

Trzecia fala polskiego kina?

Dzieje kilku terminów

MARTA HAUSCHILD

Nurt młodego kina polskiego przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest określany w piśmiennictwie filmowym wieloma nazwami. Dwie dominujące to oczywiście „trzecie kino polskie” oraz „kino Młodej Kultury”. Nierzadko wspomina się także o filmach „Pokolenia 1968” albo traktuje poszczególne filmy oddzielnie, przynajmniej część z nich starając się włączyć – jako „pierwsze jaskółki” – do formacji myślowej kina moralnego niepokoju. Gdyby problem polegał wyłącznie na wymienności nazw definiujących określoną tendencję, na powyższym wyliczeniu można by poprzestać. Nazewnictwo owo jednak nie tyle opisuje daną grupę filmów, ile tworzy ją, wyznaczając jej granice, bądź przeciwnie – neguje istnienie określonego prądu. Prócz tej zasadniczej komplikacji pojawia się również problem historycznej mody w ujmowaniu zjawiska. Część terminów została ukuta na gorąco, a nawet z wyprzedzeniem, jako swoisty projekt intelektualny. Inne są wynikiem namysłu historyków filmu, uwzględniającego z perspektywy czasu szeroki kontekst kulturowy powodujący powstanie określonej formacji światopoglądowej. W większości opracowań dotyczących trzeciego kina brak odwołań do inspiracji nurtami światowymi i poszukiwań wspólnoty poza ramami peerelowskiego świata – choćby z licznymi wówczas tendencjami nowofalowymi.

Trzecie kino

Nazwa „trzecie kino polskie” rozpoczęła swój żywot dość przypadkowo. Nie wiele wskazywało na to, że termin wymyślony przez Jerzego Płażewskiego na potrzeby artykułu podsumowującego osiągnięcia filmowe 1965 roku na łamach czasopisma „Ekran” wywoła kontrowersje trwające do dziś. Płażewski, w tekście *Trzecie kino polskie? Uwagi o produkcji 1965 r.*, próbował przeciwstawić kinu arcydzieł – głos nowej generacji: *Powiem, jako historyk, że na kartach dziejów kinematografii pozostają dwa rodzaje filmów. Oczywiście pozostają arcydzieła, nieskazitelne, skończone. Ale nie tylko. Także pewne twory niedoskonałe jeszcze, ale oryginalne, niezapożyczające się u innych, które nawet swymi niezręcznościami zapowiadały jakieś przyszłe zwycięstwa. Często można wręcz palcem pokazać, któremu arcydziełu odpowiadał jaki poprzedzający je film niedoskonały, ale przecierający nowe drogi. Ten drugi rodzaj filmów często miał złe przyjęcie u widzów, a nawet u części mniej uważnej krytyki, bo z samej definicji godził w zastarzałe nawyki odbiorcy. A jednak, filmy te były równie istotnym sukcesem danej kinematografii*¹.

Reprezentantem owego kina niedoskonałego miał być *Rysopis* (1964) Jerzego Skolimowskiego, arcydziełem zaś na przykład *Popioły* (1965) Andrzeja Wajdy. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Płażewski zastąpił popularną wówczas opozycję między kinem o problematyce współczesnej i kinem unikającym zaangażowania – opozycją estetyk czy też różnorodnością typów odbioru. Jeszcze na początku 1965 roku toczyła się przecież na łamach „Ekranu” dyskusja *Kłopoty ze współczesnością*, rozpoczęta przez Stefana Morawskiego, w której naczelnymi argumentami były *mitologia męczenników*, *paraliż afirmacji*, współczesność określona jako *bogaty i trudny okres budownictwa socjalistycznego*² oraz *lakiernictwo rzeczywistości*³ z jednej strony, z drugiej zaś słuszną skądinąd konkluzja Zygmunta Kałużyńskiego, że *film winien odtwarzać wielki, aktualny kłopot swojego narodu*⁴, jeśli twórca chce nawiązać kontakt z widzem. Punkt widzenia Płażewskiego można uznać za konsekwencję przedstawionej przez niego w owej dyskusji zabawnej (w przeciwieństwie do pompatycznego tonu innych wypowiadających się) metafory nietoperza: *Nietoperze po śnie zimowym seria gwałtownych ruchów mięśni doprowadzają swe ciało do normalnej temperatury, umożliwiając podjęcie normalnego życia. Kinematografia polska wydaje mi się w chwili obecnej takim właśnie nietoperzem, który zaczyna się budzić ze snu zimowego. Czy jednak stać ją będzie na serie gwałtownych ruchów mięśni?*⁵

