

## Śladami Ireny Kamieńskiej<sup>[1]</sup>

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa  
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

*Wyspa kobiet, Zapora, Piękna, mroźna, polska zima, Robotnice, Dzień za dniem, Mgła...* Portrety kobiet, obraz polskiej rzeczywistości społecznej. O przynależności filmów Ireny Kamieńskiej do kanonu polskiego kina dokumentalnego nikt nie wątpi, ale dopiero Urszula Tes podjęła się napisania monografii tej twórczości. Czytając książkę *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamieńskiej*, jestem przekonany, że reżyserka znalazła tym samym widza idealnego: kompetentnego, doskonale znającego jej twórczość, uważnego, wrażliwego, zafascynowanego nią samą i jej twórczością, ale potrafiącego zachować dystans, a ponadto, co nie jest bez znaczenia, dobrze piszącego.

Nie wiem, jakim człowiekiem była autorka *Wyspy kobiet*, nigdy jej nie spotkałem. Już jednak patrząc na jej zdjęcia zamieszczone w książce, mam wrażenie, że dowiaduję się też czegoś o jej filmach. Na większości jest uśmiechnięta, patrząca na ludzi z przyjaźnią. Nie bez powodu jako pierwszy element tytułowej triady,

wyróżniającej kwestie ważne dla Kamieńskiej, pojawia się człowiek. Jakże często jej uwagę przyciągali, mówiąc współczesnym językiem, wykluczeni. Jej filmy są pełne empatii wobec ludzi, którym dzieje się krzywda, pozostają na marginesie, zostali zapomniani, są starzy, biedni, nikt o nich nie myśli. Owszem, bywa, że ponoszą za to odpowiedzialność, ale Kamieńska pochyliła się nad swoimi bohaterami, okazując im zrozumienie, nawet jeżeli nie podzielała ich postawy wobec życia. Widać to w zrealizowanej w 1993 roku *Mgle*, opowiadającej o ludziach z dawnych PGR-ów. Tes dostrzegła w reżyserce

krytyczny stosunek do bezradności bohaterów, którzy oczekują pomocy, sami nie wykazując żadnej inicjatywy. Kamieńska zresztą wielokrotnie ujawniała niechęć do pasywnej postawy wobec życia, chociaż próżno szukać śladów tej dezaprobaty w jej dokumentach. Nie chciała bowiem piętnować swoich bohaterów, nawet jeśli nie zgadzała się z ich sposobem myślenia czy działania<sup>[2]</sup>.

Urszula Tes szuka odpowiedzi na pytanie, jak o ludziach opowiada Irena Kamieńska i o jakiej Polsce opowiada. Przez wszystkie lata reżyserka wracała do tych samych tematów: losu kobiet, młodzieży, problematyki wiejskiej, pamięci wojny i PRL-u, portretów pasjonatów, tylko do wątków religijnych<sup>[3]</sup> – co zrozumiałe – sięgnęła dopiero po roku 1989. Według nich Tes ułożyła swoją książkę. Utrudnia to diachroniczne postrzeganie twórczości Kamieńskiej, ponieważ co prawda autorka zamieszcza krótkie podrozdziały, w których dzieli filmy według dekad, ale polegają one na wyliczeniu najważniejszych dzieł zrealizowanych w tym czasie. Można by więc uznać, że czegoś w pracy brakuje, gdyby nie stałość reżyserki. Kolejne rozdziały, łączące filmy zrealizowane niekiedy w odstępku kilku-

[1] Recenzja książki Urszuli Tes *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamieńskiej*, wyd. Akademia Ignatianum, WAM, Kraków 2016

[2] U. Tes, *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamieńskiej*, Kraków 2016, s. 210.

