

## *Poetycki realizm dziecięcego świata, czyli małe tragedie w szkolnych etiudach Doroty Kędzierszawskiej*

**ABSTRACT.** Dzieniszewska Karolina, *Poetycki realizm dziecięcego świata, czyli małe tragedie w szkolnych etiudach Doroty Kędzierszawskiej* [The poetic realism of a child's world – small tragedies in the school etudes of Dorota Kędzierszawska]. „Images” vol. XXI, no. 30. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 194–202. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.14

A consistent style in Dorota Kędzierszawska's films has been clearly visible since her university works, which were influenced by cinematic Polish tendencies from the 1970s and 1980s. The director was interested in making deep insights into the child's world and taking the perspective of her main characters. The spirit of the visual element does not minimise the realism of the filmed world. What is more, the limited role of speaking allows cinematic techniques of expression to develop. Kędzierszawska has always been fascinated by young people and their problems and life experiences.

**KEYWORDS:** Dorota Kędzierszawska, realism, child, school film

„Wydaje mi się, że niektórym inność jest pisana od urodzenia. Ktoś rodzi się, żeby stać równo, w szeregu, inny – żeby z tego szeregu uparcie występować” [1] – mimo że słowa te charakteryzują bohaterów z filmów Doroty Kędzierszawskiej, w równym stopniu dotyczą także jej twórczości. Przez lata Kędzierszawska zasłużyła sobie na miano autorki osobnej, funkcjonując niejako na marginesie głównego nurtu, a jej kino infantyilizowano, kategoryzując je głównie jako „kino dziecięce”. Skończyła kulturoznawstwo na Uniwersytecie Łódzkim, następnie wybrała studia reżyserskie na Wszechzwiązkowym Państwowym Instytucie Kinematograficznym w Moskwie, co w społeczno-politycznym kontekście przełomu lat 70. i 80. było decyzją co najmniej kontrowersyjną. Jak wspomina sama reżyserka, wybór podyktowany był fascynacją radzieckim kinem, które zręcznie lawirowało między ideologią a autorską wizją oraz wrażliwością (często kosztem niedopuszczenia do dystrybucji filmu przez cenzurę); dla niej były to proste opowieści pełne współczucia dla słabszych i pokrzywdzonych [2]. Pośrednio Kędzierszawska tym gestem odcięła się od kina moralnego niepokoju, które nie przystawało do jej oczekiwań wobec sztuki filmowej [3]. Być może

[1] Ł. Maciejewski, *Jeśli masz zrobić błąd, zrób własny błąd*, „Film” 2007, nr 9, s. 53.

[2] Por. *Pierwszy krzyk*. Rozmowa Zdzisława Pietrasika z Dorotą Kędzierszawską, „Polityka” 1999, nr 5, s. 44. *Idę pod prąd*. Rozmowa Krzysztofa Demidowicza z Dorotą Kędzierszawską, „Film” 1995, nr 3, s. 70.

[3] Kędzierszawska przez lata konsekwentnie podkreślała, że zależy jej na robieniu filmów uniwersalnych, dalekich od polityki: „Zawsze chcemy [z Arturem Reinhartem, z którym później zrealizowała większość filmów, najpierw w ramach duetu „reżyser-operator”, później w formule „współtwórców”] przede wszystkim

dlatego, porzuciwszy moskiewską Szkołę ze względu na indoktrynację i podejmując studia na łódzkiej Filmówce, po raz pierwszy tak wyraźnie poczuła się reżyserem poza obowiązującym nurtem. Przyglądając się z perspektywy czasu jej spójnej, konsekwentnej twórczości, stwierdzić można, że szkolne etiudy zawierają zaczątki filmowego myślenia, które rozwinęła na dalszych etapach pracy zawodowej. Jednak mimo to nie funkcjonowały one wówczas w artystycznej próżni – *osobne* kino Kędzierzawskiej ciekawie korespondowało z tendencjami, z którymi pozornie powinno się rozmijać.

