

Jadwiga Hučková

Instytut Sztuk Audiowizualnych  
Uniwersytet Jagielloński

## MYŚLEĆ CZY WALCZYĆ OBRAZEM? NA MARGINESIE KSIĄŻKI URSZULI TES

**Urszula Tes, *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamińskiej*, Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016, ss. 340.**

Książka Urszuli Tes jest oczekiwaną pozycją wydawniczą w gronie osób interesujących się filmem dokumentalnym. W recenzjach stosuje się formułę „publikacja wypełnia lukę w badaniach” i jest to określenie wyjątkowo adekwatne. Monografia *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamińskiej* dotyczy bowiem pierwszej damy polskiego dokumentu i co do tego nie ma wątpliwości. Unikając profilowania genderowego, którego nie lubiła sama bohaterka książki, udało się autorce znaleźć klucz do analizy twórczości reżyserki należącej do największych indywidualności twórczych w historii polskiego dokumentu. O ile zasługą ośrodka poznańskiego (UAM) są monografie Kazimierza Karasza, Marcela Łozińskiego, Wojciecha Wiszniewskiego, ostatnio Władysława Ślesickiego, o tyle krakowscy filmoznawcy, rozproszeni po kilku uczelniach wyższych, nie zaproponowali dotychczas opracowania o równie doniosłym znaczeniu dla historii polskiego filmu dokumentalnego.

W układzie całości można wyodrębnić rozdziały wprowadzające, w których omówiono w sposób syntetyczny, ale bardzo celny etapy drogi twórczej reżyserki, część teoretyczną, sześć rozdziałów o charakterze analitycznym i krótkie zakończenie. Urszula Tes porusza się w świecie filmów Kamińskiej z taką swobodą, że proponuje wręcz czytelnikowi pewien rodzaj gry, który uwidocznił się w kompozycji niektórych rozdziałów książki (niezwykle inspirujący i poprowadzony konsekwentnie pomysł z odwróceniem chronologii w *Kobietach w PRL-u*).

Irena Kamińska, wymieniana w podręcznikach niemal jednym tchem w grupie reżyserów tworzących tak zwaną szkołę Karasza, potraktowana została z całą uwagą jako autorka filmowa o wyrazistej indywidualności, która niewątpliwie zaznaczyła swą obecność w kulturze polskiej. Należy podkreślić, że udało się w bardzo przekonujący sposób nie tylko wydobyć odrębność reżyserki na tle szkoły oraz w odniesieniu do same-

go Mistrza, ale i w szerszym ujęciu – na tle innych silnych osobowości reżyzerskich. „Szkoła Karabasza” jest terminem umownym, stosowanym w piśmiennictwie filmowym na określenie wielkich twórców kina dokumentalnego działających współcześnie z Karabaszem, niebędących jednak jego uczniami. Wśród nich znajduje się również jego dawny współpracownik Władysław Ślesicki, dwukrotny laureat Złotego Lwa w Wenecji za dokumenty *Płyną tratwy* (1962) i *Rodzina człowieka* (1966). Środki wyrazu, jakimi posługiwali się reżyserzy, to: uważna obserwacja, unikanie inscenizacji, autentyczny dialog i dźwięk rejestrowany jednocześnie z obrazem, eksponowanie detalu. Celem autorów nie była jednak czysta opisowość, lecz głębsze dotarcie do spraw człowieka, a zwłaszcza (choć w różnym stopniu u poszczególnych twórców) jego miejsca w społeczeństwie.

W czym Irena Kamińska najbardziej odróżniała się od Mistrza? „Filmy Karabasza są bardziej «laboratoryjne», niezaangażowane społecznie i emocjonalnie (...)”<sup>1</sup>, pisze autorka książki. Takie podejście obce było Kamińskiej od czasu jej debiutu. Charakteryzowało ją zaangażowanie po stronie ludzi wykluczonych, ale nie bezwarunkowa ich obrona. Reżyserka była krytyczna wobec bezradności bohaterów, co wynika z rozmów z Kamińską przywoływanych w tekście. Czy ów krytycyzm zaznaczyła również w swych filmach? To odrębny

problem, do postawienia którego książka Urszuli Tes inspiruje.

