nie bez przyczyny na końcu tej sceny pojawia się na ekranie sam Kijowski. Relacja opisywanej rzeczywistości współczesnej i historycznej i formy, w jaką można je ująć, to jeden z artystycznych problemów KMN. To także problem filmów Kijowskiego. Wobec dominującej w PRL ideologii nie wystarczy jedynie opis, sugeruje – jak się wydaje – reżyser. Konieczna jest jakaś buntownicza kontrpropozycja, choćby artystyczna, oparta wszakże na fragmentach niezafałszowanej rzeczywistości.

Taką strategię podjął właśnie Kijowski w *Kung-fu*, filmie o grupie starych znajomych ze studiów, którzy po latach jednoczą się ponownie, po to aby wszelkimi dostępnymi sposobami pomóc jednemu z nich. Znowu realizm opisu łączy się tu z pewną tendencją do metaforyzacji. Pierwiastek realistyczny zdjęć pojawia się za sprawą fotografowania wewnątrz i przestrzeni naturalnych oraz dzięki ruchliwej kamerze prowadzonej „z ręki”, penetrującej te przestrzenie i podążającej „w biegu” za bohaterami; współtworzy go również wykorzystanie naturalnego oświetlenia w plenerze oraz światła „zastanego” we wnętrzach (np. światło jarzeniówek). Ponadto w kilku scenach filmu Wyszyński zdecydowanie wzmocnił barwę światła, sygnalizując tym samym pewien potencjał energii, który próbują wyzwolić z siebie bohaterowie mobilizując się do działania, tak jak dzieje się to na przykład w scenie ich wspólnego „tańca” kung-fu, w rytm muzyki i migających, kolorowych świateł. Niewątpliwie *Kung fu* posiada cechy buntowniczego manifestu... na miarę tamtych czasów. Jak pisała Wanda Wertenstein: w filmie tym *zmiany perspektywy, urywanie wątków, raptowne przejścia od jednego podmiotu działania do innego, nieustannie przypominają, że to, co widzimy na ekranie nie jest bezpośrednim odzwierciedleniem życia, lecz kinem par excellence, a więc arbitralnie zestawionym przez autora dobozem zdarzeń, artystycznym przetworzeniem obrazu rzeczywistości*⁴⁵.

Czas na podsumowanie powyższych spostrzeżeń. Omówiona warstwa zdjęciowa stanowi zasadniczą podstawę realizmu filmów KMN, choć oczywiście nie jedyną. Jest ona oparta przede wszystkim na różnych sposobach odwzorowania i opisu świata materialnego, zewnętrznej rzeczywistości. Ważne jest, że w większości omówionych dzieł można dostrzec konsekwentnie wypracowane i stosowane środki realizacyjne; trafnie mieszczą się one właśnie w charakterze przyjętej przez realizatorów konwencji realistycznej. Stawiane tym filmom zarzuty formalnego niedopracowania wydają się nieporozumieniem; zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy, po doświadczeniach Dogmy czy też po sukcesach nagradzanych w Cannes filmów braci Dardenne oraz innych, dla których charakterystyczna jest pewna swoboda posługiwania się fotografią filmową (rezygnacja wysublimowanej formy plastycznej na rzecz wychwytywania pierwiastka realnej „prawdy”). W tej perspektywie filmy KMN można postrzegać jako rodzaj ogniwa tendencji realistycznych w kinie europejskim, które sięgają do czasu współczesnego. Właściwa im konkretność obrazu opiera się na wykorzystywaniu przez operatorów pewnej

wspólnej puli środków wizualnych i chwytów realizacyjnych, ale z uwzględnieniem preferencji poszczególnych reżyserów oraz specyfiki tematów ich filmów. I tak na przykład u Zanussiego kamera zwykle w dynamiczny sposób współpracuje z aktorami – podąża za nimi w sposób szczególnie wyczulony na improwizację gry aktorskiej; u Holland kamera penetruje głęboko świat materialny, bada relację pomiędzy zachowaniem człowieka i jego fizycznym środowiskiem; natomiast u Kieślowskiego kamera staje się, na przemian – raz empatycznym współuczestnikiem życia, a raz jego zdystansowanym obserwatorem.