[3] Tematy fascynujące ją jako dokumentalistkę łączyły się niekiedy z osobistymi doświadczeniami. Przykładem może być historia niezrealizowanego projektu (szkoda, że nie dowiadujemy się, dlaczego tak się stało) filmu o ojcu Danielu Rufeisenie, karmelicie żydowskiego pochodzenia. Wywodząca się z protestantyzmu Kamieńska, przez dłuższy czas nieprzejawiająca zainteresowania religijnością, skłoniła się ostatecznie ku katolicyzmowi.

dziesięciu lat, dobitnie wskazują, że zarówno we wczesnych, jak i późnych filmach Kamińskiej, mamy do czynienia z tym samym podejściem do świata, wrażliwością, wykorzystaniem filmowych środków wyrazu. Już po pierwszych filmach: *Dzień dobry, dzieci, Rzecznej i Pamięci tamtych dni* dostrzegano jej własny styl, „swoistą kobiecą delikatność, subtelne zamyślenie, liryzm”[4]. Prostota, wyciszenie, niespieszność zarówno życia przedstawionego na ekranie, jak i narracji, a zarazem empatia i zaangażowanie, chęć opowiedzenia się po stronie wykluczonych stanowią fundament twórczości, wokół którego także Tes tworzy opowieść. Zmieniają się natomiast czasy, bohaterowie, kino, którym monografistka przygląda się wnikliwie i z dużą erudycją.

Zresztą, kiedy ogląda się chociażby *Dzień za dniem*, zróżnicowanie PRL-u wydaje się już mniej oczywiste. Mijają rządy kolejnych przywódców: Bieruta, Gomułki, Gierka, a los siostr pozostaje niezmienny. Może w ten sposób jeszcze bardziej wyraźniej widać istotę systemu, jego stosunek do ludzi. Warto uświadomić sobie jeszcze jedną rzecz. Kamińska nie zaprzestała robienia filmów w 1989 roku, ostatni powstał w roku 2002. Niby to coś oczywistego, ale ten przełom nie zawsze jest zauważalny. Znowu, dzieje się tak dlatego, że jej twórczość zmieniła się w niewielkim stopniu. Oczywiście, pojawiają się tematy, które wcześniej byłyby z różnych względów niemożliwe, na przykład religijne czy losy popegeerowskiej wsi. Nie zmienia się sposób postrzegania rzeczywistości, przede wszystkim ludzi.

Według Mikołaja Jazdona „[j]ej filmy ofiarują nam nie tyle sposobność poznania zjawisk czy problemów, co raczej ludzi, ich motywacji, wyborów”[5]. Urszula Tes dowodzi wartości poznawczych tej twórczości w obu wymiarach. Analizując i interpretując filmy, nieustannie weryfikuje zawarty w nich obraz świata, konfrontuje z książkami historycznymi i socjologicznymi. Nie chodzi przy tym o sprawdzenie wiarygodności Kamińskiej, choć to także, niejako mimowolnie, się dokonuje (a jest Tes badaczką nadzwyczaj rzetel-

ną i dociekliwą, czego przykładem może być choćby korespondencja z doktorem Arturem Gawłem, etnografem z Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, Oddziału Białostockiego Muzeum Wsi, aby zrekonstruować realia *Pięknej, mroźnej, polskiej zimy*). Film dokumentalny, autorska wypowiedź, dopowiada to, co indywidualne, do naukowej refleksji, ta z kolei dopełnia emocjami i empatią zawarty w badaniach obraz. Stworzenie jednej i jednolitej zarazem opowieści o Polsce jest wszak niemożliwe, ale z wielu drobnych historii powstaje mozaika obrazów, która są czymś więcej niż zwykłą sumą pojedynczych elementów.

W zakończeniu Tes lapidarnie określa cel swoich badań, pisząc, że było nim

nie tylko przybliżenie twórczości autorki *Robotnic*, ale również wpisanie jej filmów w kontekst społeczny, historyczny i antropologiczny – badanie kina dokumentalnego z uwzględnieniem szerszej perspektywy nie tylko wzbogaca jego rozumienie, ale również pozwala dostrzec złożone aspekty życia opisywane przez badaczy różnych dyscyplin[6].