W drugiej, analitycznej części tekstu Płażewskiego o trzecim kinie reżyserem wywołującym owe *serie gwałtownych ruchów mięśni* staje się Jerzy Skolimowski i jego debiut. Ówczesna niesłychanie trafna intuicja krytyka wskazuje właśnie jego postać jako tego przedstawiciela kina autorskiego, który przejdzie do historii polskiej kinematografii. Aby uzasadnić jego znaczenie, Płażewski odwołuje się do koncepcji sztafety pokoleń w kinie polskim. Według takiej wizji historia polskiego filmu przeszła już dwie fazy. Pierwsza obejmowała okres bezpośrednio po II wojnie światowej, czyli lata, w których dokonywała się od podstaw odbudowa przemysłu filmowego. Druga – to okres największego rozkwitu artystycznego, a więc czasy tzw. szkoły polskiej. Trzecia faza dopiero nastąpi, a zdaniem Płażewskiego Skolimowski właśnie ją rozpoczyna⁶: *Jeśli pierwsze nasze sukcesy związane były z nazwiskami Forda, Jakubowskiej, Zarzyckiego – filmowców generacji przedwojennej, jeśli następną falę sukcesów podnieśli Munk, Kawalerowicz, Wajda, Stawiński, Konwicki – ludzie „naznaczeni wojną”, to do tej pory nie miała swego barda generacja następna, która wojnę uważa za fragment podręcznika historii, a za najważniejsze zdarzenie swego życia ma polski socjalizm. Jeśli Skolimowski jest pierwszym, który umiał tak wrażliwie zaobserwować i autentycznie wyrazić świat pojęć tej generacji, to jego „Rysopis” i „Walkower” mogą oznaczać początek trzeciego kina polskiego*⁷.

Kategorie Jerzego Płażewskiego zostały szybko przejęte i rozpowszechnione przez innych krytyków. Janusz Gazda cytuje jedną z wypowiedzi Jana Rybkowskiego, w wielu sformułowaniach identyczną z treścią tekstu Płażewskiego. Prócz opisu słynnej *sztafety* pojawiają się w niej także nazwy poszczególnych formacji pokoleniowych w kinie polskim, wyodrębniające główne cechy ich twórczości. Pokoleniu trzeciego kina przysługuje tu nazwa *Tubylców* jako tych, których głównym zadaniem jest opis świata znanego, pozornie przezroczystego, a więc odgadnięcie i zrekonstruowanie kategorii, jakimi sami się posługują: *Trzeba sobie uświadomić,*

że działa u nas obecnie już trzecie pokolenie artystów filmowych – niejako „trzecie kino polskie”. Pierwsze było kinem Robinsonów, którzy zaraz po wojnie, niczym rozbitekowie na wyspie, podjęli się dzieła zbudowania kinematografii, tworząc wiele interesujących filmów. Potem nastąpił drugi okres polskiej kinematografii, kiedy to nowi twórcy, tacy jak Wajda, Munk, Has, podnieśli rangę naszego filmu na świecie. To byli Kolumbowie. Teraz zaczyna robić filmy trzecie pokolenie, Tubylcy, ludzie, którzy wychowali się całkowicie w Polsce Ludowej. Oni chcą mówić o tym kraju i nie możemy im odebrać tego prawa. Musimy nad każdą ich wypowiedzią się zastanowić. I niezależnie od tego, czy nam się podoba, czy nie, przyjąć ją do wiadomości. To pokolenie Tubylców widzi wiele spraw inaczej niż my, ale oni muszą je widzieć inaczej⁸.