We wstępie do swojej książki o kinie moralnego niepokoju Dobrochna Dabert pisze, iż nurt ten związany był z silną świadomością pokoleniową i zbieżnością oceny wydarzeń historycznych, które w konsekwencji wikłały twórców w chęć tworzenia „filmów o ważnych sprawach” [4]. Jednak, co istotniejsze, stwarzał on przestrzeń do poszukiwania nowych form wyrazu dla filmowego realizmu, zwłaszcza do interpretowania rzeczywistości. Ówczesny twórczy niepokój mógł wywrzeć wpływ na studenckie dzieła Kędzierzawskiej. Wśród kina zafascynowanego „turpizmem, szarością, beznadzieją” [5] jej pierwsza etiuda, *Agnieszka* (1981), zapis kilku prozaicznych chwil z życia dziewięcioletniej dziewczynki, była poetyckim zwróceniem się w stronę bohatera dziecięcego i świata oglądanego jego oczami. Kędzierzawską bardziej niż „opis” rzeczywistości otaczającej bohaterkę interesowało impresyjne uchwycenie percepcji dziecka. Z jednej strony życie Agnieszki można by postrzegać jako metaforycznie ograniczone warunkami socjalnymi, charakterystycznymi dla wielodzietnej rodziny, oraz dosłownie: poprzez zamkniętą przestrzeń podwórka. Reżyserka wybiera jednak inną perspektywę – spędzony wspólnie z Agnieszka czas był pretekstem do opowieści o dziecięcej ciekawości świata, który *de facto* jest zwyczajny. Kędzierzawska bowiem operuje przede wszystkim obrazem. Filmuje swoją bohaterkę, kiedy ta robi przewroty na trzepaku bądź gdy korzysta z huśtawki zrobionej z deski i sznurków. Kamera podąża śladem dziewczynki w przejściach między murami czy kłatkach schodowych. Każdy szczegół, rozwieszone pranie, porzucona, zepsuta zabawka, kobieta opalająca się w oknie na piętrze, jest równie ciekawy i zajmujący. Zbliżenia na roześmianą, piegowatą twarz Agnieszki równoważą te z odbijającymi się w szybach chmurami, „falami” rozchodzącymi się po tafli kałuży czy odpadającego za dotknięciem dziecięcej dłoni tynku. Operowanie cieniami sprawia, że,

opowiadać o człowieku. Chcemy, żeby nasze filmy dotyczyły spraw uniwersalnych i były zrozumiałe na całym świecie. Świadomie staramy się, aby było w nich jak najmniej znaków rozpoznawalnych, dotyczących zarówno czasu, jak i miejsca” (*Bitwa o montaż*. Rozmowa Piotra Czerkawskiego i Marcina Sobczaka z Dorotą Kędzierzawską i Arturem Reinhartem, „Odra” 2011, nr 12, s. 94). „Boję się chyba łatwizny tematu, zdarzeń dramatycznych, mocno osadzonych

w historii i polityce. Pewnie to nawet abstrakcyjne, ale po dwóch latach może się okazać, że wszystko jest nie tak. Do wielkich spraw trzeba nabrać dystansu, trzeba je przetrwać” (*Pod prąd*. Rozmowa Barbary Hollender z Dorotą Kędzierzawską, „Film” 1991, nr 35, s. 5).

[4] D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów i etyki*, Poznań 2003, s. 15–16, 33–35.

[5] Ł. Maciejewski, op.cit., s. 53.



Kadr z filmu *Agnieszka*  
(1981)

mimo czarno-białej konwencji realizatorskiej, dziecięcy świat nabiera wielu półtonów. Słowa Agnieszki są ledwie dopowiedzeniem do opisu przestrzeni: nigdy nie widziała morza, a sen o byciu królową uważa za „bzdury”. Jak sama mówi „wymyślać – nie wymyślam, ale marzyć – marzę”, co nie koliduje z typowo dziecięcymi zabawami, takimi jak „Baba Jaga patrzy”, która w filmie służy do przedstawienia całej rodziny. Co ciekawsze, o imieniu bohaterki widz dowiaduje się tylko z tytułu; wymieniając swych braci i siostry, na koniec mówi „i ja sama”, podkreślając swoją indywidualność na

podwórku pełnym dzieci. Film o Agnieszce mógłby być stworzony z reporterskim zacięciem, ale Kędzierzawska zdecydowała się na dokumentalną impresję. Dla niej każdy element dziecięcej rzeczywistości, nawet zabawa w echo, ma znaczenie poprzez to, iż bezpośrednio przynależy do świata bohaterki.