Metoda ta przyniosła bardzo dobre rezultaty, tym bardziej więc żałuję, że autorka nie podjęła nad nią refleksji. Byłoby to korzystne nie tylko dla książki, ale także dla tych, którzy będą chcieli pójść jej drogą. Także z tego powodu warto byłoby poczynić kilka dopowiedzeń, dookreśleń teoretycznych i metodologicznych, których pozornie w czasie lektury nie brakuje, ale ich obecność zapewne wzbogaciłaby książkę, uczyniła ją jeszcze bardziej precyzyjną. Chciałoby się na przykład zapytać: czym dla Kamińskiej, a i dla Tes, jest pamięć? Jedna z najważniejszych kategorii współczesnej humanistyki przez wielość badań i koncepcji w znacznej mierze zatraciła funkcjonalność. Jak ją zatem rozumieć w kontekście problemów, o których badaczka pisze, jako odtworzenie materialnej rzeczywistości, przywołanie dawnych zdjęć

[4] Jask, *Laurka dla Kamińskiej*, „Film” 1968, nr 44, s. 5.

[5] M. Jazdon, *Dokumentalistki*, dodatek do zestawu DVD *Gryczelowska, Halladin, Kamińska*.

[6] U. Tes, op.cit., s. 273.

i filmów, wspomnienie bohaterów? Rzecz jednak, powtórzę, nie w przywoływaniu kolejnych definicji i książek, choć kilka cytatów i przywołań, na przykład Kai Kaźmierskiej i Aleksandry Rzepkowskiej, to trochę za mało, zwłaszcza że pamięć została wyróżniona także w tytule książki. Nie jest przecież tak, że Tes pomija ten problem, przeciwnie, nieraz przedstawia jego różne oblicza, wskazuje na możliwości interpretacyjne. Rozważania o *Dniu za dniem* i *Mgle* jako filmach, w których tak ważna jest pamięć PRL, różnych, bo powstałych przed i po przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kończą się trafnym podsumowaniem, wskazującym na pracę jako fundament tej pamięci, choć pracę pozbawioną dodatkowych pytań. Z kolei w *Głosach z daleka*, które Kamieńska zrealizowała wspólnie z Andrzejem Piekutowskim,

[w]spólnym elementem narracji biograficznych bohaterów jest wspomnienie głodu, ciężkich warunków bytowych, traumy utraty członków rodziny, ale jednocześnie poczucie ogromnej więzi rodzinnej i międzyludzkiej, także z mieszkańcami Kazachstanu[7].

Chodziłoby więc jedynie o to, by nie pozostawać tylko przy tych, świetnie zresztą dobranych, przykładach, ale uzupełnić je o choćby wstępny namysł teoretyczno-metodologiczny, którego niedobór uważam za jedyną wadę książki.

*Człowiek, zbiorowość, pamięć...* nie pozostawia wątpliwości, że twórczość filmowa stanowi pierwszorzędne źródło historyczne. Razem z Kamieńską, idąc jej tropem, Tes opowiada o PRL i Polsce po roku 1989. Patrzy nań przez pryzmat filmów, ale na tym nie poprzestaje. Filmy nie mogą bowiem pozostać źródłem jedynym. Sięga więc po rozprawy historyczne i socjologiczne, dopełniając obraz ówczesnej Polski, ale też dostrzegając dzięki temu więcej u samej Kamieńskiej. Im więcej wiemy o warunkach ży-

cia robotnic, także innych bohaterów i bohaterek, tym bardziej precyzyjne i wielowymiarowe jawią nam się ich filmowe portrety. Nie oznacza to wszakże, że bez tego są nieczytelne. *Dzień za dniem*, tak mocno osadzony w PRL-owskiej rzeczywistości i pamięci, okazał się zrozumiały i ważny także dla widzów z innych kręgów kulturowych. Świadczą o tym liczne nagrody, między innymi na festiwalach w Oberhausen, Tampere, Paryżu, Clermont-Ferrand.

