

Dokumentalne etiudy szkolne lat 50. i 60.

ABSTRACT. Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Dokumentalne etiudy szkolne lat 50. i 60.* [Documentary school films of the 50s and 60s]. „Images” vol. XXI, no. 30. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 178–193. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.13.

The subject of the article are the poetics of films made in the Lodz Film School in the first years of its existence. Analysis of selected films allows us to trace the metamorphoses of documentary forms which were sometimes parallel to changes being observed in mainstream documentaries, sometimes preceding them, sometimes imitating them. Documentary school films from this period illustrate one of the most important phenomena in the history of Polish documentary cinema: the transition from a persuasive document to an observation film whose poetics are the basis for defining the documentary in Poland.

KEYWORDS: short film, school film, documentary film, staging in documentary film, observational documentaries, Andrzej Wajda, Krzysztof Kiesłowski, Marek Piwowski, Ryszard Ber, Witold Sobociński

Archiwalnym etiudom szkolnym z pierwszej dekad istnienia Łódzkiej Szkoły Filmowej poświęcono już w polskim filmoznawstwie sporo miejsca. Dotyczy ich obszerna i przenikliwa rozprawa Joanny Preizner[1] oraz monograficzne artykuły prezentujące poszczególnych twórców, którzy odegrali potem istotną rolę w historii polskiego kina[2]. W części z nich omówione zostały etiudy o charakterze dokumentalnym, czy raczej takie, które były jako filmy dokumentalne realizowane. Wydaje się, że jeden z istotniejszych aspektów dla dzisiejszego rozumienia poetyki tych filmów został w wymienionych pracach ledwie zasygnalizowany. W niniejszym tekście chciałabym się skupić nie tyle na szeroko omówionych zagadnieniach związanych z tematyką szkolnych produkcji i wyłaniającą się z nich wizją PRL-owskiej rzeczywistości, co na zagadnieniu formy filmu dokumentalnego. Jakie metody dokumentalne stosowali studenci? Jak przez te lata zmieniała się poetyka dokumentalnej etiudy szkolnej? Czy tendencje, które zaobserwować mogliśmy w Szkole, stanowiły proste odbicie kierunków w „dorosłej” kinematografii dokumentalnej? Kiedy je zapowiadały, a kiedy naśladowały?

[1] J. Preizner, *PRL w obiektywie studentów łódzkiej Filmówki w latach 1949–1960*, Kraków 2007.

[2] Przykładowe artykuły: M. Hendrykowski, *Etiudy Andrzeja Brzozowskiego*, „Images” 2011, vol. IX, nr 17–18, s. 137–158; idem, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. IX, nr 17–18, s. 159–198; „Images” 2012, vol. X, nr 19, s. 123–126; idem, *Etiudy Agnieszki Osieckiej*, „Images” 2012, vol. XI, nr 20, s. 163–187; K. Mąka-Malatyńska, *Obrazy Holocaustu*

w etiudach filmowych PWSFTviT w Łodzi, „Images” 2011, vol. VIII, nr 15–16, s. 157–180; eadem, *Parodie, trawestacje, uwertury – znaczenie zabiegów stylizacyjnych w szkolnych etiudach Marka Piwowskiego*, „Images” 2014, vol. XIV, nr 23, s. 129–141; A. Szpulak, *Etiudy „społecznego zwiadu”. O szkolnych krewniaczkach filmów czarnej serii*, „Images” 2014, vol. XIV nr 23, s. 153–161.

W pierwszych latach istnienia Szkoły powstało stosunkowo niewiele etiud. Wynikało to w dużej mierze ze skromnych możliwości produkcyjnych, problemów sprzętowych, ale również z programu nauczania obowiązującego wówczas w łódzkiej placówce. Pierwsze lata studiów skoncentrowane były na nauczaniu ogólnym, zdobywaniu wiedzy z zakresu historii sztuki, literatury i filmu. Gdy studenci uzyskiwali już dostęp do kamery i taśmy, chętniej pracowali nad etiudami fabularnymi niż dokumentalnymi[3]. Dzięki zapobiegliwości rektora Toeplitza oglądali w szkolnym kinie klasykę filmu radzieckiego, polskie kino przedwojenne, a także przygotowany przez Henriego Langloisa zestaw awangardy francuskiej, które stanowiły dla nich źródło inspiracji. Nic więc dziwnego, że marzyli o wielkim kinie, o kinie jako sztuce, a nie dokumentowaniu otaczającej rzeczywistości. Nie oznacza to jednak, że film dokumentalnych nie realizowano wówczas w ogóle. Powstawało ich jednak niewiele, zwykle stanowiły prostą rejestrację bieżących zdarzeń.

Liczba produkowanych w Szkole dokumentów zaczęła gwałtownie rosnąć w dobie socrealizmu. Wynikało to nie tylko i nie przede wszystkim z ideologicznego zaangażowania twórców, ale również z faktu, że zewnętrzni producenci zaczęli wówczas kierować do Szkoły zamówienia na produkcję konkretnych filmów i je finansować[4]. W ten sposób zrealizowanych zostało sporo filmów instruktażowych (np. *Opakowania szklane*, reż. Bogdan Chamczyk, 1952 – o sposobach przechowywania i transportowania butelek, *Podstawa zdrowia*, reż. Zbigniew Kiersztein, 1952 – o konieczności walki z próchnicą, *Skok narciarski*, reż. Andrzej Wróbel, 1955 – o tajnikach tej dyscypliny sportowej[5]). Szczególnym przykładem etiudy zrealizowanej na zamówienie jest niemal 40-minutowa (niezwykle długa jak na owe czasy) etiuda Zbigniewa Kiersztejna *W pościgu za bandą* (1954). Celem filmu było bez wątpienia ukazanie szczególnej skuteczności działań Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego w ściganiu i aresztowaniu rzekomych bandytów, sprawców napadów i grabieży, którzy w rzeczywistości stanowili nielicznych już przedstawicieli antykomunistycznego podziemia. Formalnie film jest charakterystycznym dla tamtego czasu konglomeratem różnych cech rodzajowych i gatunkowych. Można w nim wyróżnić elementy typowe dla dokumentu edukacyjnego (animowane schematy, plany, objaśniająca narracja), sceny dialogowe, zwroty akcji, tempo opowieści typowe dla

[3] Dziś trudno już zrekonstruować dokładną liczbę etiud powstających co roku w pierwszych latach istnienia Szkoły. Jeszcze trudniej o ich jednoznaczną klasyfikację rodzajową. Jolanta Lemann podaje orientacyjnie, że w roku 1949 powstały 2 etiudy dokumentalne na 21 produkcji szkolnych, w roku 1950 – 27 na 42, w roku 1951 – 17 na 42, w roku 1952 – 14 na 40, a w roku 1953 – 18 na 42 (J. Lemann, *Filmografia etiud łódzkiej Szkoły Filmowej 1948–1977*, t. 1. Łódź 1998, s. 3–38).

[4] Dokumentacja etiud z pierwszych dekad istnienia Szkoły zaginęła lub w najlepszym wypadku jest

niekompletna, dlatego tylko tematy i poetyka filmów, rzadziej napisy początkowe lub końcowe, wskazują na potencjalnych zamawiających.