Zainteresowanie spojrzeniem najmłodszych ukaże się w pełni w jej drugim filmie. *Jajko* (1982) przyniosło Kędzierzawskiej nominację do studenckiego Oscara, kilka nagród oraz wyróżnień, ale przede wszystkim pozwoliło rozwinąć stricte filmowy język, czyli opowiadanie dźwiękiem, muzyką, obrazem. Jest to zarazem historia chyba najbardziej wyraziście dążąca do uniwersalizacji obrazu dziecięcego świata. Dwójka dzieci spędza godziny w oczekiwaniu na powrót rodziców do domu, a każdy element filmowanej rzeczywistości uwydatnia ich znużenie tą sytuacją. Starsze z rodzeństwa, chłopiec, zmienia pozycje, rozgląda się czy wsłuchuje w zegar, zagląda do szuflad oraz na półki. Brakuje mu jakiegokolwiek zajęcia, podczas gdy dziewczynka siedzi na parapecie wpatrzona w zastygłe w bezruchu podwórze. Monotonie przerywają jedynie dźwięki wydawane przez gołębie. Między dziećmi na początku nie zachodzi żadna interakcja – dziewczynka zajęta jest czekaniem, chłopiec pilnowaniem jej – później ogranicza się ona do wymiany spojrzeń, szybkiej przepychanki, grymasów widocznych na twarzach i gestów, gdyż „to, co w nas się kotłuje, co dzieje się między ludźmi, leży gdzieś poza słowem” [6]. Dziewczynka przez moment bawi się figurką misia, ale szybko traci zainteresowanie, chłopiec chciałby (zapewne jako „zaczepka”) podrzucić siostrze szklaną kulkę, jednak rezygnuje. Kędzierzawska wykorzystuje detale, takie jak wiszącą na ścianie makatkę z wyhaftowanymi roześmianymi dziećmi wożącymi się w wózku, aby kontrastowo podkreślić relację między rodzeństwem (tym bardziej wyraźne, iż przez większość czasu dzieci kręczone są w oddzielnych kadrach, zestawianych ze sobą na zasadzie kontrując, co wizualnie zaznacza brak bezpośredniego kontaktu między nimi).

[6] *Sama na huśtawce*. Rozmowa Manany Chyb z Dorotą Kędzierzawską, „Film” 1998, nr 10, s. 85.

Atmosfera w domu zmienia się, kiedy bohater przynosi zawiniątko będące tytułowym jajkiem. Proces gotowania zamienia się w rytuał wytrwale przygotowywany przez chłopca na każdym etapie, począwszy od napełniania rondla wodą, po wyławianie jajka i ostukiwanie skorupki. Dziecko nie zdecyduje się na zjedzenie go – jest to w filmie moment wręcz dramatycznego zawieszenia akcji, kiedy zza przeciwległej krawędzi stołu wyłania się dwoje wielkich, dziecięcych oczu, a później dziewczynka opiera brodę o blat, wpatrzona w każdy jego gest. Rodzeństwo spogląda na siebie, ostatecznie chłopiec usadza siostrę przy stole i podsuwa jej jedzenie. Wynosi z łazienki zwinięty niedbale materiał i wybiega na zewnątrz. W jego zachowaniu jest coś z dziecięcej konspiracji łobuza, który przemyka przez podwórze, nasłuchując kroków dorosłych i unikając spotkania ich. Dopiero po pokonaniu płotu z prześcieradła uwalnia kurę. Prowadzi ją na sznurku po pasie zieleni, wzdłuż zabudowań oraz ogrodzenia, za którymi znajduje się ulica. Jest w chłopcu niespodziewanie dużo czułości oraz delikatności, kiedy głaszcze i tuli zwierzę tak, jak wcześniej powinien siostrę. Zapewne to brak dialogów pozwala uniknąć Kędzierzawskiej dosłowności i zniuansować relacje między postaciami poprzez gesty i spojrzenia. Ponadto *Jajko* odwołuje się do kwestii, które zdają się reżyserkę interesować najbardziej, czyli pojmowania okresu dzieciństwa jako szczególnego, dynamicznego czasu, który znacząco wpływa na osobowość dorosłego człowieka. Wiele pytań o przyszłość można kierować do chłopca, który pozornie pozostaje obojętny na młodsze rodzeństwo. Nie jest okrutny (gdyż rezygnuje z posiłku), a zarazem pozwala sobie na czytelnie wrażliwy gest wtedy, gdy nikt go nie widzi. Dla obserwującej dziecięcy świat Kędzierzawskiej nawet nuda związana z oczekiwaniem staje się silnym, wyrazistym doświadczeniem.