Wielka Historia i polityka nieustannie czają się za plecami bohaterów. W opowiadającej o zalanej wsi Maniowy *Zaporze* „stopniowa destrukcja dobytku życia rolników i smutna alternatywa, jaką państwo zaproponowało im w zamian, tworzą przygnębiający obraz rzeczywistości nie tylko tej konkretnej wsi, ale także czasów PRL-u”[8]. Jak pisała Jadwiga Głowa, „[w] słynnej ostatniej sekwencji *Robotnic* włóknarki milczą. Nie pokazano w tym świecie ani nadzorców, ani wspaniałego biurowca obok fabryki, jakby wystarczała tylko świadomość, że gdzieś istnieje”[9]. Nie trzeba było mówić wprost o wydarzeniach i zjawiskach politycznych, by dokonać krytycznej analizy systemu. W filmach Kamieńskiej jednostka boleśnie go doświadczała, zderzała się z nim, przy czym najczęściej rozgrywało się to w kontekście zwyczajności, codzienności. Wbrew ideologicznym dogmatom i propagandowym wizerunkom sytuacja robotników w socjalistycznej Polsce nie należała do najłatwiejszych. Bohaterki filmów Kamieńskiej doświadczają wszystkich ich kłopotów, często zwielokrotnionych przez to, że są kobietami.

Pokazana na początku *Robotnic* data sytuuje wydarzenia filmowe w Krośnie w lutym 1980 roku, w miejscu i czasie, opowiada o konkretnym zakładzie i jego pracownikach, ma jednak moc uogólnienia. Żale robotnic zestawione z ich pozbawionymi wyrazu twarzami podczas przerwy w pracy, próba odnalezienia swojego miejsca i godności w świecie, który, wbrew obietnicom, chce przede wszystkim uczynić z nich pozbawione podmiotowości elementy systemu. Bohaterki *Dnia za dniem* nie mają już złudzeń, tak samo jak krośnieńskie prądkii. Szara jednostajność ich życia zostaje ironicznie

[7] Ibidem, s. 143.

[8] Ibidem, s. 181.

[9] J. Głowa, *Kobiety w polskim filmie dokumentalnym*, w: *I film stworzył kobietę*, red. G. Stachówna, Kraków 1999, s. 188.

zestawiona z tchnącymi optymizmem i wiarą w przyszłość sloganami z epoki.

Szczególnie interesujące są te fragmenty, w których Tes nie tylko przybliżyła obraz kobiet w filmach Kamińskiej, ale także sposoby, dzięki którym reżyserka tworzy swoją opowieść. Dotyczy to oczywiście całej jej twórczości, ale może w tej części widać to najbardziej wyraźnie. Myślę tu między innymi właśnie o zestawianiu kontrastów, jednym z ulubionych chwytów Kamińskiej, stosowała je niejednokrotnie, choćby w *Pięknej, mroźnej, polskiej zimie*, *Dniu za dniem*, *Zaporze czy Pierwszej licealnej*. Także w *Robotnicach* montaż: „huku maszyn – milczenia prządek; widoku pracujących maszyn – ludzkich zmęczonych twarzy”<sup>[10]</sup>, pozwala uzmysłwić sobie beznadziejną sytuację włóknciarek, ale również podrzędną rolę jednostek. Pisze Tes, że filmy Kamińskiej są świadectwem walki z systemem. Niewątpliwie tak, lecz być może bardziej adekwatne byłoby inne sformułowanie, pozornie podobne, jednak inaczej rozkładające akcenty. Kamińska starała się dać świadectwo prawdzie, odsłaniając fikcję sloganów i pozór socjalistycznego (jako PRL-owskiej praktyki, a nie idei) stosunku do człowieka.

