



Wstęp

Zestaw tematów i zagadnień, który oddaję do rąk czytelników, ma, rzecz jasna, charakter otwarty, wybiórczy i nieostateczny. Nie może być inaczej, gdy dysponuje się tak ogromnym materiałem badawczym, jakim jest na przykład rodzima, niezależna kultura filmowa (i nie tylko) funkcjonująca w PRL oraz po przełomie polityczno-ustrojowym w Polsce w 1989 roku. Niezależność rodzimego filmu w okresie istnienia Polski Ludowej jest zjawiskiem o wiele bardziej niejednoznacznym i dyskusyjnym, niż miało to miejsce choćby na gruncie literatury. Nie można w tym przypadku mówić o drugim, wolnym od cenzury politycznej obiegu filmów, którego państwo komunistyczne nie było w stanie kontrolować. Dystrybucja kinowa, ze względu na uwarunkowania finansowe i infrastrukturę, mogła być tylko oficjalna. Nie można było przecież nieoficjalnie wyprodukować filmu i umieścić go w kinach należących do państwa. Jak wiemy, niezależność artystyczna czy polityczna na tej płaszczyźnie skutkowałą decyzjami cenzury o usunięciu poszczególnych fragmentów utworu lub, jeśli artysta był pod tym względem nieprzejednany, tudzież jeśli uznano, że charakter i wymowa filmu całkowicie nie przystają do wzorów obyczajowych czy ideologicznych państwa komunistycznego, kierowaniem kopii filmu na półki magazynów. Tam gotowe dzieła, na które wydano przecież pieniądze wszystkich obywateli, lecz nie pytając ich już o zdanie, tzw. półkowniki, czekały od kilku miesięcy do kilkudziesięciu lat na lepszy moment dziejowy, to jest, najczęściej, chwilowe poluzowanie cenzorskich więzów, spowodowane jakimś przełomem społeczno-politycznym, który na moment osłabiał i dezorientował władzę.

Na drugim, komplementarnym do pierwszego, biegunie można umiejscowić zabiegi artystów polegające na rozmowie z widownią językiem metaforyzującym i eufemizującym fragmenty lub cały zrealizowany utwór. Posługiwanie się tym swoistym kodem, językiem ezopowym czytelnym dla

zainteresowanych i wtajemniczonych pozwalało często ominąć rafy służące władzy (cenzurze) do obrony dostępu do wybrzeża i głębi łądu zamieszkanego przez złańkionych wiedzy i prawdy obywateli. Podwójna mowa stosowana przez filmowców, lepiej lub gorzej komunikujących się w ten sposób ze społeczeństwem, przyczyniła się prawdopodobnie do stworzenia filmowego idiomu narodowego, którego jedną z głównych cech była symboliczność i metaforyczność wypowiedzi. Tak czy inaczej, mówienie zamiast, mówienie między wierszami pozwoliło w wielu przypadkach na uzyskanie pewnej niezależności wypowiedzi artystycznej i możliwości komunikacji z publicznością w ramach tego pierwszego, jak już można powiedzieć, nie w pełni kontrolowanego przez decydentów politycznych obiegu.

A co, jeśli będziemy się upierać przy istnieniu drugiej ścieżki dla filmów i twórców, którzy nie chcieli akceptować warunków dystrybucji kinowej w omawianym okresie? Tu również otwierało się całkiem szerokie pole manewru. Mogło się to wiązać ze znalezieniem alternatywnego obiegu filmowego dla państwowej sieci kin lub z wykorzystaniem innego technologicznie sposobu zapisu dzieła, co również zmuszało twórców do innego sposobu prezentowania filmów. W pierwszym wariancie można jako przykład wskazać filmy amatorskie, zrealizowane na taśmie 8- lub 16-milimetrowej, tworzone w ramach amatorskich klubów filmowych i tam pokazywane, a także różnego typu filmy przeznaczone na festiwale twórców nieprofesjonalnych. Drugi wariant uobecnił i upowszechnił się wraz z powstaniem kasety wideo, którą można było dużo łatwiej wyprodukować, kupić, przechowywać i transportować, z daleka od oka aparatu cenzury i przemocy, a w związku z tym, co oczywiste, łatwiej docierać z treściami niezależnymi do odbiorców. Oglądano je nie tylko indywidualnie, ale także organizowano zamknięte pokazy zbiorowe, rozbudowując w ten sposób wspólnotę niepokornych. Zatem nowe medium, za pomocą którego zaczęto dystrybuować filmy, wymusiło powstanie nowej sytuacji – zastąpienie taśmy światłoczułej odmienną zupełnie formą kasety wideo zapoczątkowało rodzaj drugiego obiegu; były to jednak dopiero lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku, a więc ostatnia dekada PRL i państwowego monopolu dystrybucji kinowej.