W kontekście kulturoznawczym istotniejsza jest inna właściwość filmów reżyserki wydobyta przez autorkę. Choć 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. Zasadnicza kwestia polega na tym, że owe konsekwencje okazują się wyjątkowo trwałe.

Ambicją dokumentów szkoły Karabasza było opowiadanie obrazem, wyraźne uprzywilejowanie jego funkcji w filmie. Była to reakcja na dominację słowa – monologu komentatora – zarejestrowanego bez związku z zawartością kadrów i nadającego, czasem arbitralnie narzucającego znaczenie kolejnym ujęciom. Nie należy w tym widzieć wyłącznie reakcji na praktyki kina socrealistycznego ani też ograniczenia wynikającego z samych możliwości technicznych (praktycznie na przełomie lat 50./60. zaczęto wykorzystywać w dokumencie synchroniczny zapis dźwięku i obrazu). Niebezpieczeństwo nadawania znaczeń niewynikających z obrazu dostrzegł w swoim czasie André Bazin w serii Franka Capry i Anatole’a Litvaka *Dlaczego walczymy?*, pisząc o złudzeniu, któremu ulega widz, biorąc szereg niejednoznacznych faktów, scementowanych jedynie słowami, za wizualny dowód.

Opowiadanie obrazem, jak i unikanie inscenizacji w dokumencie lat 60. wytwarzało złudzenie obiektywizmu, dialog i dźwięk nagrane na miejscu zdarzeń przydawały wiarygodności, detal stawał

<sup>1</sup> U. Tes, *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamińskiej*, Akademia Ignatianum: Wydawnictwo WAM, Kraków 2016, s. 54.

się bardziej wymowny niż komentarz. Zasady-wyznaczniki szkoły Karabasza przetrwały przez dekady co najmniej w filmach jej twórców i kontynuatorów.

W tym właśnie kontekście prawdziwym wyzwaniem połączonym w kilku miejscach z wielkim zaskoczeniem jest dla czytelnika lektura rozdziałów analitycznych, poświęconych kolejno tematowi kobiet w PRL-u, pamięci, tematyce wiejskiej, młodzieży, portretom pasjonatów i wątkom religijnym w filmach dokumentalnych Ireny Kamińskiej. Pasja poznawcza zaprowadziła bowiem autorkę do najgłębszych źródeł.

W pierwszym z wymienionych rozdziałów bierze ona na warsztat arcydzieło krótkiego metrażu, czyli *Robotnice* z roku 1980. Zrealizowany w lutym tego roku dokument opowiada – przede wszystkim obrazem – o warunkach pracy w przędzalni, najcięższym dziale fabryki włókienniczej w Krośnie. Kamera ukazuje w zbliżeniu maszyny w huczącej i zakurzonej hali. Dźwięk jest ogłuszający, a pył unosi się w powietrzu i oblepia każdy segment urządzeń. Nowym motywem dźwiękowym jest stukot drewnianych chodaków. Z głębi hali, pod światło, wyłaniają się robotnice, rozpoczynające kolejną zmianę. Twarze niektórych z nich obwiązane są prymitywnymi maskami. Ubrudzone i poranione ręce szybko i bez wahania obsługują rozpedzone mechanizmy przędzarek. Maszyny stoją w wodzie, kobiety również. Podczas przerwy robotnice opowiadają o warunkach pracy. Przyznają, że wentylacja jest, ale słabo działa. Odkrywają kłamstwa propagandy, która wiele obiecuje kobietom, a tymczasem one same na co dzień stykają się z arogancją miejscowej

władzy. W ostatniej scenie kobiety milczą. Wystarczająco wymowne są detale ich zniszczonych rąk i nóg pokrytych żyłakami. Film staje się głośnym krzykiem sprzeciwu dobiegającego z dna drabiny społecznej – paradoks polega na tym, że na początku lat 80. robotnicy są nadal klasą rządzącą. Polska krytyka sytuowała ów dokument w kontekście filmów, które powstawały „w obronie robotników”, odzwierciedlały stan nastrojów społecznych tuż przed Sierpniem '80.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że mówimy o reżyserce, jednej z niewielu, której filmy miały szansę zaistnieć także poza Polską, w sytuacji wyjątkowego zainteresowania nie filmem jako takim, ale filmem-protestem, wyrażającym poglądy opozycji politycznej w Polsce. W 1981 roku, podczas najbardziej politycznego z wszystkich krakowskich Festiwali Filmów Krótkometrażowych, dwa dokumenty zwróciły uwagę recenzentki „Sight & Sound”: *Robotnice* Kamińskiej oraz dokument Krzysztofa Kwinty *Biała pani* (1981, OTV w Krakowie). Filmy te miały świadczyć o „wiktoriańskiej nędzy w polskich fabrykach”<sup>2</sup>.