W *Jajku* bohaterami są również rodzice, co wyraża się w ich nieobecności. Rodzeństwo pozostaje zdane tylko na siebie, a rewersem tej sytuacji zdaje się być scena otwierająca etiudę o pracy łódzkich prządek. W pierwszym ujęciu *Początku* (1983) widać pustą, pogrążoną w mroku ulicę. Płacz dziecka miesza się ze stukotem butów. Później następują zbliżenia na fragmenty maszyn włókienniczych: naciągniętych nici, wiszących pasów parcianych, fragmentów kół. W pewnym momencie maszynieria rusza, a w warstwie dźwiękowej dominuje jednostajny, rytmiczny stukot. Ponownie widać tę samą ulicę, jednak tym razem rozświetloną, a płacz zakłócany jest przez świergotanie ptaków. W kolejnych ujęciach, realizowanych we wnętrzach zakładu, kamera dostrzeżga ludzką obecność: wśród rozpędzonych, precyzyjnie działających przędzarek widać profile kobiet, dłonie nakładające wrzeciona, palce obsługujące ruchome elementy. Kiedy praca ustaje wraz z ostatnim, głośnym stukotem, a kobiety przemierzają energicznie korytarz, po raz kolejny słychać ich kroki. Niespodziewanie kadr zastyga w zbliżeniu na twarz jednej z prządek. Wśród ciszy, w której pogrąża się zakład, powtórnie rozbrzmiewa dziecięce łkanie, podczas gdy z offu dobiega głos kobiety, nieskładnie powtarzający, iż „nie ma czasu rozmawiać,



śpieszy się, bo pracują z mężem na zmiany, dziecko jest samo w domu, a ona bardzo się śpieszy”. Kędzierzawska przyjmuje dosyć nieoczywistą formę, aby opowiedzieć o niebezpiecznym społecznie zjawisku, jakim jest ograniczanie życia rodzinnego kosztem nieludzkiej (w znaczeniu, mechanicznej i polegającej na obsłudze maszyn) pracy. Z jednej strony pomysł na film opiera się na przeciwstawieniu kadrów pełnych ruchomych detali z widokiem na pustą uliczkę, bądź na zderzeniu odgłosów zakładu z dziecięcym płaczem. Z drugiej, reżyserka decyduje się na dosyć odważne wykorzystanie światła do uzyskiwania mocnych, wizualnych kontrastów oraz zbliżeń realizowanych tak, iż trudno niekiedy zidentyfikować elementy urządzeń czy nawet ich kształty[7]. Dziecko, symbol zepchniętej na margines w czasie pracy sfery rodzinnej, staje się bohaterem kluczowym, gdyż fizycznie nieobecny. Mimo że nigdy nie jest widoczne w kadrze, jego „obecność” zaznacza się w powracającym dźwięku płaczu, który nie pozostawia wątpliwości, o kim myślą prądki spędzające całe dnie w zakładzie. *Początek* wpisuje się w dorobek Kędzierzawskiej ze względu na wyraziste wykorzystanie znaczeniowych napięć powstających między warstwą dźwiękową a obrazową. Jednocześnie poprzez swój kształt formalny daje widzowi możliwość poszukiwania kinowych kontekstów. Przywołane wcześniej kino moralnego niepokoju nie jest jedynym, o którym warto wspomnieć, zastanawiając się, co wpłynęło na twórczość Kędzierzawskiej. Należy również odwołać się do kina „nowej zmiany”: czyli filmów dokumentalnych powstających po roku 1971 (po XI Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, który stał się wydarzeniem kluczowym dla młodego pokolenia dokumentalistów[8]). Z pozoru twórczość Kędzierzawskiej znajduje się na antypodach kina „o charakterze kontestacji społecznej”[9], które miało krytykować i obnażać sytuacje społeczne naznaczone chorobą. Jednak czytując się w manifest twórców „nowej zmiany”[10], można dostrzec pewną analogię:

Są to filmy skierowane przeciw określonym ujemnym zjawiskom różnych dziedzin życia społecznego i państwowego w naszym kraju. W tym są podobne do filmów krytycznych, które pojawiały się od czasu do czasu w poprzednich latach. Jest jednak coś, co odróżnia, jak sądzimy, nasze „krakowskie” filmy od tego, co dotąd powstało. Różnica wynika z odmiennego podejścia do tematów. Interesują nas miejsca, gdzie na pozór wszystko działa prawidłowo, normalnie, lecz w których kryje się przemilczana choroba[11].

[7] K. Mąka-Malatyńska, opis i komentarz do filmu *Początek* w Filmotece, portal filmpolski.pl, źródło: <<http://filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=322102>> [dostęp: 24.02.2017].

[8] Zob. M. Jazdon, P. Pławuszczyński, *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 249–256.

[9] Ibidem, s. 251.

[10] Tekstem, który można uważać za ów manifest, jest odpowiedź nagrodzonych twórców na relację z festiwalu napisaną przez Z. Kałużyńskiego (idem, *Jak skompromitowałem się w Krakowie*, „Polityka” 1971, nr 24) – B. Kosiński, K. Kieślowski, T. Zygałło, *Dokumentarzyści o dokumencie*, „Polityka” 1971, nr 28.

[11] Ibidem.

Kędzierzawska decyduje się właśnie na owo „odmienne podejście do [istotnych społecznie] tematów”, podejmując na przykład temat nieobecnych, pracujących rodziców dwa razy i zmieniając zarazem perspektywę oglądu na problem. Nie ma w jej filmach żadnego jawnego dramatyzmu, zaczerpniętego z nagłówek gazet[12]. Jest za to dramatyzm znacznie bardziej kameralny; ograniczony do sfery prywatnej ludzi, którzy musieli zostawić dzieci same w domach, aby zarobić na ich utrzymanie, oraz dzieci, które musiały niejako „zająć się sobą”, by rodzice mogli normalnie pracować. W zachowaniu wszystkich bohaterów obu filmów (zarówno *Jajka*, jak i *Początku*) zawarty jest automatyzm gestów zdradzający fakt, iż jest to dla nich sytuacja zwyczajna, powszednia.

Niezwykła wrażliwość reżyserki na obraz w filmie sprawia, iż wiele wykorzystywanych przez nią rozwiązań wizualnych ma charakter metaforyczny (który niekiedy można sprawdzić do cenionej przez dokumentalistów „nowej zmiany” figury *pars pro toto*). Zarazem kwestie wizualności sytuują kino Kędzierzawskiej bliżej poetyckich tendencji kina dokumentalnego lat 60., reprezentowanego na przykład przez Kazimierza Karasza czy Władysława Ślesickiego[13]. Już na tym etapie twórczej drogi reżyserka zrezygnowała z zabiegów odwołujących się do estetyki brzydoty (takich jak chropowate zdjęcia), które zdają się bardziej przystawać do niełatwych tematów społecznych[14]. Ewa Nawój, pisząc o późniejszych filmach Kędzierzawskiej, zwróciła uwagę na kwestie istotne także dla jej studenckiej twórczości:

Każdy z nich dotyczył trudnego problemu społecznego lub psychologicznego, żaden jednak nie jest doraźnie publicystyczny w swojej wymowie. Dorota Kędzierzawska posługuje się specyficznym, jej tylko właściwym językiem filmowym. Starannie buduje każde ujęcie, zwraca uwagę na detale scenografii, światło i kolor,



Kadr z filmu *Gucia* (1985)

[12] Nietrudno uniknąć skojarzeń z filmem *Warszawa 1956* (reż. J. Bossak, J. Brzozowski), podejmującym podobny temat, jednak zrealizowanym w zupełnie innej konwencji i niosącym ze sobą bardzo publicystyczny przekaz.