[5] Dokumentacja produkcyjna większości z nich nie zachowała się, dlatego trudno dziś stwierdzić, jakie konkretnie instytucje zamawiały filmy. Można jedynie snuć domysły oparte na treści i charakterze filmów. Joanna Preizner podaje, że w dobie socrealizmu około 15% produkcji szkolnej powstawało na zamówienie (J. Preizner, *PRL w obiektywie studentów łódzkiej Filmówki w latach 1949–1960*, Kraków 2007, s. 84).

sensacyjnej fabuły podlanej jednoznacznie propagandowym, nachalnym komentarzem. W *pościgu za bandą* jest jednak skrajnym przypadkiem filmu na zamówienie ze względu na charakter instytucji zamawiającej (Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego) i rozmach produkcyjny.

Warto zaznaczyć, że nie wszystkie etiudy powstające w ten sposób miały charakter szkoleniowy czy wyłącznie propagandowy. Niekiedy zewnętrzne finansowanie dawało po prostu możliwość realizacji zamierzonego projektu artystycznego, choć zawsze jakaś jego część musiała stanowić ukłon w stronę sponsora. Przykładem takiej produkcji jest *Ceramika łązecka* (1951), o której Andrzej Wajda po latach mówił: „Z moich trzech etiud szkolnych tylko *Ceramika* ma jakiś sens. Zepsuł ją obowiązujący wtedy socrealistyczny komentarz, widoczna jest jednak pewna świeżość w realizacji” [6]. *Ceramika...* to prosty reportaż z Łży o tamtejszych garncarzach. Zrealizowana zaledwie w trzecim roku istnienia Szkoły Filmowej i w samym środku socrealizmu nosi pewne cechy poetyki dokumentów tamtych lat. Najważniejszą z nich jest dominacja komentarza, który strukturuje materiał filmowy i przenosi istotne treści propagandowe. Jednocześnie jednak pobrzmiewa w nim pewna nuta nostalgii za czasami, gdy garncarstwo było w rękach artystów-rzemieślników, a nie spółdzielni dążącej ku produkcji masowej. W konsekwencji dość sztucznie wypada nadmiernie optymistyczny finał filmu, w którym narrator informuje o opiece państwa nad artystami i o kształceniu dzieci, które będą kontynuowały dzieło dziadków i ojców. Wajda znał swoich bohaterów jeszcze z czasów okupacji, z wycieczek w okolice Łży. Mężczyźni chętnie opowiadali mu więc o swoim rozgoryczeniu, jakie związane było ze stworzeniem spółdzielni, o niższych zarobkach, zbyt wysokich kontyngentach i wprowadzeniu zamkniętego repertuaru wzorów. Młody reżyser chciał zrobić o nich dokument interwencyjny. Formuły tej nie zaakceptowała jednak władza i Centrala Przemysłu Ludowego, która wspierała projekt finansowo. Pod wpływem nacisków Wajda zmienił charakter filmu, wpisując się częściowo w poetykę socrealizmu.

Na początku lat 50. większość młodych filmowców realizowała jednak założenia poetyki socrealizmu, starając się uwzględnić dość mgliste wytyczne formalne. Po Zjeździe Filmowców w Wiśle w roku 1949 przy wejściu do Szkoły zawieszono hasła: „«Z wszystkich rodzajów sztuki film jest dla nas najważniejszy» (Lenin), „Film pomaga klasie robotniczej i jej partii wychowywać pracujących w duchu socjalizmu» (Stalin). «Udostępnić masom ludowym poprzez budownictwo socjalizmu wszystkie zdobycze kultury, takie jest podstawowe zadanie naszego pokolenia» (Bierut)” [7]. Szkoła miała stać się kuźnią filmowców zasilających szeregi propagandystów PRL-u. Wanda Wertenstein pisała w roku 1954, wskazując że w dominującym wtedy nurcie najważniejsza jest tematyka filmów: „Począwszy od roku 1950 zadaniem filmu do-

[6] A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Kraków 2000, s. 70.

[7] Wypowiedź Andrzeja Wajdy zamieszczona w książce: K. Krubski (red.), *Filmówka: powieść*

o łódzkiej szkole filmowej, koncepcja dramaturgiczna: M. Miller, Warszawa 1992, s. 31.

kumentalnego jest przede wszystkim ukazanie nowego budownictwa socjalistycznego, realizowanego planie sześcioletnim” [8]. W swoim artykule autorka podawała negatywne przykłady wpływów burżuazyjnych w polskim filmie dokumentalnym. Z aprobatą odnosiła się natomiast do dokumentów spełniających założenia normatywnej poetyki: fabularyzowanego *Listu górnika* (1949) Józefa Vogla ze zdjęciami Władysława Forberta czy *Kolejarskiego słowa* (1953) Andrzeja Munka, a przede wszystkim do wzorcowej dla Partii *Szerokiej drogi* (reż. Konstanty Gordon, 1949). Ustosunkowała się również do twórczości najmłodszego pokolenia filmowców, pisząc, że artystyczne rezultaty podejmowania nowych tematów nie zawsze były zadowalające: „Młodzi absolwenci PWSF próbują dopiero swoich sił, nowa tematyka planu sześcioletniego przerasta dotychczasowe doświadczenie niejednego z realizatorów, w wielu wypadkach walka z formalizmem staje się pretekstem do zahamowania inicjatywy twórczej, pojawiają się filmy nudne, sztapowe, bez ambicji artystycznych” [9]. Nie dziwi to, skoro zakres możliwości poszukiwań artystycznego kształtu został tak drastycznie ograniczony.

Typowymi przykładami szkolnej produkcji dokumentalnej tamtych lat są reportaże ze zjazdów, spotkań młodzieży i budów oraz etiudy ukazujące przemianę bohatera i jego ideologiczne dojrzewanie. Znajdują się wśród nich filmy, które łączą obie konwencje dokumentalnego opowiadania, czego przykładem są *Akademicy czerwonej Łodzi* (1950) Ewy Petelskiej. W kwietniu 1950 roku odbyła się w Łodzi pierwsza okręgowa konferencja Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej. Reżyserka postanowiła zdać sprawę z tego wydarzenia i jednocześnie pokazać, jak pod skrzydłami komunistycznej władzy rozwija się w Polsce nauka, a studiowanie staje się coraz bardziej egalitarne. Pierwsze ujęcia filmu przedstawiają industrialny krajobraz Łodzi. W warstwie dźwięku towarzyszy im jedna z typowych dla początku lat 50. pieśni masowych. Gdy tylko znikają napisy początkowe, rozpoczyna się narracja zza kadru, w której wyraźnie przeciwstawia się Łódź przedwojenną („Rządy kapitalistyczne starały się utrzymać masy pracujące w ciemności i zacofaniu”) Łodzi powojennej („Dziś, dzięki zwycięstwu klasy robotniczej i partii, Łódź stała się jednym z najważniejszych ośrodków akademickich w Polsce”). Propagandowy przekaz wzmocniony zostaje poprzez zdublowanie informacji zawartej w narracji słownej. Petelska posługuje się metodą od ogółu do szczegółu, co znajduje odbicie w porządku narracji zza kadru i narracji prowadzonej za pomocą obrazów. Najpierw oglądamy więc odległe plany miasta i jego mapę, potem wewnątrz jednej ze świetlic ZAMP-u, w końcu, w planach bliskich Zygmunta Kowalczyka, studenta i działacza ZAMP-u. Petelska doskonale zdawała sobie sprawę, że, by osiągnąć właściwy efekt propagandowy, należy abstrakt sprowadzić do konkretnego, ogólnego do jednostkowego. W konsekwencji snuje równoległe dwa wątki. Relacjonuje zjazd, ukazując salę obrad, delegatów i oklaskujących ich słuchaczy, oraz przedstawia historię Kowalczyka,

[8] W. Wertenstein, *10 lat filmu dokumentalnego*, „Film” 1954, nr 44, s. 9–10.