Autorka monografii zauważa, że „Większość recenzji czy notek o filmie podkreśla podobieństwo warunków pracy w Lnianie do tych w fabrykach w XIX wieku”<sup>3</sup>. Powołuje się na opracowania historyczne i socjologiczne potwierdzające, że w Polsce „wiele stanowisk pracy było prymitywnych niczym z XIX wieku”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> M. Kuttna, *Cracow*, „Sight & Sound”, Autumn 1981, vol. 50, no. 4, s. 222–223.

<sup>3</sup> U. Tes, *Człowiek...*, *op. cit.*, s. 74.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 72. Autorka odnosi się m.in. do opracowania: J. Malanowski, *Polscy robotnicy*, Książka i Wiedza, Warszawa 1981, s. 34–35.

Przedstawivszy wszechstronne walory filmu Kamieńskiej, które sygnalizuje już od wstępu, pisząc, że sceny z krosnieńskiej przędzalni pozostają w pamięci, a „filmy wyróżniają się wyjątkowo wyrafinowaną i sugestywną formą”<sup>5</sup>, autorka książki konfrontuje czytelnika z zarzutami, z jakimi spotkał się w swoim czasie ów dokument. Przywołane fakty okazują się trudną prawdą, zweryfikowaną już przez Tes. Dowiadujemy się o istotnym epizodzie z czasu realizacji filmu, który wypomniano reżyserce, gdy dzieło było już gotowe. Podczas projekcji dokumentu w zakładzie pracy, w którym powstał: „Podważono wiarygodność i moralność obrazu, argumentując, że podczas realizacji użyto wielu trików technicznych. Na przykład wyłączono urządzenia odpylające, specjalnie zaparowano pomieszczenia, użyto świecy dymnej”<sup>6</sup>. Moim zdaniem film broni się mimo to. Gdy oglądamy go ponownie, znając te fakty, możemy jedynie dojść do wniosku, że być może „podrasowano” nieco obraz, by całkowicie odpowiadał temu, o czym i tak mówią tytułowe robotnice, co poświadczają źródła historyczne oraz analizy. Problem jednak istnieje i ma wiele aspektów.

Już sam sposób realizacji dokumentu dostarczył argumentów władzy. Konflikt wokół filmu znakomicie ilustruje klimat przełomu lat 1980/1981. Autorka zamieszcza cytat z wypowiedzi ówczesnego dyrektora zakładu: „Bez świecy dymnej, sztucznie wywołanego zaparowania hali, bez przemilczeń niektórych faktów i używania drastycznych opisów,

bez czarnej farby, obnażania ludzi i podsycania zawiści, obraz zakładu i przędzalni nie byłby wcale taki różowy. (...) W postaci, w jakiej się ukazał, niczego nie poprawił w zakładzie i w przemyśle lniarskim, przyniósł szkodę całej załodze, bolesną szkodę moralną, w tym także, wbrew pozorom, prządkom, które rzekomo brał w obronę”<sup>7</sup>.

Fakt, że ów film spowodował ogromne poruszenie w gronie samych decydentów, przełożył się na sposób, w jaki go prezentowano. Przytoczona przez autorkę relacja mówi o pokazie filmu (z dyskusją o jego tendencyjności) zorganizowanym w Komitecie Wojewódzkim dla aparatu władzy, działaczy regionu – z udziałem dyrekcji zakładu. Nie zaproszono robotnic ani samej reżyserki. Sytuacja nieco przypomina scenę z filmu Marcela Łozińskiego *Próba mikrofonu* (1980). Odbywa się zebranie, na którym dyrekcja dokonuje osądu wypowiedzi robotników nagranych na taśmę magnetofonową. Nie dochodzi do konfrontacji twarzą w twarz.