Konsekwencja realizacyjna twórców nie ograniczała się oczywiście do strony zdjęciowej. Z pewnością wszyscy wspomniani tu reżyserzy KMN mieli świadomość, że film nigdy nie jest – „jeden do jednego” – odbiciem rzeczywistości. Nawet bowiem przy szczególnie wyostrożonej intencji realistycznej powodzenie filmu, jego efekt końcowy jest zależny od zharmonizowania wielu czynników formalnych. Udane efekty takiego zharmonizowania – opracowania tematu, dramaturgii, zdjęć, aktorstwa, dialogów, dźwięku i ewentualnie muzyki – widać zwłaszcza w *Barwach ochronnych*, *Wodzireju*, *Amatorze* czy też w *Aktorach prowincjonalnych*. Innymi słowy, nie tylko ujęte w nich realia, ale także ich forma – o czym często się zapomina – sprawiają, że były one i są do dziś przekonywujące.

Faktem jest jednak, że forma ta pozostaje w dużym stopniu zakładniczką rzeczywistości zewnętrznej⁴⁶. To jest właśnie cena przyjętej w nich realistycznej formuły. O tym bowiem, że była to formuła realistyczna, decydują, oprócz strony wizualnej, także inne właściwości tych dzieł. Najważniejsze z nich to: dążenie do typowości (problemów, środowiska, postaci itp.), używanie języka potocznego, preferowanie fikcji „realnej”, czyli całkowita rezygnacja z fantastyki i subiektywnych wizji – a zatem sens symboliczny nigdy nie pojawia się w tych filmach w postaci autonomicznych obrazów. To także, a właściwie przede wszystkim, preferowanie przyczynowo-skutkowej, linearnej prezentacji rzeczywistości i zdarzeń. Mimo występującej w nich tendencji opisowej rzeczywistość jest ukazywana w nich jako pewien „obiektywny” proces, a zatem ważny staje się także nacisk na akcję i działanie bohaterów⁴⁷.

Chodzi o budowę zdarzeń w łańcuchu zjawisk przyczynowo-skutkowych, o wielowątkowość, o prowadzenie wielu postaci równolegle, o puentowanie konfliktów – mówił w 1978 r. Krzysztof Zanussi⁴⁸.

Należy też wziąć pod uwagę ukryte w powyższych sposobach motywacje poznawcze i aksjologiczne. Te dwie ostatnie cechy utworów realistycznych, a zatem także omawianych tu filmów – działanie bohaterów oraz te motywacje – łączą się zresztą ze sobą. Zastosowanie zasady przyczynowości pozwala bowiem uszeregować i usystematyzować rzeczywistość poznawczo, natomiast działanie podmiotu wynikające z jego woli – jak zauważył Roman Ingarden – może być nośnikiem wartości moralnych⁴⁹. Ten ogólny schemat i główne cechy realizmu dają się zatem rozpoznać w omawianych filmach. Można przyjąć, że obrazują one konflikt działających jednostek jako potencjalnych „nosicieli” wartości z realiami świata, czyli głównie z rzeczywistością społeczną, czasem polityczną. Ich bohaterem był najczęściej inteligent (inżynier, dziennikarz, naukowiec, nauczyciel, aktor, architekt, student itd.) lub człowiek aspirujący do tego miana (*Amator*). Natomiast w prezentowanej w nich rzeczywistości społecznej ujawniał się stan „depresji aksjologicznej” – relatywizm podstawowych wartości oraz charakterystyczne dla okresu PRL próby

tworzenia nowych kanonów wartości zafalszowanych – jak ujęła to Dobrochna Dabert⁵⁰. W tym właśnie kontekście pojawić się mogą zasadnicze pytania.

Nawet jeśli założymy, że działanie moralne niekoniecznie musi zależeć tylko od wyższej świadomości podmiotu działającego (np. imperatywu kategorycznego), a może być wpisane także w pewien „porządek bytu”, jako uwarunkowane empirycznie (na przykład w sposób polityczny lub związany z obyczajem społecznym), to wciąż istotne pozostaje pytanie: Co warunkuje wartości? Jak również: jaki jest status wartości?

Roman Ingarden pisał, że wartości warunkowane mogą być na cztery zasadnicze sposoby, przez przedmiot wartościowy, podmiot wartościujący, mogą być warunkowane dwustronnie (przez przedmiot i podmiot) lub też mogą mieć jakiś inny warunek, niezależny od przedmiotu i podmiotu⁵¹.

Natomiast jeśli chodzi o status wartości, to według Ingardena może on być realny (istnieją tak, jak przedmioty, ludzie, zwierzęta) lub intencjonalny (jako refleksje, uczucia, chcenia)⁵². Warto również pamiętać, że sam Ingarden postulował odnalezienie jakiegoś trzeciego, pośredniego ich „modusu istnienia”, który łączyłby pierwiastek realny i intencjonalny⁵³.