Wcześniej, zanim jeszcze powstała nowa forma zapisu audiowizualnego, można było liczyć na jeszcze jeden tryb dystrybucji, który sprowadzał się do szukania luk w systemie obiegu oficjalnego. To przede wszystkim bardzo mocno rozbudowana w Polsce tamtego okresu sieć kin Dyskusyjnych Klubów Filmowych, przeważnie, choć nie wyłącznie, istniejących przy ośrodkach akademickich, dysponująca salami kinowymi lub częściej salami projekcyjnymi i innym, alternatywnym, pogłębionym artystycznie i intelektualnie repertua-

rem. Prezentowano w nich filmy wypożyczone z istniejących w Polsce ambasad i ośrodków kulturalnych różnych krajów, kupione przez państwo właśnie dla ograniczonego, lecz zaakceptowanego obiegu studyjnego, utwory ściągane tylko na festiwale filmowe, pokazy dzieł przywożonych osobiście przez twórców itd. Ten obieg był nie tyle podziemnym, ile podskórnym nurtem oficjalnego życia filmowego w Polsce, szukającym krótkotrwałych luk i stref w nie dość kontrolowanym przez władze obszarze kultury filmowej. Dodać jednak należy, że DKF-y powstały dość późno, mniej więcej wraz z powstaniem ruchu Młodej Kultury i równolegle do drugiego obiegu literackiego.

Alternatywna kultura filmowa w Polsce, owocuująca niezależnością myślową i artystyczną, wiązała się często z istnieniem nurtów, form, stylów i grup artystycznych uznawanych przez władze za nieistotne z punktu widzenia możliwości pojawiania się treści szkodliwych czy wrogich wdrażaniu w kraju socjalizmu. Stąd na przykład dużą swobodą cieszyli się twórcy awangardowi, czego koronnym dowodem jest istnienie Warsztatu Formy Filmowej – grupy studentów i absolwentów łódzkiej Filmówki działającej w latach 1970–1977. Filmy eksperymentalne i instalacje multimedialne Józefa Robakowskiego, Wojciecha Bruszewskiego i innych twórców, którzy odwoływali się do działań pokolenia Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, były w pierwszym rzędzie wyzwaniem estetycznym dla cenzorów. Ci zaś raczej nie potrafili ocenić potencjału politycznego czy ideologicznego dzieł neoawangardystów, uznając je za mało istotne w ogólnej strukturze kinematografii. Podobnie po macoszemu władza traktowała twórców krótkometrażowych animacji, zwłaszcza tych eksperymentujących z materią filmu, w rodzaju Zbigniewa Rybczyńskiego, operującego tzw. techniką kombinowaną, czy Juliana Antoniszczaka, tworzącego odwołujące się do absurdałnego poczucia humoru filmy noncamerowe. Ale zbyt zagadkowe w ocenie wywrotowego potencjału okazywały się dla oficjalnych tropicieli także utwory animowane w klasycznej formie, które jednak, podobnie jak w przypadku dzieł twórców fabuł autorskich czy dokumentów, zawierały wielopoziomowe metafory i elementy nieodgadnionego „filozofowania”. Właściwie cała polska szkoła animacji, poczynając od Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy, poprzez Mirosława Kijowicza, Daniela Szczuchurę, Witolda Giersza, po Kazimierza Urbańskiego i wielu innych, nierzadko łączyła tematy egzystencjalne i filozoficzne z krytyką zjawisk społecznych; robiła to jednak na tyle subtelnie i oryginalnie, zarazem uniwersalizując swe wypowiedzi, że odsyłała zastępy cenzorów z kwitkiem.