Janusz Gazda był wytrwałym propagatorem pomysłu Płażewskiego. W 1967 roku na łamach „Ekranu” ukazały się jego dwa artykuły poświęcone charakterystyce trzeciego kina, dokonanej w na podstawie filmów Jerzego Skolimowskiego (*Rysopis*, *Walkower*, 1965 i *Barierę*, 1966), *Chudego i innych* (1966) Henryka Kluby oraz *Sublokatora* (1966) Janusza Majewskiego. Przyglądając się z jednej strony estetyce owych filmów, z drugiej zaś jej bohaterom, Gazda uznał, że naczelną kategorię charakteryzującą nurt to formuła *kina poetyckiego* i obecność ironii w ukazywaniu postaci. Owa poetyckość (właściwie nawet oniryczność) miała polegać na konsekwentnym budowaniu przez reżyserów świata przedstawionego podporządkowanego autorskiej wizji, często opartego na absurdzie, przy jednoczesnym werystycznym traktowaniu szczegółów obrazu filmowego: *Tym, co każe uznawać ich za nowe kino polskie, jest świat, który kreują na ekranie. Odchodzą od dosłowności. Kadry ich filmów nabierają znaczeń dodatkowych, nie mieszczących się jedynie w czystej warstwie fabularnej. Nie ograniczają się do roli narratorów. Nawet w opisie manifestują swoją wrażliwość, swoje indywidualne spojrzenie. Ich świat ekranowy jest trochę światem snu, choć składa się z elementów konkretnych, autentycznych, fotografowanych często niemal w poetyce filmu dokumentalnego. (...) Nie ma w ich filmach dosłownych wizji czy snów (...), ale budowana przez nich rzeczywistość ekranowa już sama w sobie stanowi nie kalkę, lecz wizję świata, ma w sobie coś z sennego marzenia*⁹.

Druga z cech, ironia, ma być sposobem na wyrażenie przez bohatera filmowego dystansu do otaczającego go świata, gestem powziętym z braku umiejętności wprowadzenia w nim pozytywnej zmiany. Według Gazdy bohaterowie trzeciego kina tęsknią za obszarem metafizycznych wartości, jednak współczesność (bo „tu i teraz” to temat charakterystyczny dla twórczości zaliczanej do tego nurtu) nie oferuje im żadnych wielkich wyzwań, a równocześnie zmusza ich do ciągłego przeciwstawiania się stereotypom i uproszczeniom myślowym. *Charakterystycznym rysem trzeciego kina polskiego, w jego obecnym kształcie, jest konflikt między pragnieniem gestu serio a niemożnością zdobycia się na taki gest, co pokrywane jest ironią, która jednocześnie stanowi obronę przed ewentualną śmiesznością takiego pragnienia. Jest to więc postawa, której cechą jest niepewność, a także fascynacja tym, co w samej rzeczywistości jest niepewne, niezbyt określone, pełne chaosu i sprzeczności. Jest to fascynacja duchem buntowniczym, niezorganizowanym wewnątrz, manifestującym swój sceptycyzm albo swoją słabość, ale dążącym przeciwieństwo do zgody z rzeczywistością, która bywa także rzeczywistością płockiego kombinatu (...) czy wielkiej zapory wodnej (...)*¹⁰.

Epilogiem rozważań nad powstaniem terminu trzeciego kina niech będzie wahanie samego Janusza Gazdy, który już w grudniu tego samego roku, w artykule podsumowującym kolejny sezon filmowy, wstrzymał się od użycia nazwy, opatrując ją komentarzem: *próbowano je [kino] kiedyś tak nazwać*. Zastąpił ją równie ciekawym określeniem, nawiązującym zresztą do burzliwej debaty o braku Nowej Fali w Polsce: *trzecia fala polskiego kina*¹¹.