W tym kontekście można zauważyć, że status i uwarunkowanie wartości są w omawianych tu filmach KMN wyjątkowo niejednoznaczne i trudno uchwytne. Nie można bowiem ich odnaleźć w rzeczywistości zewnętrznej, nie warunkuje ich też żadna wyższa konieczność. Można stwierdzić, że jeśli pojawiają się, to raczej w sposób intencjonalny, ponieważ z reguły ograniczają się do sfery wyobrażeń, uczuć i pragnień filmowych bohaterów, zwykle zresztą niezrealizowanych. Taki intencjonalny status wartości może zatem również grozić ich iluzorycznością.

Jak jednak pisze Adam Workowski: *Wartości etyczne realizują się we wnętrzu człowieka – a nie na zewnątrz. Bohater etyczny ma burzliwą historię wewnętrzną, ale nie zamierza wybijać się poza ogół. Jego czynności są powtarzalne, bo to, co twórcze, dzieje się w jego wnętrzu (...) Wartości etyczne zwykle nie ujawniają się w chwili, ale w trwaniu – w czasie*⁵⁴.

Pojawić się zatem musi następne pytanie: czy w powyższych filmach ta wewnętrzna sfera, gdzie z czasem mogą się krystalizować wartości, została przez twórców w wystarczający sposób rozpoznana, zrozumiana i zobrazowana? Pytanie to dotyczy zarówno realistycznej konwencji tych dzieł, jak również samych bohaterów jako potencjalnych nosicieli wartości. Innymi słowy: czy realistyczna motywacja i forma może być wystarczająca do ukazania świata wartości? Wydaje się, że twórcy byli świadomi tych kwestii, choć w większości przypadków nie w pełni potrafili sobie z nimi poradzić.

W każdym z omawianych tu filmów można dostrzec wspólną realistyczną tendencję oraz dwie zasadnicze trudności, które jej towarzyszyły. Najpierw pojawiało się dążenie do ukazania prawdziwego obrazu realnego świata. Obraz ten był tworzony zwłaszcza w oparciu o filmowe odbicie świata rzeczywistego. Pierwszą trudnością zatem była konfrontacja odwzorowywanej na ekranie rzeczywistości oraz prawdy o niej, rozumianej jako coś więcej niż tylko adekwatność opisu, przede wszystkim jako ujawnienie obecności bądź braku wartości i norm. Tak więc działanie bohaterów, przez które ujawnić się mogła obecność wartości lub ich brak, okazywało się przede wszystkim uwikłane w materialny bezwład opisywanego świata. Tu pojawiała się druga trudność, czyli autorska (reżyserska i operatorska)

bardziej lub mniej wyostrowiona świadomość uwikłania w konwencję realistyczną, w behawioralną metodę opisu świata. Zasada metonimii, na której opierała się strategia twórcza KMN, nie wystarczała⁵⁵. Podejmowano zatem próby metaforyzacji lub parabolizacji tworzonej rzeczywistości filmowej przez różne chwytby dramatyczne i wizualne (ciągle jednak w dość sztywnych w ramach realizmu). Udało się to z różnym skutkiem, czego przykładem może być *Constans* (obrazy gór), *Amator* (motywy autotematyczne), *Aktorzy prowincjonalni* (wątek *Wyzwolenia*) lub *Indeks* (scena wesela). Zawsze jednak dominował rodzaj ciężenia materialnej rzeczywistości, leżąc u podstaw filmowego realistycznego opisu. Stąd świat ukazywany w tych filmach jawi się przede wszystkim jako świat „niesubstancjalny”, niczym irracjonalna materia *niby gąbka spoista i porowata zarazem* – jak ująłby to być filozof György Lukács⁵⁶.