Kamińska wierzy w obraz, nie jest to jednak po prostu rekonstrukcja rzeczywistości, choć z pewnością, czego również dowodzi książka, jej filmy są bardzo mocno w niej zakotwiczone. Ważne jest także, jak się o niej opowiada. Fundamentalne znaczenie dla Kamińskiej mają chociażby wspomniane przed chwilą twarze. Kamera koncentruje na nich swoją uwagę, odnajdując dzięki temu radość i pełnię życia Lucyliny Maksimiak z *Następnego punktu programu*, charakteryzując społeczność wiejską w *Dzień dobry, dzieci*, ukazując beznadziejną sytuację kobiet w *Robotnicach* i *Dniu za dniem*. Tes ujawnia te zabiegi, wyjaśnia metafory, docenia niewymuszoną urodę kadrów.

Wszystkie te znaki zniewolenia, które eksponuje kamera Pakulskiego, pokazano w odrealniony sposób, tworząc efekt obcości – w pustej przestrzeni stepu rzeźby czy zasieki wyglądają niczym z filmu science fiction albo filmu katastroficznego – obrazują stan

po kataklizmie. W dokumencie *Dzień za dniem* propagandowe plakaty były przedmiotem gorzkiego ośmieszenia, ich treść została skompromitowana w konfrontacji z indywidualną historią ich ofiar, natomiast tutaj [w *Głosach z daleka* – PZ] figury systemu komunistycznego mają bardziej złowrogi, totalitarny charakter. Właśnie przez nieobecność w kadrze przejawów życia czy ruchu ich symboliczna siła została uwydatniona<sup>[11]</sup>.

Przywołany fragment, jeden z wielu w książce, ukazuje cechy charakterystyczne pisarstwa Urszuli Tes. Dokonuje ona wnikliwej analizy samego filmu, zwracając uwagę nawet na pojedyncze kadry, dostrzegając ich urodę lub zawarty w nich smutek. Nieobca jest jej także umiejętność trafnych uogólnień. Wreszcie, co wcale nie jest pozbawione znaczenia, Tes po prostu dobrze pisze. I nie jest chyba przypadkiem, że właściwie to, co przed chwilą napisałem, mógłbym, po niewielkiej korekcie, odnieść do twórczości Ireny Kamińskiej. Wrażliwość na świat, umiejętność obserwacji i wyciągania wniosków, styl, to wszystko zbliża autorkę i jej bohaterkę.

Analizując *Głosy z daleka*, Tes wskazuje na symbolikę obrazu, odzwierciedlającego sytuację bohaterów. Obrazu niejednoznacznego, pięknego i okrutnego, w którym łączą się zachwyty, smutek, boleść, samotność, wreszcie „zaniechana pamięć”. Nie trzeba o tym mówić, słowa mogą zniekształcać obraz, choć także go uzupełniają. Ale to obraz zapewnia sugestywność przekazu. Tak zresztą było także we wcześniejszych filmach Kamińskiej i Tes znakomicie to wychwytuje. Nie bez powodu Jadwiga Hučková właśnie na ten aspekt jej książki zwraca uwagę, pisząc, że

Chociaż myślą przewodnią publikacji wydają się przede wszystkim różne aspekty zaangażowania społecznego i emocjonalnego, bardzo wyraźnie zaznacza się nurt rozważań nad rozległymi konsekwencjami tego zaangażowania dla samego obrazu filmowego<sup>[12]</sup>.

[10] U. Tes, op.cit., s. 74.

[11] Ibidem, s. 147–148.

[12] J. Hučková, *Myśleć czy walczyć obrazem. Na marginesie książki Urszuli Tes*, „Przegląd Kulturo-

Dlatego też, zauważa Hučková, książka Tes może stać punktem wyjścia do dyskusji o polskim filmie dokumentalnym. Wiara w obraz była zawarta zarówno w poetyce sformułowanej, jak i immanentnej, wielu ówczesnych dokumentalistów. Należała do nich także Kamińska. Nie wahała się jednak, właśnie dzięki obrazowi, jego stylizacji czy fotogeniczności, czynić swoje filmy jeszcze bardziej sugestywnymi[13]. Przecież obecny w nich negatywny obraz, potępienie PRL-u, nie wynikały jedynie z rzeczywistości zastanej, lecz czasem także z jej tendencyjnego przedstawienia oraz inscenizacji, jak w *Robotnicach* (przy okazji warto jeszcze raz podkreślić skrupulatność autorki, która sprawdziła każdą informację).