[9] Ibidem, s. 10.

aktywnego członka ZAMP-u, któremu Związek pomógł w adaptacji do życia w mieście i zadań studenta. W obręb relacjonującego opowiadania dokumentalnego autorka wprowadziła inscenizację prezentującą dwa lata z życia bohatera, w którym główną rolę odegrała organizacja studencka. Kowalczyk dojrzeva ideologicznie, angażuje się społecznie, zaczyna wychodzić z własnymi inicjatywami. Petelska kilkakrotnie odeszła od fabularnej opowieści o młodym aktywiście, by przejść do relacji ze zjazdu lub przyjrzeć się wielokierunkowym działaniom ZAMP-u. Film zamykają obrazy delegatów w uniesieniu śpiewających pieśń *Naprzód, młodziży świata*. Częste zmiany miejsca zdarzeń, zmiany czasu i porzucanie głównego bohatera czynią *Akademików...* filmem momentami niejasnym. Struktura filmu obrazuje sposób ówczesnego myślenia o kinie dokumentalnym, którego istotą była inscenizacja podporządkowana narracji, okraszona reporterskimi ujęciami.

Joanna Preizner zamyka mówienie trzech etiud socrealistycznych, w tym *Akademików czerwonej Łodzi*, stwierdzeniem:

To, co ma być odbierane jako silne i postępowe, nie może być przez normalnego człowieka traktowane inaczej niż jako wynaturzenie i przejaw demoralizacji. To, co potępione, w istocie powoduje współczucie dla potępianych i sprzeciw wobec potępiających. [...] W tym kontekście traktowanie „niepostępowego” naukowca jako szkodnika zakrawa na kpinę – w świetle pokazanych materiałów widz ze wstrętem odwróci się od rozkrzyczanej, bezczelnej hołoty, a głęboko będzie współczuł atakowanemu przez nią profesorowi. Odczytanie etiudy Petelskiej w ten niezgodny z zamierzeniem autorki sposób wydaje się być oczywiste dla każdego człowieka posiadającego choć minimum przyzwoitości^[10].

Należy jednak zaznaczyć, że w filmie Petelskiej forma współgra z propagandową treścią. Narracja prowadzona za pomocą obrazów zostaje podporządkowana słowu. Obie warstwy uzupełniają się i wzmacniają wzajemnie. Autorska intencja jest aż nazbyt czytelna. Celem Petelskiej w żadnym stopniu nie jest oddanie rzeczywistości, lecz jej spreparowanie, by jak najlepiej wyrażała ideę. Służy temu wszechobecna inscenizacja, konstrukcja dramaturgiczna oparta na odtworzeniu procesu ideowego dojrzewania bohatera. Petelska bez żalu porzuca reporterską formę na rzecz bliskiej kinu fabularnemu rekonstrukcję historii Kowalczyka. W ówczesnej praktyce filmowej taka forma stanowiła kwintesencję dokumentalizmu. Dokument był bowiem w jej obrębie przede wszystkim narzędziem społecznego oddziaływania, a nie próbą odzwierciedlenia rzeczywistości: „«Dokumentalność», jeśli o takiej w ogóle można w tym przypadku mówić, zostaje sprowadzona do bycia *vehiculum* – całkowicie podporządkowanego prymatowi przesłania. To właśnie sprawia, że traci ona swą wiarygodność, nośność, dynamikę i siłę wyrazu, stając się ludząco podobną atrapą i namiastką rzeczywistości”^[11]. Czytanie *Akademików...* wbrew intencji autorki

[10] J. Preizner, op.cit., s. 145 i 148–149.

(1945–2014), red. M. Hendrykowska, Poznań 2015,

[11] M. Hendrykowski, *Dokument po wojnie. Lata 1945–55*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego*

s. 70.

związane jest nie tylko z kondycją moralną odbiorcy, co podkreśla autorka monografii *PRL w obiektywie*, ale i z przyjęciem przez dzisiejszego widza odmiennej od ówczesnej filozofii kina dokumentalnego, którego istotą jest obserwacja i rejestracja rzeczywistości, a więc forma, która zdominuje polski film niefikcyjny dopiero, gdy socrealizm szczęśliwie odejdzie w niepamięć.

Studenci łódzkiej uczelni trzymali rękę na pulsie polskiego dokumentalizmu. Znakomicie wyczuwali klimat społeczno-polityczny i nadchodzącą Odwilż. Gdy pojawiła się okazja do podjęcia tematów w socrealizmie niedopuszczalnych, natychmiast te szansę wykorzystali. Henryk Kluba, późniejszy rektor Szkoły, wspominał okoliczności realizacji etiudy *Trzy protokoły* (1956): „Zrobiłem film o pogotowiu milicyjnym. Drapieżny materiał o nocnym życiu Łodzi – od rodzinnych awantur po samobójstwo. Pokazywaliśmy drobnych pijaczków i opryszków pod hasłem «poznajcie ich, poznajcie swoje życie»”[12]. Etiuda Kluby, nakręcona pod opieką Andrzeja Munka, to niemal modelowy przykład „czarnej serii”, której stosunkowo często podejmowano się apologii działań milicji (np. *Uwaga chuligani*, reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski, 1955; *Paragraf zero*, reż. Włodzimierz Borowik, 1957). Autor piętnuje pijaństwo, ukazując sytuacje libacji alkoholowych w restauracjach i awantur domowych. Lejtmotywnym filmu są zgłoszenia kolejnych przestępstw dokonanych pod wpływem alkoholu i obraz pędzącego ulicami miasta radiowozu. Film Kluby zaskakuje wiarygodnością inscenizacji i ograniczeniem komentarza na rzecz przekonujących dialogów podkładanych pod obraz. Podsumowujący off o wymowie typowej dla dokumentów „czarnej serii” pojawia się dopiero w finale etiudy: „Już dzień. Skończyła się praca patrolu. Skończyła się trudna i odpowiedzialna praca milicjantów. Skończyła się?” i wówczas z samochodowej radiostacji rozbrzmiewa kolejne wezwanie. Historie ukazane na ekranie stają się czytelne dzięki samemu porządkowi obrazów, co należało do rzadkości w filmach tamtych czasów realizowanych przez profesjonalistów. W *Trzech protokołach* zaskakuje również innowacyjność w sposobie prowadzenia kamery, która od czasu do czasu subiektywizuje przekaz poprzez zastosowanie POV (np. w ujęciach kręconych przez przednią szybę milicyjnego radiowozu, w obrazach realizowanych z perspektywy milicjantów prze-



Kadr z etiudy
Trzy protokoły

[12] K. Krubski (red.), op.cit., s. 105.