Przy próbach określenia swoistości filmów KMN pojawiały się wspomniane już w tym artykule spostrzeżenia o pewnych podobieństwach założeń artystycznych filmowców ze strategią zaproponowaną przez formację Młodej Kultury wyrażoną w twórczości poetów Nowej Fali. Związek ten wydaje się niepodważalny. O ile jednak idee programowe Młodej Kultury rzeczywiście bliskie były także twórcom KMN (zwrot ku rzeczywistości społecznej, opis, refleksja etyczna itd.), o tyle pojawia się pytanie, w jakim stopniu forma tych filmów może odpowiadać metodom preferowanym przez poetów. Oczywiście, ze względu na odmienność materii artystycznej i procesu powstawania dzieł, trudno tu o jednoznaczne analogie. Warto się jednak nad nimi zastanowić. Ważne jest, że dla poetów fundamentalna stała się metoda oparta na pewnej grze z językiem, który zdominował życie i świadomość społeczną w PRL. Jak zauważył Michał Głowiński, jawność i wyrazistość tej gry była oparta na eksponowanej widoczności języka⁵⁷. Chodziło o ujawnienie mechanizmów języka oficjalnego, o jego kompromitację. Wiersz niósł zatem ładunek wybuchowy – negował bowiem to, z czego się składał, czyli język⁵⁸. Jednak twórcy przechodzili od krytyki języka do krytyki świata, w którym język ten funkcjonował. Poezja lingwistyczna okazała się poezją społeczną, przechodzącą *od gry językiem do moralistyki*⁵⁹.

W filmach KMN nasilenie tej gry, jej wywrotowa moc wydają się o wiele słabsze, choć niewątpliwie ślady takiej praktyki dają się odnaleźć, choćby we wspomnianych próbach parabolizacji czy też metaforyzacji. Gdzie jeszcze? W często pojawiających się cytatach obrazu telewizyjnego? W dynamice realizacyjnej jako sposobie na „zaanektowanie” chwytów charakterystycznych dla widowisk kultury masowej i wykorzystania ich do własnych celów? W dającej o sobie znać gdzieś niedługo autorskiej ironii? Trudno jednak oprzeć się myśli, że tę demaskatorską grę z językiem kina, telewizji, kultury masowej i propagandy w znacznym stopniu stłumił „żelazny gorset” konwencji realistycznej. Można stwierdzić, że o ile „konkret” językowy dobrze służył poezji, o tyle, być może, w filmie opartym na konkretnym fotograficznym, w rozbiciu konwencji i klisz mogły pomóc jakieś inne chwytby⁶⁰. Trudno tu o jednoznaczną opinię. Niemniej twórcy filmowi, pozostając przy realizmie skazali się na obcowaniu z ułomnościami i niekoherencją portretowanego świata zewnętrznego – wrogiego ideałom i antagonistycznego wobec ludzkiego wnętrza.

Życie biologiczne i społeczne – pisał György Lukács – *posiada głęboką skłonność do zasklepiania się we własnej immanencji; ludzie chcą po prostu żyć, struk-*

tury dążą ku niezmiennemu trwaniu (...) ⁶¹. Czy zatem filmowcy KMN nie zetknęli się właśnie z czymś, co filozof ten określił jako „nieprzedstawialność” świata w kreacji bezpośrednio zmysłowej?

Zarówno całość, jak i część takiego świata zewnętrznego, wymykają się formom kreacji bezpośrednio zmysłowej. Ożywa on dopiero wtedy, gdy uzyskuje odniesienie bądź do doświadczenia wewnętrznego, które staje się udziałem zbląkanych w nim ludzi, bądź do owego kontemplatywnego i twórczego momentu, w którym przez ujawnienie się przedstawiającej subiektywności artysty, przekształca się on w przedmiot stanu psychicznego lub w przedmiot refleksji ⁶². Czy tego właśnie „doświadczenia wewnętrznego” oraz wyraźnie eksplikowanej „subiektywności artysty” nie brak nieco w omawianych filmach? W tym kontekście powraca także problem ich bohatera jako potencjalnego nosiciela wartości, a także pytanie o obecność i filmowy status tych wartości. Również słowa Lukácsa z jego *Teorii powieści* nie zostały tu przywołane przypadkowo. Pisał on: *Tylko wtedy odznacza się podmiot siłą konstytutywną, kiedy działanie poczyna się w jego wnętrzu, słowem, kiedy jest podmiotem etycznym* ⁶³.