Tes nie przedstawia wprost historii polskiego filmu dokumentalnego, pozornie nie zarysowuje tła, w którym mogłaby osadzić twórczość Kamińskiej. Porównania do innych filmów umieszcza jakby mimochodem, wplata je w narrację, czasem to zaledwie kilka zdań i tytułów. Czasem chodzi o podobieństwo tematyki, innym razem jeszcze jej ujęcia. Czyż tak przy *Pamięci tamtych dni*, odnosząc ją do filmów poświęconych II wojnie światowej, *Zaporze*, przywołując ... w lutym 1971 Krystyny Gryczelowskiej, *Hydrobudowę* Ewy Kruk, a nawet – za Tadeuszem Lubelskim – *Bliznę* Krzysztofa Kieślowskiego. *Konflikt* kojarzy jej się z *Budowałem miasto* Bohdana Kosińskiego, a przy okazji *Pierwszej licealnej* pisze o *Korkociągu* i *Nałogu* Marka Piwowskiego, *Szklanym domu* Marcela Łozińskiego, *Być kobietą* Beaty Postnikoff i *Hipotezach i realiach* samej Kamińskiej. A dla odtworzenia ówczesnej recepcji – lub jej braku – *Robotnic*, fundamentalne znaczenie ma zarówno fakt, że cenzura starała się ograniczyć rozpowszechnianie filmu, jak i to, że we wrześniu 1981 roku, z okazji I tury Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ Solidarność, pokazano go w czasie przeglądu *Dokument protestu* w DKF Żak w Gdańsku wraz z *Próbną mikrofo-*

*nu* Marcela Łozińskiego, *Stolarzem* Wojciecha Wiszniewskiego, *Białą Panią* Krzysztofa Kwinty i *Pielgrzymem* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego.

Bywa, że Tes łączy filmy powstałe w różnym czasie i realiach. Przy *Dniu za dniem* punktem odniesienia stają się zrealizowane kilkanaście lat wcześniej *Murarz* Krzysztofa Kieślowskiego oraz *Wanda Gościmińska – włókniarka* Wojciecha Wiszniewskiego, wszystkie opowiadające o pamięci, „stanowiące trzy wersje losu robotnika w PRL-u”. Niekiedy charakteryzuje swoją bohaterkę przez kontrast, w jakiś sposób wykorzystując jej własną metodę. Pisząc o *Mgle*, przywołuje *Arizonę* Ewy Borzęckiej. Tu przy okazji ujawnia się etyczna wykładnia samej autorki. Nie negując konieczności przedstawiania drastycznej rzeczywistości, krytykuje formę i wymowę *Arizony*, przeciwstawiając mu intencje i środki wykorzystane przez Kamińską.

I tak, niemal niepostrzeżenie, bez linearnej narracji, tradycja, nurty, postaci i filmy polskiego dokumentu stają się coraz bardziej gęstą siatką odniesień. Tes zaznacza też odrębność reżyserki, jednak czyni to nienachalnie. Już na początku sytuuje Kamińską w kontekście kina kobiet. Najczęściej jej nazwisko wymienia się jednym tchem z Danutą Halladin i Krystyną Gryczelowską. Oczywiście, bez wątplenia można znaleźć cechy wspólne w twórczości tych trzech dokumentalistek, ale istotne są także różnice w tematyce i poetyce. Filmy Kamińskiej były, pisze Tes, „najbardziej zaangażowane społecznie, sugestywne i krytyczne”. Rzecz jasna, nie tylko te trzy autorki tworzyły filmy poświęcone problemom kobiet, może zatem warto byłoby wspomnieć o innych nazwiskach, choćby Marii Kwiatkowskiej. Zarówno autorka *My, kobiety*, jak i inne dokumentalistki pojawiają się wszakże w książce niejednokrotnie, a łączenie Kamińskiej z Halladin i Gryczelowską zaczyna już działać na zasadzie stereotypu.