[13] Jak słusznie zauważa Piotr Pławuszewski, pisząc o poetyckim wymiarze filmów W. Ślesickiego, określenie „poetyckość” pozostaje niezdefiniowane – częstokroć używane jest intuicyjnie w kontekście twórczości danego reżysera oraz rozumiane jako określony sposób wykorzystywania środków filmowych. Trudno jednak nie zgodzić się z zaproponowanymi przez autora wyróżnikami tzw. „kina poetyckiego”, takimi jak: obecność autora (rozumiana jako świadoma obserwacja świata), oszczędność

(m.in. słowa), „wiara w obraz” pozwalający na budowanie metaforyki w filmie, specyfikę montażu, etc. Por. idem, *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego*, Kraków 2017, s. 73–88.

[14] Przeestetyzowanie stało się częstym zarzutem wobec Kędzierzawskiej – zwłaszcza po premierze filmu *Nic*, który nie został dobrze przyjęty w Polsce, natomiast zyskał przychylną reakcję poza granicami kraju (o czym mogą świadczyć także liczne nagrody przyznane Kędzierzawskiej za ten tytuł). Jednak zarzut ten pojawił się już przy premierze pierwszego kinowego filmu Kędzierzawskiej, *Diabły, diabły*, o którym Andrzej Wajda powiedział, iż „lekceważy potrzeby widzów”. Por. *Idę pod prąd...*, s. 70.

najdrobniejsze gesty składają się na grę aktorską, w przemyślany sposób tworząc atmosferę filmowego świata i portrety postaci[15].

Dla Kędzierzawskiej każde spotkanie z dziecięcymi bohaterami to możliwość wykreowania intymnej atmosfery, która pozwala odkrywać ich wrażliwość oraz bardzo często samotność. Historią o poszukiwaniu interakcji, o pierwszej miłości i przyjaźni, jest *Gucia* (1985), w której Tomek wraz z tytułową bohaterką wracają przez miasto do domu po szkole. Ich wędrówka nie jest jednak prostą drogą między dwoma punktami na mapie, ale okazją do zabawy, droczenia się, wzajemnych zaczepek. Reżyserka ponownie wpisuje postaci dzieci w poetycki pejzaż murków, przesmyków, trzepaków, wiaduktów, uliczek – każdy z elementów zostaje przez dzieci twórczo wykorzystany do zabawy. Zarazem wspólne spędzanie czasu obarczone jest pierwszym wstydem, niezręcznością w kontaktach z osobą drugiej płci. W otwierającym etiudę ujęciu widać twarz Tomka w zbliżeniu, kiedy trzyma bukiet dmuchawców, nieśmiało wołając Gucię. Takim samym gestem później próbuje ją przeprosić za naigrywanie się z jej kucyków. Chłopcę złośliwość zestawiana jest z dyskretną troską, kiedy chce pomóc dziewczynce przejść przez kałuże. Z drugiej strony, niezależność Guci, która nieraz ucieka chłopcu, zniuansowana zostaje poprzez sytuację, kiedy mijają ich inna dziewczynka, wywołująca w niej zazdrość. Niewinność typowo dziecięcych zachowań, takich jak robienie przewrotów na trzepaku, zabarwiona zaintrygowaniem odmienną płcią (kiedy dziewczynce, wiszącej głową w dół na trzepaku, na moment opada sukienka, co wywołuje śmiech i ciekawość Tomka), niejednokrotnie zostaje podbudowana poprzez poczucie rywalizacji. Zabawa staje się okazją do testowania wzajemnych sił. Natomiast dorosłość przejawia się w tym filmie jako schemat działań, które dzieci niekiedy nieporadnie próbują adaptować. Chłopiec przywołuje także język zapożyczony zapewne od dorosłych, kiedy krzyczy: „Obraziłaś się? To idź! Idź sobie do dziewczuch, ty dziewczucho! Babsztyl!”, bądź w innej sytuacji, gdy nazywa dziewczynkę „ciapą”. Mimo iż jest to słownictwo nieprzystające do jego wieku, język ma dla bohaterów etiudy zupełnie inne znaczenie – pełni magiczną funkcję zaklinania rzeczywistości. Tomek w pierwszej sekwencji obiecuje Guci, że ją odmieni, czyli uczyni z niej chłopca. Wydaje się, iż obcowanie z dzieckiem tej samej płci zniwelowałoby poczucie wstydu, niepewności oraz „wyrównało szanse” w zabawach. Zarazem każdy dłuższy kontakt fizyczny między bohaterami, taki jak obejmowanie się czy trzymanie za ręce, ma związek z „przemienianiem Guci”. Mimo że bohaterkę raczej ten pomysł nie przekonuje, to niejako „pozwała się przemienić”, gdyż Tomek zarzeka się, iż żadnej innej dziewczynki już nigdy nie zaczaruje. Ostatecznie osiąga swój efekt – w scenie końcowej, w ujęciu identycznym do jednego z początkowych, kiedy woła Gucię, tym razem ona