Mariola Jankun-Dopartowa, która scharakteryzowała typ bohatera KMN, określiła go jako „bohatera problematycznego”, nawiązując właśnie do Lukácsowskiej *Teorii powieści*. Byłby to zatem nie tylko człowiek nieufny względem rzeczywistości (wpływ Młodej Kultury), ale przede wszystkim obcy wobec świata pozbawionego wyraźnych punktów orientacyjnych i celów mogących ukierunkować życie ⁶⁴. Ściśle rzecz biorąc jednak, zdaniem Dopartowej, filmy KMN ukazują zaledwie *narodziny* czy też *przebudzenie* bohatera problematycznego; dokonać się one mogły za sprawą *falszywej inicjacji*, którą bohaterowie przechodzili i która przyczyniała się do wzrostu ich samowiedzy – *już zrozumiał, że ponowną, autentyczną inicjację musi odbyć o własnych siłach, musi na własny użytek rozemnać rzeczywistość, aby dać świadectwo własnym wartościom* (...) ⁶⁵.

Tak więc można stwierdzić, że w przypadku typowego bohatera KMN – choć trudno tu o daleko idące uogólnienia – zaledwie aspirowałby on do rangi „bohatera problematycznego”. Czy jednak stawał się nim rzeczywiście? Czy bohaterowie ci mogli otrzymać jeszcze jedną szansę inicjacji, oprócz tej negatywnej, ukazanej w filmach, aby stać się nimi naprawdę? Jeśli tak, to z pewnością nie otrzymywali tej szansy w ramach rzeczywistości filmowej w omawianych tutaj dziełach. Trudno im zatem nadać miano „bohatera problematycznego” w głębokim tego słowa znaczeniu, jakie przypisywał mu Lukács. Różnica jest taka, że prawdziwy „bohater problematyczny” z zasady patrzy i mierzy zdecydowanie wyżej. To człowiek obcy wobec świata „bez bogów”, samotny, ale jednocześnie bezwzględnie świadomy swojej wolności wewnętrznej jako podmiotu etycznego (w sensie Kantowskim). Owszem bliski jest mu postulat pojednania z rzeczywistością społeczną, lecz jego główną siłą działania jest Goetheański „demonizm”. Jeśli są to cechy bohaterów KMN, to tylko niektórych (może np. bohatera *Constansu*, może *Indeksu*?).

Przed wszystkim jednak – i tu jest chyba największa różnica – „bohater problematyczny” przynależy do dzieła, które w swym uformowaniu dąży do przywrócenia „totalności” świata, do równowagi *pomiędzy stawianiem się i bytem* ⁶⁶; taki bohater jest częścią dzieła opartego na *etyce twórczej subiektywności* ⁶⁷, w którym to jednak dziele niebezpieczeństwo subiektywizacji etycznej świata ⁶⁸ zostaje zniesione przez ironiczną refleksyjność ⁶⁹. *Świat ten* – pisał Lukács na zakończenie

swojej książki – *to sfera rzeczywistości duchowej; człowiek występuje w niej jako człowiek, a nie jako istota społeczna ani też jako wewnątrz izolowane*⁷⁰.

W filmach KMN działanie bohaterów – jakkolwiek z nimi sympatyzujemy – nie wiedzie nas ku takiemu „totalnemu światu”, ponieważ bohaterowie ci nie stanowią w istocie silnego centrum tych dzieł. Wewnętrzny świat bohatera nie zostaje w nich udostępniony widzom przez elementy świata zewnętrznego lub jeśli zostaje, to w nikłym stopniu. Podmiotowe centrum rozprasza się, ponieważ pochłania je właśnie otaczający go świat zewnętrzny, materia. Jeśli szukać w kinie polskim „bohaterów problematycznych”, to raczej znaleźlibyśmy ich nie w KMN, lecz w twórczości Hasa, Różewicza, Konwickiego czy Żuławskiego. Natomiast myśl Lukácsa może byłaby pomocna przy próbie namysłu nad KMN, lecz już ta późniejsza – związana właśnie teorią realizmu, czyli koncepcją sztuki jako materialistycznego odbicia rzeczywistości. Byłby to już jednak nieco inny Lukács, dalszy od młodzieńczego idealizmu, którym podszyla była *Teoria powieści*. Pisał on wtedy: *Im bardziej dzieło sztuki jest pozbawione sztuki, tym silniej oddziałuje ono jako samo życie, jako natura, tym jaśniej widać, że jest ono skoncentrowanym odbiciem swego okresu, że forma spełnia w nim tylko funkcję wyrażenia tej obiektywności, tego odbicia życia w największej konkretności i z największą wyrazistością dynamizujących je sprzeczności*⁷¹.