Twórcy o sobie

Objęci projektem pokoleniowej wspólnoty debiutanci byli skłaniani do zabierania głosu na forum publicznym jako ci, którym przysługiwało największe prawo do wyznaczania (samym sobie) granic grupy. Najważniejszą dyskusją, mającą umożliwić młodym reżyserom ów wspólny głos, stała się opublikowana na łamach „Kultury Filmowej” przez Janusza Gazdę dyskusja pod kolejnym znamienym tytułem *Nadzieja na trzecie kino polskie*. Gazda napisał do niej obszerny wstęp, w którym prezentował sylwetki zebranych osób. Byli to: Henryk Kluba (z filmami *Chudy i inni*, *Śłońce wschodzi raz na dzień*, 1967), Witold Leszczyński (*Żywot Mateusza*, 1967), Marek Piwowski (krótki metraż, szczególnie *Muchotłuk*, 1966), Wojciech Solarz (jako drugi reżyser *Szyfrów*, 1966 i *Lalki*, 1968, Wojciecha Jerzego Hasa oraz współautor scenariusza do *Żywota Mateusza*), Daniel Szczechura (filmy animowane), Krzysztof Zanussi (*Śmierć prowincjała*, 1965, *Twarzą w twarz*, 1967) oraz Andrzej Żuławski (asystent Andrzeja Wajdy, autor *Pavoncella*, 1967 i *Pieśni triumfującej miłości*, 1967). We wprowadzeniu do dyskusji Gazda powraca do klasyfikacji trzech pokoleń, pisząc o powstaniu *niepokojącej sytuacji*, gdy *nie pojawił się wyraźny, osobisty i sugestywny głos trzeciego pokolenia artystów filmowych*¹². Jerzy Skolimowski z powodu swojego osamotnienia artystycznego, czyli braku grupy twórców realizujących filmy zbieżne z jego *Rysopisem* (wymienione zostają tylko późniejsze *Chudy i inni* Kluby oraz *Sublokator* Janusza Majewskiego) zostaje uznany za zjawisko osobne i jako takie niespełniające wymogów projektu trzeciego kina. Jak pisze Gazda, *żywołność każdej kinematografii zależy od napływu świeżych sił, od zastrzyku nowej energii, którą wnieść może nowa generacja, przynosząc odmienne spojrzenie, odmienny sposób myślenia, odmiennie doświadczenia. Brak szerszej manifestacji nowego pokolenia zawsze wydać się musi czymś niepokojącym*¹³. Dlatego też sugeruje on stworzenie dla młodych twórców odpowiedniej publiczności, to znaczy przygotowanie widza do odbioru „młodych” filmów przez wskazanie mu określonej grupy twórców, na których dzieła firmowane nazwiskami winien oczekiwać. Rzecz jasna widać w tym myśleniu sztuczność – nie ma tu bowiem miejsca na prawdziwe spotkanie filmu i publiczności, a więc samodzielnej decyzji widzów, czy dzieło odpowiada ich światopoglądowi, upodobaniom estetycznym, emocjom. Zamiast tego Gazda proponuje odgórne zaprogramowanie odbioru dzieła. Wskazuje określone nazwiska, które powinny zostać przyjęte z zaufaniem i pozytywnie ocenione. I choć historia filmu – o dziwo – pozytywnie zweryfikowała typologię Janusza Gazdy, symptomatyczne dla krytyków owego okresu pozostaje to swoiste zaklinanie rzeczywistości i kurczowe oczekiwanie na rychłą zmianę w kinie polskim.

Twórcy zgromadzeni w *dyskusji przy mikrofonie* zostali postawieni przez Gazdę przed faktem dokonany – są uznawani za wspólnotę pokoleniową, oczekuje