Wspomniane wyżej zjawiska w obrębie polskiej kinematografii przyczyniły się znacząco do demokratyzacji polskiej kultury filmowej. Nie istniała

ona jednak jako wydzielona sfera, lecz była częścią składową o wiele szerszego ruchu, choć do szczegółowego ustalenia dla historyków i kulturoznawców należy dopiero to, na ile w ramach alternatywnego obiegu kulturowego można mówić o jej odrębnych obszarach działalności, pozostających tylko artystycznymi i społeczno-kulturowymi niszami, a na ile zjawiska te oddziaływały na siebie nawzajem. W tym miejscu i na tak skromną skalę nie da się tego rozstrzygnąć. Warto pamiętać natomiast, że powiększanie filmowej sfery niezależności nie odbywało się w kulturowej próżni. Drugi obieg literacki, muzyczno-kabaretowy, plastyczny czy alternatywny model teatru, z każdą dekadą w coraz większym stopniu mający charakter performatywny, czego dowodzi działalność zarówno Teatru Laboratorium czy Teatru Ósmego Dnia, jak i grup artystycznych o charakterze teatralno-happeningowym w rodzaju Totartu czy Pomarańczowej Alternatywy, z czasem w coraz większym stopniu stawiający także na intermedialność, oddziaływał komplementarnie na coraz bardziej skomplikowany obieg filmowy. Różnorodność i intensywność działań artystycznych we wszystkich tych sferach zawsze prowadziła do jednego rezultatu: pomniejszania obszaru zniewolenia, kurczącego się z roku na rok, aż po przełomowe wydarzenia z roku 1989.

Interesujące może być także, na ile w nowych okolicznościach politycznych, społecznych i kulturowych twórcy starający się o niezależność artystyczną muszą zmieniać swoje strategie, dostosowywać się do nowych warunków, a na ile próbują zachować swój idiom i *status quo*. Czy wolność w sferze politycznej oznacza, że niezależność przestaje być problemem, na którym mocno skupiała się ich dotychczasowa działalność, czy tematy i zagadnienia poruszane w twórczości po 1989 roku są już zupełnie inne i wyrażane za pomocą innych środków niż w epoce, która dopiero co przestała istnieć? Czy poetyki artystyczne dawnych zbuntowanych i niezależnych twórców muszą być rzeczywiście odmienne od wcześniejszych? Na te i inne pytania staram się odpowiedzieć w zamieszczonych w tej książce szkicach.

Układ książki tylko do pewnego stopnia respektuje porządek chronologiczny. Uwzględni bowiem sukcesywne pojawianie się pewnych zjawisk, postaci i tematów, którymi zainteresowali się twórcy poszukujący niezależności w sferze sztuki filmowej. Zarazem istotny będzie tutaj ogląd diachroniczny, stawiający niekiedy na próbę zaprezentowania całości obserwowanego zjawiska, przedstawienia go w przekroju poprzecznym. Z tych dwóch nakładających się na siebie porządków powstała struktura całości. Pierwsza część książki to tylko jeden rozdział, poświęcony za to kluczowemu, jak się wydaje, zjawisku związanemu z istnieniem form filmu niezależnego w okresie PRL, a mianowicie sposobowi dystrybucji filmów tego typu. Druga część pracy

zawiera sylwetki trzech różnych, bardzo istotnych twórców, mających już swoje pewne miejsce w historii polskiego kina, stawiających na różne sposoby poszukiwania niezależności. Przedstawiani są w ujęciu chronologicznym, uwzględniającym ich datę urodzin i czas debiutu. Tadeusz Konwicki, Andrzej Kondratiuk i Andrzej Żuławski reprezentują różne generacje i autorskie style, ale łączy ich niezgoda na zestaw oficjalnych reguł rządzących rodzimą kinematografią. Każdy z nich w odmienny, ale charakterystyczny dla siebie sposób znalazł na pewnym etapie swojej kariery, albo też na stałe, jakiś sposób na uniezależnienie się od obowiązującego schematu bycia reżyserem filmowym w Polsce Ludowej.