Odbicie rzeczywistości to jeden z głównych postulatów realizmu, także filmowego. Siegfried Kracauer w swojej *Teorii filmu*, aby zobrazować ten postulat, przypomniał taką oto mityczną opowieść: Perseusz mógł zabić Meduzę (Gorgonę) tylko dlatego, że nie spojrział jej w twarz, lecz patrzył na jej odbicie w podarowanej mu przez Atenę wypolerowanej tarczy – uniknął w ten sposób jej zabójczego wzroku. Dla Kracauera to filmowy ekran jest właśnie taką wypolerowaną ochronną tarczą Ateny, a zarazem środkiem mającym pokazać, *a w konsekwencji i nakłonić widza – by ściął głowę okropnościom, które odzwierciedlają*⁷².

Nie możesz zniszczyć wroga – zniszcz jego odbicie. Wróg jest lustrem naszych błędów – krzyczą do siebie bohaterowie *Kung-fu* Janusza Kijowskiego. Być może w tych słowach kryje się część paradoksalnej prawdy o KMN. Dla jego twórców było to odbicie złowrogie i intrygujące zarazem. Prowadzili z nim niebezpieczną grę – niebezpieczną, zważywszy na fakt, że w większości przypadków realistycznemu ujęciu świata nie towarzyszyło przekonanie o wewnętrznym porządku tego świata, który można odzwierciedlić za pomocą realistycznej metody. Agnieszka Holland stwierdziła po latach: *Kino polskie powstało z gniewu. Byliśmy zbrzydzeni strasznie tymi czasami, tym co się wokół dzieje i to nawet nie tyle postawą władz, co do której nikt z mojego pokolenia i moich przyjaciół nie miał żadnych złudzeń, ale tym, że ludzie tak dają się zsowietyzować. Paradoks polega na tym, że robiliśmy filmy, które kopały w podbrzusze aktualną sytuację i dawano je nam robić*⁷³.

Kracauer, kończąc przytaczaną przez siebie mityczną opowieść, przypomniał, że *Perseusz, który oglądał lustrzany obraz, nie zdołał zniszczyć zła na zawsze*⁷⁴. Straszliwe spojrzenie Meduzy powraca do nas zatem w ułamkach filmowego odbicia. Wydaje się ujarzmione, lecz tak naprawdę wciąż nie traci swej zabójczej mocy. Swego czasu przeszło nas bowiem na wskroś – kierując się ku nam nie tylko z filmowego ekranu. Może właśnie dlatego (między innymi) filmy KMN wciąż warto oglądać, patrząc uważnie i krytycznie.