[13] Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w tym okresie Kluba zrealizował jeszcze jedną etiudę, w której podjął tematykę zupełnie nieobecną wówczas w polskim filmie. W fabularnym *Ocaleniu* (1957) ukazuje okrucieństwo metod stosowanych

podczas aresztowań i przesłuchań przez UB. O ile więc w *Trzech protokołach* wykazał się pewną odwagą w zakresie formy, to w szkolnej fabule wyraziła się ona zarówno w sposobie opowiadania, jak i w temacie niemożliwym wtedy ze względów cenzuralnych do zrealizowania poza murami Szkoły. Por. A. Szpulak,

szukujących meliny przy użyciu latarki)[13]. W scenach interwencji milicyjnej kamera jest dynamiczna, ruchliwa, jakby ujęcia stanowiły część materiałów operacyjnych. W ciekawy sposób autor posługuje się detalem. Pierwsze ujęcia filmu po napisach tytułowych to bliskie plany szeroko otwartych ust krzyczącego mężczyzny, 1-majowego plakatu i butelki z brzękiem rozbijającej się o podłogę. Ich dynamika skontrastowana została ze statycznymi i znacznie dłuższymi ujęciami na komisariacie oraz ukazującymi opanowanie i spokój funkcjonariuszy. Jak większość tego typu dokumentów, *Trzy protokoły* osuwają się oczywiście w konwencję kina fikcjonalnego. Sprzyja temu nie tylko charakter inscenizacji, ale i sposób filmowania niektórych scen. Twórcy pragną wywołać napięcie środkami charakterystycznymi dla filmu sensacyjnego. Najpierw więc przyglądamy się detalom: stopom chodzącej nocnymi ulicami kobiety, butom biegnących milicjantów, pogrążonej w cieniu i odwróconej tyłem do kamery twarzy bohatera. Dopiero po chwili odkrywamy, kim jest i co robi bohaterka czy jak przebiega procedura przyjmowania zgłoszenia. Struktura całego filmu to, rzecz jasna, ciąg argumentów przemawiających za tezą o trudzie milicjantów, a jednak niektóre jego fragmenty, jak długa scena interwencji domowej, niejako mimochodem wymykają się temu porządkowi.

Odmierna od dotychczasowej tematyka nie pociągała jednak za sobą zasadniczych zmian w formie. Do konstytutywnych cech poetyki tych filmów należały nadal: szeroko stosowana inscenizacja oraz wszechobecny komentarz i symulowany dialog. W tekście poświęconym szkolnym realizacjom utrzymanym w stylistyce „czarnej serii” Andrzej Szpulak pisze:

Po pierwsze etiudy, podobnie jak filmy „czarnej serii”, odbijały poruszenie społeczne roku 1956, ale ich tematyka tylko częściowo pokrywała się ze „społecznym zwiadem” trochę starszych filmowców. [...] Po drugie etiudy z lat 1956–7 wykazują wiele podobieństw do profesjonalnych realizacji WFD, ale jedynie *Uwaga chuligani!* Hoffmana i Skórzewskiego mogą uchodzić za źródło inspiracji dla łódzkich studentów... [14].

Większość etiud, które mogłyby zostać zaliczone do „czarnej serii”, to rzeczywiście filmy bliskie poetyce reprezentowanej przez Hoffmana i Skórzewskiego, którzy, w odróżnieniu od Karabasa i Ślesickiego czy Borowika, praktycznie nie stosowali obserwacji, a ich filmy przypominały bardziej interwencyjny plakat niż próbę opisu zjawisk społecznych[15]. Z pewnością ciążyła na nich poetyka filmów socrealistycznych. Z mijającego już nurtu adepci sztuki filmowej czerpali nie tylko formę dokumentu, ale i filozofię dokumentalizmu. Po latach Kazimierz Karabas konstatawał:

Ćwierć wieku przed czasem. O etiudzie Henryka Kluby „Ocalenie”, „Images” 2015, vol. XVI, nr 25, s. 181–187, <<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/4232/4298>>.

[14] Idem, *Etiudy „społecznego zwiadu”...*, s. 161.

[15] Schematyzm filmów „czarnej serii” ujawnił się niezwykle szybko. Już w roku 1957 ta formuła kina stała się przedmiotem parodii w fabularnej etiudzie szkolnej Romana Polańskiego *Rozbijemy zabawę*, w której bez trudu odnaleźć można reminiscencje dokumentu *Uwaga chuligani!*.

Dominowała w etiudach prymitywnie pojęta propagandowa usługowość. Brakowało szacunku dla realiów, brakowało atmosfery do studiowania życia bez apriorycznych założeń. Byliśmy jednak w jakimś sensie oportunistami, „spasowanymi” z ogólną sytuacją. Jednocześnie nie mieliśmy siły, żeby wynaleźć tu, w Szkole, język, który byłby zaprzeczeniem istniejącego. Wiedzieliśmy jednak, że nie sposób tego kontynuować[16].

Nieliczni młodzi filmowcy szukali wówczas inspiracji poza socrealistycznymi schematami, choć mieli dostęp, wprawdzie ograniczony, do światowego kina. Jeszcze mniejsza ich liczba umiała te inspiracje wykorzystać. Edukacja w zakresie kina światowego już wkrótce miała jednak przynieść pozytywne rezultaty. Na zaproszenie rektora Jerzego Toeplitza odbywały się spotkania z twórcami. Mimo że należały one do rzadkości, o ich znaczeniu świadczą nie tylko wspomnienia, ale i filmy[17]. W pierwszych latach działania uczelni do Filmówki przyjechał jeden z najwybitniejszych ówczesnych dokumentalistów, Joris Ivens, twórca filmów poetyckich i zaangażowanych społecznie, przenoszących idee komunizmu[18]. Pierwszym znaczącym i niezwykle inspirującym odkryciem dla studentów, szczególnie miłośników sztuki faktów, okazała się jednak dopiero twórczość neorealistów. Filmy Włochów zaskakiwały wiarygodnością obrazu – choć wyrażały lewicowe treści, znajdowały się na antypodach socrealistycznego schematyzmu. Bezpośredni wpływ tego kina ujawnia się wyraźnie w etiudzie *Łódzie wypływają o świecie* zrealizowanej przez Ryszarda Bera w roku 1955. Na bohaterów swego filmu młody reżyser wybrał rybaków, a zatem przedstawicieli klasy robotniczej. Na tym kończy się jednak związek tego filmu z tendencjami dominującymi wtedy w polskim dokumencie. Autorka monografii poświęconej obrazowi PRL w etiudach szkolnych omawia ją w kontekście przemian w sposobie pokazywania pracy. Akapit jej poświęcony zamyka stwierdzeniem: „Praca staje się teraz czymś w rodzaju zaszczytu, szczególnego daru dostępnego nielicznym, najbardziej wyjątkowym i wartościowym jednostkom”[19]. W kontekście sposobów rozumienia dokumentalizmu przez adeptów sztuki filmowej warto bliżej przyjrzeć się formie tego utworu, która zdradza cechy odległe od socrealizmu i „czarnej serii”. Jej analiza pozwala zrozumieć filozofię dokumentu, z pewnością przejętą przez Bera i Sobocińskiego od Viscontiego. Kamera, prowadzona przez Witolda Sobocińskiego[20], koncentruje się na pięknie natury – nadmorskiego wybrzeża, rozchodzących się fal na wodzie. Pozbawiona wymiaru propagandowego narracja zza kadru

[16] K. Krubski (red.), op.cit., s. 71.

[17] Bodaj najslynniejszym dokumentalnym zapisem wizyty zagranicznego gościa w historii Szkoły Filmowej stała się etiuda Marka Piwowskiego i Ferudina Erola *Kirk Douglas* (1966).