[15] E. Nawój, sylwetka Doroty Kędzierzawskiej na portalu culture.pl, źródło: <<http://culture.pl/pl/tworca/dorota-kedzierzawska>> [dostęp: 22.02.2017].

nie odwraca się; dopiero po chwili przystaje i, patrząc na niego, mówi: „Nie jestem żadna Gucia, jestem Piotrek, rozumiesz?”. To on wybrał jej nowe, męskie imię, niejako na mocy kreowania słowem: Gucia stała się Piotrkiem, bo Tomek tak chciał. Oczywiście samo „przemienianie” ma charakter rytualny i można się zastanawiać, jaki jest jego skutek, gdyż przemierzając samotnie uliczkę, chłopiec wypowiada po trzy razy każde z imion dziewczynki.

W szkolnych etiudach Kędzierzawska pozostaje przede wszystkim wierna swoim bohaterom, czego konsekwencją są owe „małe tragedie”, o których reżyserka mówi w kontekście „tragedii niespełnienia”. Dopowiadając ekranowe oraz życiowe losy dzieci, „wszystkie [one] mają piękne marzenia, które rzadko mogą się ziścić”<sup>[16]</sup>. Portretuje zatem bezradność, wyobcowanie czy znudzenie swoich bohaterów, jednocześnie potrafiąc nasycić obraz ich ciekawością świata czy zafascynowaniem w odkrywaniu znanych przestrzeni za każdym razem na nowo. Nie bez znaczenia pozostają miejsca oraz powtarzające się sytuacje, takie jak pogoń po pustej, brukowanej uliczce, twarze w oknach, widok na wewnętrzny, zamknięty obszar podwórka<sup>[17]</sup>. Z jednej strony, dzieci z filmów Kędzierzawskiej nie są wolne od problemów i związanych z nimi doświadczeń, najczęściej wpisanych w szerszy kontekst świata dorosłych. Z drugiej, ich filmowe portrety są niejako afirmacją dziecięcej wrażliwości w percypowaniu codziennego życia. Kędzierzawska pozwala pokazać dzieciom swój świat powstający na styku tego, co zewnętrzne, rzeczywiste, z tym, co wyobrażane, rozebrane w półtonach, kontrastach, ujęciach przedstawiających pozornie nic nie znaczące przedmioty. Poetyckość swoich dzieł osiąga poprzez rytm montażu, nastrój kreowany odpowiednio dobraną muzyką, minimalizm i silne sfunkcjonalizowanie wykorzystywanych słów. W *Początku*, który pozostawia postać dziecka na drugim planie, operuje się estetyką inną niż w pozostałych etiudach (bardziej eksperymentalną, opartą na koncepcje plam i kształtów), ale nie odbiera to filmowi jego poetyckiego charakteru.