- ¹ Dalej będę używał skrótu KMN.
- ² Zwłaszcza w refleksji nad literaturą, ale można te problemy odnieść także do kina.
- ³ Z. Mitosek, *Realizm*, w: *Słownik literatury polskiej*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1993, s. 916-917.
- ⁴ T. Miczka, „Kino moralnego niepokoju”. *Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976-1981*, w: *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*, red. A. Achtelek, J. Tambor, Katowice 2007, s. 191.
- ⁵ Tamże, s. 197.
- ⁶ Tamże, s. 194.
- ⁷ Zob. S. Jaworski, *Realizm*, w: *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2007, s. 176.
- ⁸ K. Kieślowski, w: S. Zawiśliński, *Kieślowski. Życie po życiu. Pamięć*, Warszawa 2007, s. 289.
- ⁹ A. Holland „Kino” 1978, nr 7 (ankieta redakcyjna).
- ¹⁰ F. Falk, w: *Razem czy osobno? Rozmowa Macieja Zaleskiego z Feliksem Falkiem*, „Kino” 1981, nr 7.
- ¹¹ Jak pisze D. Dabert: *Głównym imperatywem tego kina była prawda, dlatego też poetyka tych filmów tak ściśle sprzężona była z etyką*, D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 268.
- ¹² Zob. A. Friszke, *Kryzys „Nowej umowy społecznej”*. *Narodziny kultury niezależnej (lata 1976-1980)*, w: tegoż, *Przystosowanie i opór. Studia z dziejów PRL*, Warszawa 2007, s. 256-274.
- ¹³ A. Kijowski, *Dziennik* t. II, Kraków 1998, s. 394.
- ¹⁴ Jak twierdzi Mariola Jankun-Dopartowa, wspólną płaszczyzną pomiędzy nowym nurtem filmowym (który autorka określa nie jako KMN lecz jako „kino nieufności”) a Młodą Kulturą były: *Zwrot do rzeczywistości i wspólnoty doświadczeń, rozumienie sztuki jako operacji na konkrety, określenie roli społecznej artysty na podstawie potocznych doświadczeń, demokratyzm, dążność do wyrazistego określenia przeciwności moralnych a także (...) psychologia uwolnienia, odreagowania, czyli kathartyczna*. M. Jankun-Dopartowa, *Fałszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, pod red. M. Jankun-Dopartowej i M. Przylipiaka, Kraków 1996, s. 103.
- ¹⁵ Tamże, s. 107.
- ¹⁶ Tamże, s. 94.
- ¹⁷ Tamże, s. 118.
- ¹⁸ Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 379.
- ¹⁹ Tamże, s. 378. Spośród filmów wymienionych przez Lubelskiego w grupie „kanonicznych” pomijam w moich rozważaniach filmy Tomasza Zygadły (*Rebus*, 1977 i *Ćma*, 1980) oraz *Klincz* (1979) Piotra Andrejewa, jako dzieła przekraczające granice realizmu oraz film *Bez miłości* (1980) Barbary Sass.
- ²⁰ M. Dopartowa, dz. cyt. s. 99.
- ²¹ M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 107-108.
- ²² T. Miczka, dz. cyt. s. 198.
- ²³ Jest to przestrzeń: „w planie dalekim” (rzeczywistość wielkomijska, świat prowincji, obraz zagranicy) oraz „przestrzeń w zbliżeniu” (miejsca „oficjalne”, miejsca „nieoficjalne”, przestrzeń prywatna), zob. D. Dabert, dz. cyt., s. 130-141.
- ²⁴ Zob. np. M. Kornatowska, dz. cyt. s. 192.
- ²⁵ Zob. T. Lubelski, dz. cyt. s. 369-374.
- ²⁶ A. Holland, *Blisko życia*, „Kino” 1978 nr 1.
- ²⁷ K. Kieślowski, *Funkcje filmu w telewizji i w kinie*, tamże.
- ²⁸ Oprócz wyżej wymienionych operatorów swój wkład w rozwój nurtu włożyli oczywiście także inni. Przede wszystkim należy wymienić Włodę Stokę, autora filmów dokumentalnych i zdjęć do takich dzieł, jak *Przepraszam czy tu biją* (1976) M. Piwowskiego czy *Personel* (1975, prem. 1976) K. Kieślowskiego, Jacka Zygadły (m.in. *Rebus*, *Ćma*), Krzysztofa Pakulskiego (*Przypadek*, *Krótki dzień pracy*, *Widok z okna*, 1981, oba w reżyserii K. Kieślowskiego – premiery po stanie wojennym) oraz operatora starszego pokolenia, Wiesława Zdorta, autora zdjęć do filmów zbliżonych do nurtu KMN: *Paciorki jednego różańca* (1979, prem. 1980) K. Kutza i *Bez miłości* (1980) B. Sass.
- ²⁹ K. Mętrak, *O czym mówi Dyrygent?*, „Kino” 1980 nr 5.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Tamże.
- ³² G. Deleuze, *Kino 1. obraz-ruch, 2. obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 298.
- ³³ Kłosiński był oczywiście w tym czasie także autorem zdjęć do *Człowieka z marmuru* oraz m.in. *Panien w Wilka* Andrzeja Wajdy.
- ³⁴ *Nie wystawać zza kamery*, rozmowa Marcina Giżyckiego z Edwardem Kłosińskim, „Kino” 1978, nr 12.
- ³⁵ K. Zanussi, w: *Spróbujmy określić styl...* rozmowa redakcyjna, „Kino”, 1980, nr 8.
- ³⁶ E. Kłosiński, tamże.
- ³⁷ Cyt. za: M. Hendrykowski, *Sztuka reżyserii: rozmowa z Agnieszką Holland*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 249-250.