[18] K. Krubski (red.), op.cit., s. 26–27.

[19] J. Preizer, op.cit., s. 294.

[20] Etiuda *Łódzie odpływają o świecie* została zrealizowana przez Sobocińskiego jako autora zdjęć na IV roku studiów. Panującą wówczas w Szkole atmosferę

przyszły współtwórca *Sanatorium pod Klepsydrą* wspominał: „To wszystko było żywe, stymulujące i, jak dziś mogę ocenić, nieakademickie. Szkoła miała nie tylko artystyczny styl, ale i klimat intelektualny. W trakcie studiów zrobiłem z kolegami jedenaście etiud. To był rekord” (W. Sobociński, *Światło pokazało mi swoje możliwości*, rozm. M. Kornatowska, w: *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, red. T. Szczepański, Łódź 2016, s. 452.).

oraz charakter zdjęć nadają etiudzie formę poetycką. Stylistykę filmu zdradzają już pierwsze statyczne kadry umieszczone pod napisami, ukazujące brzeg morza o wschodzie słońca, niebo, zacumowane łodzie. Dzięki silnie kontrastowemu światłu obrazy sprawiają wrażenie nieco odrealnionych, przywodzą na myśl płótna marynistów. W ich tle rozbrzmiewa pieśń i słowa narratora: „Posłuchaj pieśni wiatru i czarnej głębin. W głębinie znajdziesz chleb, ale żeby go wydobyć, musisz mieć silne ręce, musisz znać i zrozumieć morze”. Dla bohaterów morze to miłość i wieczna tęsknota. Dramaturgia etiudy zbudowana jest na tych dwóch uczuciach. Gdy rybacy wypływają, we wsi zostają kobiety, które czekają, nigdy niepewne tego, czy ojcowie, mężowie, ukochani powrócą („Dzień w dzień, rok w rok czy wypływają dwie łodzie, czy sto, zawsze na brzegu pozostają ci, których udziałem jest oczekiwanie”). Do grona ludzi morza zostaje przyjęty młody mężczyzna. Zakochana w nim dziewczyna z lękiem wpatruje się w wodę. Świszczący wiatr, gęstniejące chmury, wznmagające się fale potęgują niepokój. Kamera umieszczona na łodzi pozwala widzowi odczuć potęgę głębin. Muzyka, krótkie ujęcia,



Kadr z etiudy *Łodzie odpływają o świcie*

przewaga bliskich planów twarzy sprawia, że napięcie narasta. Tym razem jednak ukochany ocaleje, a dziewczyna znów będzie szczęśliwa („Tylko ludzie odważni i silni mogą pokonać morze. Takie jest prawo morza. Prawo tak stare jak szum fal, jak odjazdy i powroty...”). Poruszone wiatrem, suszące się sieci, sylwetki ludzi na wydmach wyraźnie odcinające się na tle nieba, drgające źdźbła traw, rozbijające się o brzeg fale budują szczególny rytm filmu oparty na powtórzeniach, które stanowią również istotną figurę poetycką narracji słownej. *Łodzie...* to jedna z nielicznych etiud połowy lat 50., w których opowiada się przede wszystkim

za pomocą obrazu. Słowo i muzyka stanowią jedynie uzupełnienie bogatych i samodzielnych znaczeniowo kadrów.

Skojarzenia *Łodzi...* z paradokumentalnym dziełem Viscontiego *Ziemia drży* (1948) są oczywiste. Niektóre kadry etiudy Bera stanowią niemal cytaty z filmów włoskiego mistrza. Głównym bohaterem *Ziemi...* również był młody rybak, Antonio Valastro. Oczywiście w *Łodziach...* portrety mężczyzny i kobiety nie zostają pogłębione, a fabuła jest właściwie szczątkowa – rozbudowana na tyle, na ile pozwalał na to krótki metraż i poetycka narracja dominująca estetykę etiudy. Narracja słowna u Viscontiego, podobnie jak komentarz u Bera, odsyłała do odwiecznego trwania, niezmiennego rytmu natury. Alicja Helman konstatawała: „*Ziemia drży* jest wyjątkowym przykładem kina antropomorficznego, w którym obserwacja powierzchni ujawnia duszę” [21]. Słowa te mogły-

[21] A. Helman, *Urok zmierzchu: filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 56.

by z powodzeniem znaleźć się w omówieniu etiudy Bera. Zasadnicza odmienność *Łodzi...* od dominującej tendencji w produkcjach szkolnych wynikała z uznania przez studentów dokumentu za sztukę. Jego twórcy odwoływali się nie tylko do osiągnięć współczesnego im neo-realizmu, ale również Griersonowskiej tradycji kina dokumentalnego rozumianego jako „twórcza interpretacja rzeczywistości”. Na ten trop interpretacyjny naprowadzają bezpośrednie nawiązania w *Łodziach...* do jedyne go filmu Johna Griersona *Poławiacze śledzi* (1929), widoczne w poszczególnych kadrach przedstawiających rybaków podczas połowu i walki z żywiołem. Dokument, nie przestając opisywać konkretnego zjawiska lub zdarzenia, służy tworzeniu uniwersalnej, głęboko humanistycznej wizji człowieczeństwa.

Łodzie wypływają o świecie stanowią jednak tylko chlubny wyjątek od schematyczności przeważającej w produkcji szkolnych. Klisze, siermiężność, nachalność były wtedy bolączką nie tylko kina szkolnego. Sytuację polskiego dokumentu na łamach „Kwartalnik Filmowego” diagnozował Jerzy Bossak, obejmujący w roku 1956 funkcję dziekana na Wydziale Reżyserii w Łódzkiej Szkole Filmowej: „Filmy dokumentalne nie budzą wzruszenia odbiorcy, a twórcy ich starają się uciec od dokumentu, ciężąc przede wszystkim w kierunku filmu fabularnego. [...]” [22]. W dalszej części tekstu Bossak zauważa:

Autor filmu dokumentalnego – podobnie jak autor filmu fabularnego – pragnie dać świadectwo prawdzie. Ale gospodarzem swojego materiału jest dokumentarzysta w stopniu daleko bardziej ograniczonym, bo sięgać musi do spraw i ludzi nie tylko wyrosłych z wiedzy o życiu, ale konkretnie prawdziwych, nie tylko realistycznych, ale także realnych, autentycznych. Są to ludzie istniejący i działający niezależnie od autora filmu, niezależnie od jego pracy. Autor filmu dokumentalnego nie może ludźmi tymi kierować, nie może narzucać im zadań, przeżyć i sytuacji. Dlatego dokumentarzysta jest autorem tylko wtedy, jeżeli potrafi to autorstwo wyrazić w doborze, układzie i konfrontacji autentycznych faktów [23].

Bossak napiętnował agitacyjność dokumentu i nadużywanie inscenizacji:

Oczywiście, skoro mowa o filmie faktów, posługiwanie się inscenizacją jest w zasadzie niedopuszczalne, obniża bowiem wiarygodność relacji, wprowadza do niej moment fałszu. Można czasem posłużyć się inscenizacją jako ramą, jako chwytem konstrukcyjnym, konwencją załatwiającą ukazanie faktów, ich rytmu, kierunku, sensu. Nigdy natomiast prawdziwy film dokumentalny nie sięga do metody inscenizacji dla pokazania bohaterstwa, tchórzostwa, pomysłowości czy innych cech charakteru jakiegoś konkretnego człowieka – bohatera reportażu. [...]...cała dotychczasowa praktyka dokumentu świadczy o tym, że jedynie możliwa do przyjęcia jest inscenizacja nie tylko powściągliwa, ale wręcz pozbawiona cech faktu, tzn. taka, którą widz odbiera jako konwencję. A więc inscenizacja traktowana wyłącznie jako pretekst dla dokumentalnego wydobycia z tematu zawartych w nim treści lirycznych i epickich [24].