Film prowokuje do rozważań na temat, który na potrzeby tego tekstu sformułuję jako „walkę obrazów” czy „walkę na obrazy”. Odbywała się ona w ciągu całej powojennej historii polskiego dokumentu. Obrazy sukcesów i rekordów lat socrealizmu wyparły wizerunki braku perspektyw, zapóźnień cywilizacyjnych i plag społecznych, które ujawniły filmy „czarnej serii”. Po dekadzie gierkowskiej z jej optymistycznym myśleniem życzeniowym znów polała

<sup>5</sup> U. Tes, *Czowiek...*, *op. cit.*, s. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 79–80.

<sup>7</sup> Cytat pochodzi z książki: M. Nowak-Ginalska, *Zerwana nić. „Krosnolen” od powstania do upadku*, KaBe, Krosno 2000, s. 74–76.

się z ekranów „czarna farba”, której pod koniec lat 80. używano już bez umiaru. Propaganda wizualna w PRL, przypomina autorka książki (s. 164) za Lesławem Wojtasikiem, jako „zespół środków i form oddziaływania o dużym ładunku emocjonalnym realizowanego drogą przesyłania bodźców wyłącznie wzrokowych, stosowanych w celu kształtowania ideowych i społeczno-politycznych postaw odbiorców”<sup>8</sup>, odgrywała bardzo ważną rolę w przełomowych okresach historycznych, politycznie zdobywała i kształtowała świadomość społeczną.

Dokumentaliści wpisywali się w paramilitarny schemat nie tylko w proklamacjach, jak na przykład w słynnym manifeście z 1971 roku autorstwa Bohdana Kosińskiego, Krzysztofa Kieślowskiego i Tomasza Zygadły „Dokumentarzyści o dokumencie”, deklarując wyjście na pierwszą linię frontu starć i potyczek. Nie jedynie słowo przeciwko słowu, ale przede wszystkim obraz przeciw obrazowi pozostał świadectwem walki. Urszula Tes przyznaje, że reżyserka odwoływała się w swej twórczości do obrazów wizualnie sugestywnych. W filmie *Dzień za dniem* (1988) kobiety są „więzione” pomiędzy cegłami – w obiektywie kamery Krzysztofa Pakulskiego<sup>9</sup>. W dokumencie *Głosy z daleka* (1992) wykorzystano zdjęcia zasieków i murów więzienia, ukazano figurę enkawudzysty: „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. (...) figury systemu komunistycznego mają bardziej złowrogi, totalitarny charakter. Właśnie przez nieobecność w kadrze przejawów życia czy ruchu ich symboliczna siła została uwydatniona”<sup>10</sup>.

Wracając do filmu *Robotnice*, należy zadać pytanie, co – poza wolą walki – motywowało do zabiegów inscenizacyjnych, które miały umocnić przekonanie o prymitywnych warunkach pracy, przywodzących na myśl realia dziewiętnastowieczne. Warunki pracy w fabrykach w tamtym stuleciu oddziaływały na wyobraźnię artystyczną. Zwłaszcza fabryki włókiennicze, zatrudniające kobiety i dzieci, stały się symbolicznymi miejscami wyzysku: Manchester, Łódź – „polski Manchester”, wreszcie Białystok – „Manchester północy”. Obraz fabryki włókienniczej, jej wnętrza i otoczenia utrwalił się w kulturze zwłaszcza dzięki *Ziemi obiecanej* Reymonta i jej filmowej adaptacji dokonanej przez Andrzeja Wajdę (1974). Fabryka w Krośnie zaistniała w świadomości widzów dzięki Irenie Kamińskiej.

Nędzia robotników kontrastowała w literaturze z przepychem fabrykanta<sup>11</sup>, w filmie Kamińskiej jedna z kobiet mówi: „Popatrzcie, jaki biurowiec tam, idźcie popatrzeć, jakie tam luksusy...”. W dokumencie nie zaprezentowano tego kontrastu w sensie wizualnym, w ostatnim ujęciu kamera ukazuje budynek fa-

<sup>8</sup> L. Wojtasik, *Teoria i praktyka politycznej propagandy wizualnej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975, s. 37.

<sup>9</sup> U. Tes, *Człowiek...*, op. cit., s. 68.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 147–148.