Następna część książki przynosi rozdział opowiadający o polskim kinie emigracyjnym, reprezentowanym przez paryski Video Kontakt Mirosława Chojeckiego, być może jedyny ośrodek filmowy w pełni zasługujący na to miano. Dokumenty i reportaże filmowe tej instytucji, tworzone w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku w Paryżu, rozpowszechniane zarówno za granicą, jak i dystrybuowane nielegalnie w Polsce, zaprezentowały widowni polskiej i zagranicznej pierwszy na taką skalę prawdziwy obraz naszej historii i kultury. To także chyba jedyna filmowa placówka emigracyjna, która świadomie i konsekwentnie obrała sobie cele, jakie w tamtych okolicznościach mogły przyświecać artystom i ludziom kultury na emigracji. W podobnej sytuacji było wielu innych twórców, dokonujących rzeczy ważnych i potrzebnych dla zachowania kultury narodowej, ale ich działania miały charakter bardziej okazjonalny czy spontaniczny. W przypadku Video Kontaktu była to nie tyle działalność artystyczna, ile praca u podstaw.

Szkice z kolejnej część są przykładem myślenia o tematach uznanych przez władze komunistyczne za niebezpieczne i nielegalne, mogących zainteresować niepokornych twórców, znających dobrze oczekiwania społeczeństwa polskiego. Wybrałem jeden z kluczowych, związanych z naszą najnowszą historią, bo dotyczący tzw. żołnierzy wyklętych walczących z rodzącym się komunistycznym państwem, które było w dużej mierze wymyślone i narzucone przez Związek Sowiecki. Ale w tym przypadku interesują mnie także losy tego tematu w wolnej Polsce, gdy można się nim było zajmować już bez ograniczeń cenzorskich i myślowych. Pytam przy tej okazji, czy dawne omijanie barier ideologii komunistycznej nie zamieniło się obecnie w podporządkowanie innemu, nazbyt może zideologizowanym regułom, zagarniającym sferę czysto artystyczną nowo powstałych filmów.

Następny rozdział pracy również dotyczy nie tyle tematu, ile zjawiska, które można ukazać najciekawiej, uwzględniając perspektywę sprzed 1989 roku i po nim. Chodzi o etos muzyka rockowego występującego na

scenie przede wszystkim przed 1989 rokiem, a właściwie jego wizerunek obecny w filmach dokumentalnych tamtej epoki, a jeszcze bardziej zaprezentowany na przykładach z nowego, wolnościowego okresu Polski. Po przełomie ustrojowym filmów z takimi postaciami powstało więcej; również utworów pokazujących artystów rocka i muzyki doń zbliżonej działających w nowych okolicznościach. Konfrontuję te dwa wizerunki filmowe, pytam, na ile zmieniły się, a na ile bunt artysty rockmana, budujący dawniej ten etos, jest buntem uniwersalnym i w kinie pokazywanym podobnie.

Wreszcie część ostatnia, poświęcona przede wszystkim artyście malarzowi, ale także autorowi prozy czy wideo-dzienników, tworzącego zarówno w okresie PRL, jak i w nowych, dużo swobodniejszych pod względem niezależności czasach. Taką postacią był Zdzisław Beksiński, artysta, który na różne sposoby i za pomocą różnych narzędzi udowydniał swoją niezależność i osobność. Pokazuję go także poprzez zainteresowania literackich i filmowych biografów, próbujących udokumentować nie tylko jego sztukę, ale i osobowość, a także sportretować bliskich, niezwykle ważnych w jego artystycznym i życiowym pejzażu.

Całość pracy została pomyślana nie tyle tylko jako minipanorama tematów i zjawisk związanych z formami i sposobami wyrażania niezależności w filmie polskim omawianego okresu, ale bardziej nawet jako zaproszenie Czytelnika do dalszych, własnych poszukiwań, inspiracja do odkrywania niezgłębionych dostatecznie zagadnień. Wiele pomysłów na szkice zawarłem w prezentowanej monografii to efekt rozmów i dyskusji prowadzonych w gronie koleżanek i kolegów z Instytutu Filologii Polskiej UAM. Niektóre inspirowane były także wystąpieniami na sympozjach i konferencjach naukowych, prezentującymi pewne idee i weryfikującymi stawiane tezy. Wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej pracy, ogromnie dziękuję.