[22] J. Bossak, *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 1 (21), s. 21.

[23] Ibidem, s. 21–22.

[24] Ibidem, s. 30–31.

Refleksje swe współautor *Powodzi* (1947) zamyka apelem: „Zadaniem naszym jest walczyć przede wszystkim o prawdziwy, odkrywczy temat i godną tego tematu, nową, odważną formę”[25]. Nie dziwi więc fakt, że to właśnie Bossak podjął trud reformy dokumentu w Szkole, by kształtować nowe pokolenie dokumentalistów.

Znaczący przełom nastąpił na początku lat 60. Wówczas, pod wpływem rozwoju technologicznego, ale i w konsekwencji Odwilży, dokument zaczął się gwałtownie zmieniać. Nowy trend kreowali niedawni absolwenci Szkoły, a jego koryfeuszem stał się bez wątpienia Kazimierz Karabasza. W roku 1963 został on zatrudniony w Szkole jako wykładowca[26] i przejął rzeczywistą pieczę nad szkolną produkcją dokumentalną. Krystyna Zwolińska, historyk i teoretyk sztuki, twierdziła wręcz, że na skutek tych zmian „Szkoła stała się wylęgarnią dobrego, niebanalnego dokumentu”[27]. Zaprojektowana przez Bossaka i współrealizowana przez Karabasza reforma zakładała poważne zmiany w dydaktyce z zakresu realizacji filmu dokumentalnego. W rozmowie zamieszczonej w roku 1963 na łamach „Ekranu” Karabasza podkreślał wzrastające prawo do eksperymentowania w Szkole. Wcześniej studenci otrzymywali możliwość realizacji własnej etiudy dopiero na III roku, natomiast w połowie lat 60. na I roku mogli zrealizować prosty reportaż, na drugim już dwie etiudy po 150 m, na III dwie po 300 m i na IV film średniometrażowy. Karabasza kładł również nacisk na swobodę w doborze tematów[28]. Bossak zaś dodawał:

początkujący reżyser ugina się jednak pod ciężarem pozaartystycznej odpowiedzialności i zbyt często ulega pokusie niebezpiecznych kompromisów artystycznych. Im mniejsze jest przygotowanie reżysera do artystycznej samodzielności, tym większe niebezpieczeństwo takich kompromisów. Sens szkoły polega między innymi i na tym, że przygotowuje reżysera do samodzielności w warunkach wolnych od tego rodzaju niebezpieczeństw[29].

Reforma programu nauczania nałożyła się i z pewnością była pochodną zmian, do jakich na początku lat 60. doszło w polskim filmie dokumentalnym.

Siła oddziaływania Karabasza na adeptów reżyserii stała się natychmiast widoczna, czego skromnym przykładem film *Przy egzemplarzu* (1965) Andrzeja Jurgi, zrealizowany pod opieką autora *Muzykantów* w drugim roku jego pracy w Szkole[30]. Jurga zajął do teatru, ale wybrał miejsce niedostępne oczom widza. Ukazał pracę suflera podczas spektaklu według *Szkoły żon* Moliere. Słyszymy kwestie poszczególnych postaci, śmiechy i oklaski widowni. Bohaterem większości ujęć jest jednak ukryty sufler. Z jego perspektywy w większości ujęć widzimy scenę. Początkowo bohater spokojnie śledzi tekst

[25] Ibidem, s. 33.

[26] Taką datę podaje monografista twórczości Kazimierza Karabasza Mikołaj Jazdon (M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Poznań 2009, s. 37).

[27] Ibidem, s. 140.

[28] Wypowiedź Kazimierza Karabasza w: *PWSTiF. Dorobek praktyka i co dalej?*, oprac. J. Mikke, „Ekran” 1963, nr 12, s. 11.

[29] Wypowiedź Jerzego Bossaka w: ibidem, s. 11.

[30] Artystycznymi opiekunami filmu byli również: Jerzy Bossak, Mieczysław Jahoda i Marek Nowicki.

sztuki, z czasem jednak aktorzy myślą się coraz częściej, wówczas sufler musi interweniować. Po zakończonym spektaklu oklaski odbierają wyłącznie aktorzy. Sufler ociera pot z czoła, zdejmuje okulary i kładzie je na swoim egzemplarzu tekstu. Smutny i zmęczony patrzy na kartki. Film opatrzony jest wyłącznie dźwiękiem 100%, pozbawiony komentarza słownego i muzycznego. Wybór bohatera i przestrzeni oraz struktura, której kłamrę stanowi początek i zakończenie spektaklu, nadają etiudzie wymiar uniwersalny: Jurga opowiada o byciu na drugim planie, tworzeniu niezbędnego, a jednak niezauważalnego tła dla innych. Choć nie jest to film zaliczany do najważniejszych etiud, które powstały pod opieką Karabasza, zdradza charakterystyczne cechy stylu Mistrza i szerzej – dokumentu początku lat 60. Należą do nich: obserwacyjna kamera, budowanie dramaturgii w oparciu o przebieg rejestrowanego zdarzenia, dźwięk synchroniczny oraz skupienie na tak zwanym zwyczajnym człowieku. Autora nie interesuje to, co na scenie, czy istota spektaklu, lecz koncentruje się na tym, co ukryte i z pozoru drugorzędne, co nieoklaskiwane.

W pierwszej dekadzie pracy Karabasza w Szkole powstały również etiudy z indywidualnym bohaterem, który wówczas dominował także w twórczości autora *Roku Franka W.* (1967) i stanowił całkowite *novum* w dłuższych filmach dokumentalnych w Polsce. Przykładami etiud z bohaterem jednostkowym z tamtych lat są: *Marta* (reż. Idriss Karim, 1969) i *Wacław A.* (reż. Abdel Khader Lagtaa, 1969). Warto zwrócić uwagę, że tytuły obu stanowią imiona bohaterów. Jest to praktyka częsta w filmie dokumentalnym lat 60. (niekiedy do imienia dołączona była pierwsza litera nazwiska^[31]): miał ukazywać fragment biografii konkretnego, jednostkowego bohatera, a jednocześnie powinien mieć siłę uogólnienia. Charakter tytułu wskazywał również na zwyczajność bohatera, na skoncentrowanie dokumentalisty na zwyczajnym losie.

To Karabasz z taką siłą, świeżością oraz odwagą wprowadził jako temat – codzienność. Zwyczajność. Szarość przeciętnego życia zwyczajnych ludzi. Czy robiąc swój pierwszy, studencki jeszcze film zatytułowany – przypomnę – *Jak co dzień* (1955), przeczuwał, że codzienność stanie się jego tematem?^[32].