Z kolei w odniesieniu do szkoły Karabasza Tes wyraźnie podkreśla, że Kamińska pasuje do niej tylko wówczas, jeśli potraktujemy tę kategorię możliwie szeroko, rozumiejąc ją jako przynależność do twórców traktujących dokument jako powołanie, dążących do prawdy

znawczy” 2017, nr 2, s. 250, <www.ejournals.edu/Przeglad-Kulturoznawczy/> [dostęp: 14.02.2018].

[13] Ibidem, s. 254–255.

i przestrzegających zasad etycznych. Trudno przecież uznać, że reżyserka podąża bezkrytycznie za autorem *Muzykantów*. Tes dostrzeżga między nimi subtelne różnice, porównując choćby tonację sceny potańcówki w *Roku Franka W.* i *Wyspie kobiet*, w tym drugim filmie znacznie bardziej gorzką. Kamieńską fascynowały postaci pasjonatów, ludzi całkowicie pochłoniętych swoją działalnością. Nieważne, co to było, sport, aktorstwo, reżyseria, architektura, kardiochirurgia. Co jednak ciekawe, „[ni]gdy nie pokazywała prywatności swoich bohaterów, tak jak to czynili Kazimierz Karabasz i Marcel Łoziński, zawsze przyglądała się im z bezpiecznego dystansu”<sup>[14]</sup>.

Poznajemy więc także polski dokument, ale czytelnik otrzymuje od autorki jeszcze więcej. Interesująca sama w sobie bywa historia powstawania poszczególnych filmów oraz ich losy. Tes odtwarza realia, w których powstawały filmy, uwzględnia scenariusze, odwołuje się do stenogramów dyskusji, ówczesnych artykułów i recenzji, wywiadów, jak również swoich rozmów z reżyserką, a także – jeśli było to możliwe – innymi osobami, które brały udział w realizacji. Zachowując ten punkt wyjścia, dostrzegając kontekst tamtego odbioru, dopisuje do tego własne interpretacje. Czasem tylko, muszą to jednak zauważyć, brakuje mi własnego głosu Urszuli Tes. Może nazbyt często oddaje go innym: krytykom, badaczom, wreszcie samej Kamieńskiej. Oczywiście, ma to fundamentalne znaczenie dla dopełnienia narracji, świadczy także jednoznacznie o jej znajomości tematu

i literatury, szacunku wobec dokonań innych, niemniej jednak w niektórych fragmentach chciałbym w jeszcze większym stopniu usłyszeć samą autorkę.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że przedstawiła książkę, w którą warto się zagłębić, nie tylko dla czytelniczej przyjemności. Z jednej strony otrzymaliśmy bowiem znakomitą monografię twórczości jednej z najwybitniejszych polskich dokumentalistek, z drugiej interesującą propozycję opowiadania o kinie i rzeczywistości społecznej. Urszuli Tes udało się połączyć perspektywę estetyczną z historyczną, społeczną i etyczną, analizę tekstualną z kontekstualną; pisze o filmach, dokonując jednocześnie rekonstrukcji rzeczywistości społeczno-ekonomicznej konkretnego okresu. W jej ujęciu twórczość Ireny Kamieńskiej stanowi mocną, wyrazistą autorską wypowiedź, ale też nieocenione źródło wiedzy o polskim kinie i społeczeństwie, jak również – a może przede wszystkim – o człowieku. Przymiotnik „antropologiczny” jest bardzo często nadużywany, ale do twórczości Kamieńskiej pasuje doskonale.

[14] Urszula Tes, op.cit., s. 235. Autorka zwraca przy okazji uwagę na coś innego, pozornie sprzecznego z innymi elementami twórczości Kamieńskiej: „Mimo zainteresowania psychologią człowieka, Kamieńska nie stworzyła pogłębionych portretów [...]”.