<sup>11</sup> Przykłady literackie analizuje: K. Radziszewska, *Literackie obrazy łódzkich osiedli robotniczych*, „Journal of Urban Ethnology” 2015, nr 13, s. 135–146.

bryczny w nocy; słyszymy, że wewnątrz trwa praca. Nieobecność biurowca z tym większą siłą rozbudza wyobraźnię.

Autorzy filmu z pomocą wymienionych wyżej trików dokonali zabiegu „postarzania obrazu”, by wzmocnić wrażenie „wiktoriańskiej nędzy”, aby wpisać się w pewne ugruntowane w kulturze wyobrażenie o dziewiętnastowiecznej, „reymontowskiej” fabryce. Wydaje się, że nie tylko czy nie tyle chodzi tutaj o brak wiary w siłę przekonywania, jaką mógł dać obraz zastany, ile o wizualne zaszeregowanie w czasy *Ziemi obiecanej*. Mechanizm ów sam w sobie nie podlega wartościowaniu. W taki sposób zreferowała go autorka tekstu *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki*:

„Niektóre fragmenty rzeczywistości realnej ulegają silnej konwencjonalizacji, tzn. jednostka przedstawia je w określony sposób lub wybiera pewne gotowe formy reprezentacji ikonicznej, które odpowiadają utrwalonym wyobrażeniom społecznym i kulturowym. Wspomniana konwencjonalizacja obrazów realnego świata sprawia także, iż człowiek poszukuje rzeczywistych odpowiedników (desygnatów) znanych mu z przedstawień ikonicznych – obiektów, osób czy zjawisk. W takiej sytuacji obraz niejako wyprzedza poznanie oraz determinuje akt i kierunek percepcji (...) twórcy nowych przedstawień wizualnych odwołują się do rozpoznawalnych »klisz« i konwencji obrazowania po to, by przyciągnąć uwagę potencjalnego odbiorcy i wywołać u niego pożądaną reakcję”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> A. Ogonowska, *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki*, w: E. Kul-

Przedstawiony problem „poprawiania obrazu”, inscenizowania na planie filmowym nie tylko ilustruje dobitnie istotną cechę książki Urszuli Tes: autorka nie stawia pomnika Kamińskiej. Ogromny zapał, by ukazać reżyserkę na tle swej epoki, nie przysłonił przenikliwości spojrzenia. Badawcza dociekliwość (przejawiająca się w całej książce: odwołania do wypowiedzi radiowych czy telewizyjnych reżyserki, i to jeszcze przed montażem audycji, cytowanie materiałów z kolaudacji) doprowadziła do zastanowienia się nad wizerunkiem całej szkoły dokumentu, który być może chcielibyśmy zachować. To miała być ta najlepsza tradycja, unikająca inscenizacji, wierząca w obraz, a nie słowo w filmie. Książka inspiruje do zadawania pytań, czy w odniesieniu do innych przedstawicieli tej szkoły można również doszukiwać się podobnych odstępstw. Brak akceptacji rzeczywistości powoduje, że w reżyserze górę bierze artysta, który estetyzuje, zagęszcza, przyspiesza, pomija pewne elementy, ale przyczyny nie muszą być wyłącznie estetyczne.

Problem otwiera nowy wątek w refleksji nad dokumentem lat 70. i 80. Dla czego przedstawicielka generacji reżyserów, którzy opowiadali obrazem, nie ufała do końca jego sile, nie wierzyła, że bez wzmocnienia pewnych efektów może on kogoś przekonać? Jakie są przyczyny pójścia drogą jego świadomej stylizacji, podkreślenia fotogenii w filmie o tematyce społecznej (*vide*: analizowany przez Tes przykład *Pięk-*

czycki, M. Wendland (red.), *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2012, s. 53–67.

nej, mroźnej, polskiej zimy z 1978 roku)? To tylko jedno z pytań, do postawienia którego zachęca lektura książki. Gdyby nie podziwu godna docieklivość autorki, która z pomocą etnografa ustala miejsca realizacji zdjęć „polskiej zimy” czy rekonstruuje pewien stan wyjściowy hali w krośnieńskiej fabryce – nie byłoby powodu, by je zadawać. Z drugiej strony ta sama wnikliwość pozwala dostrzec mistrzostwo Ireny Kamieńskiej, jakie osiągnęła w filmie *Mgła* (1993). Doceńniamy trudne decyzje twórcze, umiejętność rezygnacji z niezwykle nośnych dramaturgicznie wątków, ale i wstrzeмиęźliwość w ferowaniu etycznych ocen swoich bohaterów. Odwołania do scenariusza czy zapisów z kolaudacji byłyby czystą faktografią, gdyby nie znakomicie prowadzona narracja autorki, która z wielką wrażliwością i spostrzegawczością interpretuje dzieło Kamieńskiej.