Pierwsza z wymienionych etiud, *Marta*, opowiada o kobiecie, która od szesnastego roku życia pracuje w tkalni. Przytłoczona ciężarem codzienności, nadmiarem obowiązków domowych, nie może znaleźć chwili dla siebie. Widzimy ją przy maszynie tkackiej, gdy z ciężkimi siatkami wchodzi do tramwaju, gdy przygotowuje dla swoich dzieci posiłek, gdy pierze ręcznie ubrania. Obrazom tym towarzyszy monotonny dźwięk maszyn tkackich, muzyka z wiodącą partią fletu, które współbudują nastrój smutku. Uzupełnia je monolog bohaterki z offu

[31] Przykłady filmów o zbliżonej stylistyce tytułów: *Rok Franka W.* (1967), reż. Kazimierz Karabasz, *Krystyna M.* (1973), reż. Kazimierz Karabasz, *Sobota Grażyny A. i Jerzego T.* (1969), reż. Kazimierz Kara-

basz, *24 godziny Jadwigi L.*, reż. Krystyna Gryczelowska (1967).

[32] A. Sapija, *Laudacja*, w: *Doctor honoris causa Kazimierz Karabasz*, Łódź 2017, s. 21.

obecny w całym filmie. Marta opowiada o swojej pracy, o trudnościach z zapłaceniem czynszu, o pijaństwie męża, o tym, jak dawno nie była w kinie czy teatrze. Całości portretu dopełniają detale nader skromnego wnętrza: drewniany koń na biegunach, radio, stojak na kwiaty, maszyna do szycia. W końcowej partii filmu ukazane zostaje zdjęcie Marty i jej męża sprzed lat, uzmysławiające, jak niewiele zostało z marzeń, które być może kiedyś mieli. Druga z przywołanych etiud, *Wacław A.*, to jeszcze dość nieudolny portret skrzypka grającego w knajpach. Autor przyjął odmienną niż Idriss Karim metodę opisu sytuacji bohatera. Pierwsze sceny tej dokumentalnej wprawki rozgrywają się w barach, w których próbuje zarabiać Wacław. Użyto w nich 100% dźwięku. Słyszymy więc gwar rozmów, niewybredne odzywki pod adresem skrzypka, muzykę, brzęk szkła. Dopiero w ostatniej minucie filmu narrator z offu odczytuje:

Cytat z dziennika poety-kompozytora Wacława A.: Czasami zastanawiam się, czy ja w ogóle dobrze robię grając na skrzypkach w lokalach. Albo pracować albo grać? A ja wolę grać, bo to mnie sprawia dużą satysfakcję, bo ja lubię, gdy mnie ludzie słuchają, kiedy wykonuję swoje utwory.

Wacław znajduje się już wówczas we wnętrzu swego maleńkiego, zagraconego mieszkania. Oczywiście obie etiudy to zaledwie dokumentalne wprawki, nieporównywalne z ówczesnymi filmami Karabasza, Ślesickiego czy Kamińskiej, ilustrujące jednak tendencję w profesjonalnym dokumencie, która pojawiła się również w pracach szkolnych.

Poetyka preferowana przez Karabasza już w końcu lat 60. spotkała się z pewną krytyką studentów wyrażoną we wczesnych filmach twórców nowego nurtu dokumentalnego – „nowej zmiany”. Można na nie spojrzeć jako na pewne wariacje na temat dokumentalnej obserwacji. Już podczas drugiego egzaminu, do którego Karabasz wspólnie z Bossakiem, przygotowywał swoich studentów, zaprezentowana została *Uwertura*[33] (1965) Marka Piwowskiego. Etiuda ta, choć stanowi rzadki w twórczości autora *Rejsu* (1970) przypadek dokumentu opartego głównie na obserwacji, ujawnia najbardziej charakterystyczne cechy poetyki Piwowskiego-dokumentalisty: skłonność do groteski i podpatrywania (później częściej inscenizowania) sytuacji, w których uwiadcniają się przyjmowane przez bohaterów maski i tragikomiczność sytuacji, w jakiej się znaleźli. Tadeusz Lubelski pisał: „Sztuczność jest prawdziwsza. Jej podpatrzenie zwiększa wiarygodność reżysera. Nasze sztuczne zachowania lepiej mówią o tym, jacy jesteśmy naprawdę; tak jak groteska lepiej trafia w istotę rzeczy (bo uwzględnia tragizm) niż potoczna obserwacja dokumentalna”[34]. *Uwertura* to zaledwie

[33] Opiekę pedagogiczną nad etiudą sprawował Jerzy Bossak i Kazimierz Karabasz oraz Marek Nowicki i Mieczysław Jahoda. Szkolną twórczość Marka Piwowskiego omawiam szerzej: K. Mąka-Malatyńska, *Parodie, trawestacje, uwertury – znaczenie zabiegów stylizacyjnych w szkolnych etiudach Marka Piwowskiego*,

„Images” 2014, vol. XIV, nr 23, s. 129–141, <<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/viewFile/914/860>>.

[34] T. Lubelski, *Piwowski: sztuczność jest prawdziwsza*, <<http://wyborcza.pl/1,75410,4894961.html>>.

pierwszy sygnał buntu, który z całą siłą wybuchnie podczas dyskusji nad werdyktem krakowskiego festiwalu w roku 1971. Wyrażała się w nim jednak nie tylko niechęć wobec metody, do której zresztą liczni ze „zbuntowanych” powracali. Jazdon i Pławuszewski słusznie zauważają w *Historii polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*: „Na bunt przeciwko estetyce dokumentów ze «szkoły Karabasza» nałożył się zapewne inny, związany z potrzebą zdystansowania się od dzieł mistrza, nauczyciela ze Szkoły Filmowej, i jego spójnej koncepcji realizacji filmu dokumentalnego, która w latach sześćdziesiątych okazała się dla wielu pociągająca bezkonkurencyjna” [35].

Rok po zaprezentowaniu *Uwertury* powstał *Urząd* (1966) Kieślowskiego. Choć jego twórca należy do pokolenia wprowadzających w dokumencie „nową zmianę”, to jego pogląd na metodę Karabasza, na jego estetykę nigdy nie stał się tak radykalnie negatywny jak w przypadku Piwowskiego czy Królikiewicza. Przeciwnie – Kieślowski podkreślał:

Dla mnie najważniejszym człowiekiem w Szkole był Karabasza. Dziś wiem, że nigdzie na świecie nie robiono tak znakomitych, precyzyjnie skonstruowanych filmów dokumentalnych jak w Polsce 1959–1968. Dobra kamera, inteligentny montaż, zwartość. Wielcy mistrzowie dokumentu za granicą opowiadali niesamowicie rozwlekłe jakieś nudne historie. Tutaj w paronastominutowej pigułce zobaczyłem coś wspaniale skonstruowanego. Karabasza był kimś w rodzaju wyroczeni, palca, który pokazuje, dokąd trzeba iść [36].

W *Uwerturze* obserwacja stanowiła punkt wyjścia dla ironicznego, groteskowego opisu sytuacji, w *Urzędzie* wzniesiona została na poziom metafory sytuacji społeczno-politycznej w ówczesnej Polsce, ale i metafory ludzkiej egzystencji, co szczególnie wybrzmiewa w epilogu filmu. Kieślowski nie neguje więc konieczności cierpliwego przyglądania się człowiekowi, ale szuka w ludziach czegoś innego niż Karabasza, a przede wszystkim inaczej konstruuje swe opowieści, budując ich uniwersalny sens poprzez wyraźny naddatek. Ten sposób tworzenia metafory zastosuje również w *Refrenie* (1972), który można odczytać jako twórczą kontynuację *Urzędu*. Przykłady Piwowskiego i Kieślowskiego pokazują zróżnicowanie ówczesnego dokumentu szkolnego, wielorakie rozumienie jego celów i funkcji społecznych. Ilustrują również tezę, że obserwacja, która stała się domeną dokumentu lat 60., stanowiła trampolinę dla kolejnych nurtów polskiego kina dokumentalnego – dla „nowej zmiany” i poszukiwań w duchu kreacji.