- ³⁸ Zob. M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000, s. 119.
- ³⁹ Tamże, s. 136-137.
- ⁴⁰ Interesujące jest, że następne filmy Holland – *Gorączka* (1980, prem. 1981) i *Kobieta samotna* (1981, prem. 1987) opierać się będą na adaptacji literatury (ten pierwszy) oraz na drapieżnym realizmie z pierwiastkiem naturalizmu i groteski (zwłaszcza ten drugi).
- ⁴¹ A. Holland, w: S. Zawiśliński... dz. cyt. s. 164. Dodać jednak do tego należy, że Kieślowski jeszcze w 1981 r. nie zrezygnował zupełnie ze skrajnie realistycznej, opisowej metody realizacyjnej, czego dowodem jest kręcony równoległe z *Przypadkiem* film telewizyjny o wypadkach w Radomiu w 1976 r. pt. *Krótki dzień pracy. Widok z okna*. Film ten, bardzo mało znany (ze zdjęciami Krzysztofa Pakulskiego, premiera w 1996 r.!) rekonstruował wydarzenia protestu radomskiego z dość specyficznej perspektywy – z okna gabinetu sekretarza PZPR osaczonego przez robotników w komitecie wojewódzkim. W paradokumentalną formę inscenizacji wplecione zostały monolog wewnętrzny bohatera oraz krótkie retrospekcje i antycypacje wydarzeń politycznych, które poprzedzały i następowały po wydarzeniach radomskich.
- ⁴² M. Kornatowska, dz. cyt. s. 204.
- ⁴³ Tamże, s. 115.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ W. Wertenstein, *Przyjaźń trudna jak życie*, „Kino” 1979, nr 12.
- ⁴⁶ Faktem jest także, że pewna „uniformizacja” środków wizualnych, wynikająca z podjęcia wspólnej, realistycznej strategii, doprowadziła w krótkim czasie do zużycia się tych środków i do ich powtarzalności, co widać zwłaszcza w przypadku mniej udanych dzieł oraz filmów kręconych w „manierze” KMN po 1981 r.
- ⁴⁷ Por. Z. Mitosek, *Realizm*, dz. cyt. s. 916.
- ⁴⁸ K. Zanussi, w: *Spróbujmy określić styl*, dz. cyt.
- ⁴⁹ R. Ingarden, *Wykłady z etyki*, Warszawa 1989, s. 288.
- ⁵⁰ Na przykład prawa człowieka zastępowano „prawem do życia człowieka w pokoju”, wybory „aktem poparcia”, wolność „wyzwoleniem społecznym”, a samą moralność – „etyką socjalizmu” itd. Zob. D. Dabert, dz. cyt. s. 172--173.
- ⁵¹ R. Ingarden, *Wykłady...* dz. cyt., s. 338.
- ⁵² Tamże, s. 337.
- ⁵³ Tamże.
- ⁵⁴ A. Workowski, *Refleksje filozofa o kinie wartości*, w: *W stronę kina filozoficznego. Antologia*, red. U. Tes, Kraków 2011, s. 23-24.
- ⁵⁵ Jak pisze D. Dabert, *filmy nurtu najchętniej posługiwały się metonimią. Operując elementami współczesnej rzeczywistości, opowiadały małe historie o wielkich problemach. Można by powiedzieć, że detale zawierające prawdę o świecie tu i teraz dodawały się i zastępując wielkie plany, tworzył dość spójny całościowy obraz.*, D. Dabert, dz. cyt. s. 84.
- ⁵⁶ G. Lukács, *Teoria powieści*, tłum. J. Gośliński, Warszawa 1968, s. 82.
- ⁵⁷ M. Głowiński, *Literatura wobec nowomowy*, w: tegoż, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009, s. 76, 77.
- ⁵⁸ Tamże, s. 79.
- ⁵⁹ Tamże, s. 80.
- ⁶⁰ Na przykład tak, jak dzieje się to w twórczości Stanisława Barei, gdzie konkret fotograficzny w połączeniu z parodią nowomowy stanowi właśnie taką mieszanekę wybuchową, rozsadzającą uładzony i konwencjonalny – oficjalny – obraz rzeczywistości PRL.
- ⁶¹ G. Lukács, dz. cyt., s. 82.
- ⁶² Tamże, s. 71-72.
- ⁶³ G. Lukács, dz. cyt., s. 58.
- ⁶⁴ Zob. M. Jankun-Dopartowa, *Falszywa inicjacja...* dz. cyt., s. 106.
- ⁶⁵ Tamże, s. 118.
- ⁶⁶ G. Lukács, dz. cyt., s. 66.
- ⁶⁷ Tamże, s. 76.
- ⁶⁸ Tamże, s. 66.
- ⁶⁹ Tamże, s. 67.
- ⁷⁰ Tamże, s. 146.
- ⁷¹ G. Lukács, *Sztuka i prawda obiektywna*, tłum. K. Krzemień-Ojak, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II cz. IV, Kraków 1986.
- ⁷² S. Kracauer, *Teoria filmu*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 344.
- ⁷³ A. Holland, cyt. za: D. Dabert, dz. cyt., s. 20-21.
- ⁷⁴ S. Kracauer, dz. cyt., s. 344.