Aby przybliżyć się do jego zrozumienia, konieczne stało się przywołanie rozległych kontekstów: socjologicznych, historycznych, prawnych (jak w przypadku filmu *Kuratorzy* z 1965 roku). W pewnych partiach książki narracja historyczna staje się ważniejsza niż omówienie środków filmowych, które służą jej zaprezentowaniu. W tej pracy jest to zabieg wyjątkowo uzasadniony, właśnie ze względu na tematykę filmów. To owa tematyka, tak jak i szczegóły z życia bohaterów interesują każdego widza i czytelnika. Fakty, których nie przedstawiono w filmie, ale podano w tekście oraz przypisach, budują tło i dookreślają wymienione wyżej konteksty historyczne czy socjologiczne. Odkrywając dzięki nim kolejne warstwy filmów reżyserski, otrzymujemy obraz rzeczywistości

PRL-u w najwyższym stopniu surowy, o wiele bardziej dosadny niż w przypadku filmów, których autorzy z założenia chcą szokować widza.

Odnosząc się do zawartości całej monografii, należy podkreślić niewątpliwą zasługę autorki, która dotarła do dzieł mało znanych, odbiorcy praktycznie niedostępnych. Zupełnie bezcenne, bo już nie do powtórzenia, są odniesienia do rozmów z reżyserką. Autorka nie poprzestała na nich, nawiązała kontakt z innymi współtwórcami jej filmów; mało tego, dotarła nawet do bohaterki debiutu Kamieńskiej! Dzięki temu była w stanie dopełnić własną analizę filmu *Dzień dobry, dzieci* (1966) o istotne szczegóły realizacyjne i komentarze Elżbiety Orzyłowskiej-Łęczycyckiej, a także o cytaty z korespondencji Ireny Kamieńskiej z jej bohaterką. Zdobyte relacje są dla badacza dokumentu na wagę złota; poza ogromnymi walorami poznawczymi zyskuje on poczucie znane dokumentaliście, który przybył w jakieś miejsce czy spotkał kogoś fascynującego jako pierwszy i miał szczęście od razu włączyć kamerę.

W trakcie lektury uświadamiamy sobie niebezpieczeństwo jakiegokolwiek generalizacji w charakteryzowaniu szkół bądź nurtów. Przywołana przez Urszulę Tes wypowiedź Tadeusza Sobolewskiego, dotycząca polskiego fermentu lat 60., 70., 80., „podszytego wyobrażeniami o społecznej solidarności przejętej z lektur szkolnych”, nie odnosi się do Kamieńskiej, jaką poznajemy dzięki lekturze książki. Sobolewski pisze: „Polskie kino było skrępowane społecznym obowiązkiem i politycznymi uwikłaniami. Miało w sobie dydaktyzm, który

hamował zapędy twórcze; poczciwość, która nie pozwalała stawić czoła rzeczywistości, zobaczyć ją bez osłonek – i nie przerazić się”<sup>13</sup>. Reżyserce i wybieranym przez nią bohaterom filmowym przyświecała idea poprawy świata wokół siebie; chodziło o to, że promowała postawę aktywną wobec życia i wszelkich przeciwności, także społecznych. Nawet gdy opowiada o ludziach wykluczonych

z powodu biedy czy bezrobocia – całkowicie obcy był jej schemat: zły system kontra jego prostoduszna ofiara. Lektura książki przekonuje, że Kamieńska w bardzo indywidualny sposób stawiała czoło rzeczywistości. Ujrzeć bez osłonek i „nie przerazić się” – to zadanie, przed którym stoją również wnikliwi badacze meandrów twórczości czołowych dokumentalistów.

---

<sup>13</sup> T. Sobolewski, *Kino swoimi słowami*, Universitas, Kraków 2012, s. 50–51.