Aktualne pozostaje pytanie, dlaczego autorskie kino Kędzierzawskiej, tak wyraziste od samych początków, wciąż pozostaje na marginesie. Z jednej strony, może jest to kwestia wyboru reżyserki, aby robić filmy kierowane do wąskiej, ale „swojej” publiczności. Z drugiej, niefortunne mogło okazać się debiutowanie na przełomie lat 70. i 80., kiedy polskie kino pogrążone było w przytaczanym wcześniej wspólnym doświadczeniu pokoleniowym. Wydaje się, iż Kędzierzawska świadomie nie brała udziału we współtworzeniu nurtów ówczesnego kina polskiego, a zarazem nie zamierzała jego tendencji unieważniać – posłużyły jej one raczej do poszukiwania własnego języka, pozwalającego na wniknięcie w dziecięcy świat. Zarazem trudno jednoznacznie stwierdzić, czy jej filmy stanowiły twórczą kontynuację kina moralnego

[16] *Pierwszy krzyk...*, op.cit., s. 44.

[17] *Dama z epoki*. Rozmowa Magdaleny Lebeckiej

z Dorotą Kędzierzawską i Arthurem Reinhartem, „Kino” 2007, nr 9, s. 28.



niepokoju lub „nowej zmiany”. Nie przystawały do toczących się wtedy dyskusji prawdopodobnie ze względu na wybór tematów i bohaterów, stosowanie odmiennej poetyki obrazu bądź stawianie sztuce filmowej innych pytań oraz oczekiwań. W czasie, kiedy filmowcy kierowali się głównie ku problemom społeczno-politycznym, Kędzierzawska testowała nowe możliwości kina. Przyjęła perspektywę odbioru dziecięcych bohaterów, bez wartościowania czy prób zewnętrznego opisu przeprowadzanego z pozycji dorosłego. Chęć sprawdzenia, czy morze naprawdę styka się z niebem (*Agnieszka*), przejmująca dziecięca samotność wyrażana poprzez milczenie oraz zdystansowanie (*Jajko*), doświadczenie zawiązywania bliższych relacji, naznaczonych zarazem pierwszymi próbami odtworzenia reguł obowiązujących między dorosłymi oraz językiem od nich zaczerpniętym (*Gucia*) – wszystko to uczyniło „jej [Kędzierzawskiej] «zamyślenie» bardzo osobistą, niemal intymną relacją na narastające problemy współczesności” [18] przy jednoczesnym zachowaniu poetyckich walorów obrazu.

## BIBLIOGRAFIA

- Chyb M., *Sama na huśtawce*. Rozmowa z Dorotą Kędzierzawską, „Film” 1998, nr 10  
 Czerkawski P., Sobczak M., *Bitwa o montaż*. Rozmowa z Dorotą Kędzierzawską i Arturem Reinhartem, „Odra” 2011, nr 12  
 Dabert D., *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów i etyki*, Poznań 2003  
 Demidowicz K., *Idę pod prąd*. Rozmowa z Dorotą Kędzierzawską, „Film” 1995, nr 3  
 Hollender B., *Pod prąd*. Rozmowa z Dorotą Kędzierzawską, „Film” 1991, nr 35  
 Jazdon M., Pławuszewski P., *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015  
 Kałużynski Z., *Jak skompromitowałem się w Krakowie*, „Polityka” 1971, nr 24  
 Kosiński B., Kieślowski K., Zygałło T., *Dokumentarzyści o dokumencie*, „Polityka” 1971, nr 28  
 Lebecka M., *Dama z epoki*. Rozmowa z Dorotą Kędzierzawską i Arturem Reinhartem, „Kino” 2007, nr 9.  
 Maciejewski Ł., *Jeśli masz zrobić błąd, zrób własny błąd*, „Film” 2007, nr 9  
 Maniewski M., *Dojrzałość do śmierci, dojrzałość do życia*, „Kino” 1992, nr 5  
 Mąka-Malatyńska K., *Początek*, 2005, <<http://filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=322102>> [dostęp: 24.02.2017]  
 Nawój E., *Dorota Kędzierzawska*, 2009, <<http://culture.pl/pl/tworca/dorota-kedzierzawska>> [dostęp: 22.02.2017]  
 Pietrasik Z., *Pierwszy krzyk*. Rozmowa z Dorotą Kędzierzawską, „Polityka” 1999, nr 5  
 Pławuszewski P., *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego*, Kraków 2017

[18] M. Maniewski, *Dojrzałość do śmierci, dojrzałość do życia*, „Kino” 1992, nr 5, s. 18.