Wariacje wokół metody obserwacyjnej stały się dominującą poetyką produkcji szkolnej lat 60., która realizowana była również w etiudach powstających pod opieką innych twórców. Ciekawym przy-

[35] M. Jazdon, P. Pławuszewski, *Nowa zmiana – dokumentalności '71*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 250.

[36] K. Krubski (red.), op.cit., s. 181.

Kadr z etiudy *Z bliska*

kładem takiej produkcji jest krótka, zaledwie dwuminutowa impresja dokumentalna *Z bliska* (1968) Michała Bukojemskiego, nakręcona pod opieką Jerzego Bossaka, Adolfa Forberta i Andrzeja Ancuty. Dramaturgia tej miniatURY oparta jest na stopniowym odkrywaniu przestrzeni, a przede wszystkim bohaterów filmu. Najpierw oglądamy wsuwki, upięte kosmyki włosów, pędzle na blacie, potem twarze w bardzo bliskich planach: ktoś maluje powiekę, ktoś inny dokleja wąsy, ktoś wklepuje podkład pod makijaż w policzki. Jesteśmy za kulisami w teatrze, właśnie trwa charakteryzacja przed wej-

ściem na scenę. W synchronicznie zarejestrowanej ścieżce dźwiękowej słuchać gwar rozmów, pojedyncze słowa, śmiech. W ostatniej sekwencji etiudy rozbrzmiewa *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena. Całość zamyka ujęcie niemych ust. Sposób kadrowania (fragmentaryzacja twarzy), tempo ujęć oraz wykorzystana w finale piosenka budują niepokojący nastrój filmu, który zgodnie z tytułem pozwala z bliska przyjrzeć się temu, czego nie dostrzegamy, zasiadając na widowni. Wydaje się, że zasadniczym celem Bukojemskiego było oddanie emocji towarzyszących aktorom na moment przed wyjściem na scenę.

Przełom lat 50. i 60. to okres bodaj najbardziej radykalnej zmiany w sposobie rozumienia dokumentalizmu przez twórców. Etiudy są ciekawą jego ilustracją, ponieważ z jednej strony stanowią dowód nieustannych twórczych poszukiwań, typowych dla młodych artystów, z drugiej – filmy te pozostają pod silnym wpływem dominujących wówczas konwencji i indywidualności twórczych opiekunów artystycznych. Ich analiza dowodzi, że Jerzy Bossak i Kazimierz Karabasz nie tylko jako dokumentaliści, ale również jako wykładowcy tworzyli zjawisko, które zwykło określać się nieco publicystycznym terminem „polska szkoła dokumentu”. Za ich sprawą film dokumentalny zaczął wymykać się sztampie. Ich metoda pracy była jednocześnie na tyle elastyczna, że pozwalała unikać schematyzmu. Stanowiła i wciąż stanowi punkt odniesienia dla kolejnych pokoleń autorów. W monografii twórczości Karabasza Mikołaj Jazdon pisze:

W innym znaczeniu „szkoła Karabasza” oznacza ten nurt w polskim filmie dokumentalnym, który rozwija się nieprzerwanie od lat 60., wyznaczany kolejnymi filmami, stanowiącymi twórcze nawiązanie do utworów filmowych i metody Karabasza. Nierzadko w wypadku autorów tych filmów inspiracja wiedzie ku poszukiwaniu innych sposobów opisywania rzeczywistości metodą dokumentalną czy wręcz do polemiki z dokonaniem Mistrza, ale prawie zawsze punktem wyjścia jest temat lub forma znana z utworów Karabasza, a czasem nawet konkretny film [37].

[37] M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza...*, s. 237.

Obserwacyjna metoda Karabasza podlegała więc ewolucji, ale okazała się niezwykle żywotna. Poetyka ustanowiona w polskim kinie dokumentalnym początku lat 60. do dziś stanowi podstawę definicji dokumentu jako rodzaju filmowego i najbardziej rozpowszechnionego rozumienia dokumentalizmu. Rzutuje również na identyfikację genologiczną filmów z przeszłości. Z pewnością niewielu współczesnych widzów uznałoby za utrzymane w konwencji dokumentalnej inscenizowane i opatrzone komentarzem etiudy z początku lat 50., które zostały przywołane w niniejszym tekście.

- Bossak J., *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 1 (21)
- Hendrykowski M., *Dokument po wojnie. Lata 1945–55*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015
- Hendrykowski M., *Etiudy Agnieszki Osieckiej*, „Images” 2012, vol. XI, nr 20, s. 163–187
- Hendrykowski M., *Etiudy Andrzeja Brzozowskiego*, „Images” 2011, vol. IX, nr 17–18, s. 137–158
- Hendrykowski M., *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. IX, nr 17–18, s. 159–198
- Hendrykowski M., *(Over)using the Holocaust, Part II: Echoes*, „Images” 2012, vol. X nr 19, s. 123–126
- Jazdon M., *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Poznań 2009
- Jazdon M., Pławuszczyński P., *Nowa zmiana – dokumentaliści ’71*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015
- Krubiński K. (red.), *Filmówka: powieść o łódzkiej szkole filmowej*, koncepcja dramatyczna: M. Miller, Warszawa 1992
- Lemann J., *Filmografia etiud studentów łódzkiej Szkoły Filmowej 1948–1997*, t. 1, Łódź 1998
- Lubelski T., *Pirowski: sztuczność jest prawdziwsza*, 2008, <<http://wyborcza.pl/1,75410,4894961.html?>>
- Mąka-Malatyńska K., *Obrazy Holocaustu w etiudach filmowych PWSFTviT w Łodzi*, „Images” 2011, vol. VIII, nr 15–16, s. 157–180
- Mąka-Malatyńska K., *Parodie, trawestacje, uwertury – znaczenie zabiegów stylizacyjnych w szkolnych etiudach Marka Pirowskiego*, „Images” 2014, vol. XIV, nr 23, s. 129–141
- Mikke J. (oprac.), *PWSTiF. Dorobek praktyka i co dalej?*, „Ekran” 1963, nr 12
- Preizner J., *PRL w obiektywie studentów łódzkiej Filmówki w latach 1949–1960*, Kraków 2007
- Sapija A., *Laudacja*, w: *Doctor honoris causa Kazimierz Karabasz*, Łódź 2017
- Sobociński W., *Światło pokazało mi swoje możliwości*, rozm. M. Kornatowska, w: *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, red. T. Szczepański, Łódź 2016
- Szpulak A., *Etiudy „społecznego zwiadu”. O szkolnych krewniaczkach filmów czarnej serii*, „Images” 2014, vol. XIV, nr 23, s. 153–161
- Wajda A., *Kino i reszta świata*, Kraków 2000
- Wertenstein W., *10 lat filmu dokumentalnego*, „Film” 1954, nr 44

BIBLIOGRAFIA