się zatem od nich sformułowania określonych tez programowych, źródeł twórczości, *podobieństw w postawie*. Wywołuje to rzecz jasna protest młodych autorów, a potem domysły i próby uzasadnienia swojej obecności w grupie. Według Zannussiego na przykład: *Byliśmy zaskoczeni, że uznano nas za grupę. Nic więc dziwnego, że zanim tu przyszliśmy, spotkaliśmy się ze sobą. Doszliśmy do wniosku, że nie można w stosunku do nas mówić o wspólnej estetyce. Istnieje natomiast wspólny stosunek do filmu. (...) jako ludzie mniej więcej jednego pokolenia, wychowani we wspólnym okresie, interesujemy się czasem, w którym żyjemy i pragniemy adresować filmy głównie do naszych rówieśników. (...) Przeglądaliśmy się filmom ludzi, którzy debiutowali przed nami i wszystkie one, poza nielicznymi wyjątkami, mają cechy stylu dość staroświeckiego. Powiada się w dodatku, że jedynie ten dawny język może liczyć na zrozumienie publiczności. Tymczasem my jesteśmy głęboko przekonani, że publiczność jest już przyzwyczajona do kina nowocześniejszego*¹⁴. W diagnozowaniu sytuacji polskiego kina wtórzuje mu Andrzej Żuławski, dorzucając do niej w toku dyskusji własne tezy: *Trzeba dać odpór tej strasznej kinematografii. Mimo że niektórzy z nas pierwszy raz się tu widzą nawzajem, fakt, że zauważono nas w jednym czasie, staje się, trochę siłą rzeczy, faktem zobowiązującym. Grupa nazwisk nowych, pojawiających się obserwatorowi jako zjawisko spontaniczne – a Bóg jeden wie, jak mało spontaniczności, a jak wiele uporów jest w tych naszych „nagłych” narodzinach – jest niejako automatycznie łączona wspólnym mianownikiem. Można się wypierać tego pokrewieństwa, można też je uznać za platformę, która, gdyby była scementowana prawdziwie, pozwoliłaby nam czuć się mniej samotnymi i mniej podległymi mechanizmom naszej kinematografii*¹⁵. (...) *Film, który nie gromadzi widzów, nie jest w ogóle filmem, tylko ćwiczeniem abstrakcyjnie myślącego mózgu. (...) Chciałbym, żeby nasz wspólny trop był tropem doskonałości. Doskonałość filmu wiąże się ze słowem: zawodowstwo. Dramatem naszego filmu jest to, że nie wytworzył zawodowców, a jedynie praktyków*¹⁶. Henryk Kluba (z racji starszeństwa i dorobku?) odgrywa w całej dyskusji „adwokata diabła”, bezlitośnie rozprawiając się z kolejnymi тезami Janusza Gazdy: „*Trzecie kino polskie*” – *gdybyż ono mogło być! Jeśli jednak zaczęto już pisać jego biografię, to uznajmy, że przynajmniej sprawcy tego kłamstwa są znani. Czy kłamstwa? Wydaje się, że pewien rodzaj zniecierpliwienia sytuacją w polskim filmie stworzył gotowe teorie, gotowe nazwania i terminologię, które opornie lub wcale nie potwierdzają się w rzeczywistości. Nie rozstając się z tymi wątpliwościami przyjmijmy, że mamy noworodka, któremu na imię „trzecie kino polskie”*¹⁷.

Wymieniam tu trzy najbardziej charakterystyczne wypowiedzi, pomijając pomniejsze – na przykład tę Marka Piwowskiego, który szukał w nowym podejściu do kina zmiany na poziomie etycznym, odejścia od *merkantylności i prześlizgiwania się przez komisje*¹⁸ dopuszczające film do produkcji i wyświetlania, a także tę Wojciecha Solarza, który próbował określić wspólnotę grupy właśnie przez różnorodność, dążenie do *kina pełnej swobody umysłowej* zamiast wspólnego *monotematu*¹⁹ i przyznawał się do *rozczarowania hamowaniem inwencji* młodych reżyserów po ukończeniu szkoły filmowej²⁰. Wśród wypowiedzi twórców na temat trzeciego kina dominuje kilka wątków. Po pierwsze, przeświadczenie, że nurt ten mimo wszystko został powołany na wyrost, a twórcom pozostaje teraz tylko w jakiś sposób się z nim skonfrontować, próbować wpisać w przypisaną mu



Sublokator, reż. Janusz Majewski (1966)

estetykę. Po drugie, zupełnie inna definicja formacji rówieśniczej, niż chcieliby ją widzieć zwolennicy koncepcji sztafety pokoleń. Debiutanci końca lat sześćdziesiątych nie czują się w żaden sposób związani niczym, poza metryką urodzenia. Jeśli są skłonni na jakiejś podstawie tworzyć wspólnotę myślową, to głównie na zasadzie opozycji wobec zastanej sytuacji kina, także po to, aby łatwiej móc z nią walczyć, jednak rezerwują sobie przy tym prawo do całkowitej swobody problematyki czy estetyki, którą wybierają. Odwołując się do wydzielonych przez Gazdę w tekstach z „Ekranu” głównych cech trzeciego kina, to znaczy fascynacji dokumentem i autentyzmem, przy jednoczesnej skłonności do ironizowania i dystansowania się oraz upodobania do poetyzacji w estetyce, Kluba dowodzi niedookreśloności oraz niewystarczalności owych kryteriów do scharakteryzowania kina, o które jemu samemu chodzi: *Diametralnie inne są zadania „trzeciego kina”. Jeśli chce sprostać skomplikowaniu dzisiejszego świata, samo musi być skomplikowane i nie ono będzie temu winne. I ubożuchny byłby to program, gdyby „trzecie kino” chciało się zadowolić tylko „poetycką stylizacją rzeczywistości”. Tam gdzie chodzi o poszukiwanie artystycznej formuły współczesnego świata, o konieczność operowania skojarzeniami najodleglejszymi, o poszukiwanie nie wykrytych związków między przedmiotami, o poszukiwanie innych zachowań ludzkich; tam, gdzie chodzi o metaforę przywiązaną do przedmiotu, bez przedłużeń czy zapożyczeń, tam gdzie potocznym wyobrażeniom i wzruszeniom chce się powiedzieć: „nie” – tam nie wystarcza „stylizacja”, tam potrzebne jest maksymalne uświadomienie sobie celu i wielkie poczucie ryzyka. Potrzebna jest odważna próba w głąb, a nie paliatywy*²¹.

Kluba, podobnie jak inni dyskutanci, stara się dostrzegać wagę tworzonego przez siebie kina nie w użytych środkach, ale określonym celu, jakim jest dla niego wielowymiarowe przedstawienie rzeczywistości. Obaleniu argumentów

Gazdy nie towarzyszą jednak żadne konkretne pozytywne wyznaczniki dla poetyki trzeciego kina. W miejsce rozwijania osiągnięć filmu dokumentalnego, które Klubu łączy z pojęciem *intensyfikacji rzeczywistości i publicystyki*, współczesne kino miałoby wykrywać *nowe związki w rzeczywistości* i znajdować dla nich nowatorski sposób przekazu, szukać *identyfikacji intelektualnej* dla każdej prezentacji faktów. Poetyzacja rzeczywistości zostaje wskazana jako jeden z podstawowych typów prezentacji obecnych w sztuce XX wieku w ogóle (i tym samym zdyskwalifikowana jako cecha charakterystyczna trzeciego kina); kryterium ironii zaś – zdaniem reżysera – nie jest efektem zamierzonym, a jedynie wynikiem stosowania określonej stylistyki *śmiałego skrótu*. Choć jej obecności w dotychczasowych filmach twórców postulowanego nurtu nie sposób zaprzeczyć, zdaniem Klubu wpisanie jej w poczet najważniejszych cech mogłoby się odbyć ze szkodą dla filmów przyszłych ²².

Inni o twórcach

Termin trzeciego kina zdominował co prawda dyskusje nad młodym polskim kinem końca lat sześćdziesiątych, nie znaczy to jednak, że nie pojawiły się równocześnie inne propozycje, które mogą służyć za etykietę dla nowych zjawisk. Bodaj najciekawsza jest nazwa wymyślona przez Bolesława Michałka na łamach „Filmu”: *Pokolenie 1968*. Dziś wydaje się dość oczywista, zapewne przez skojarzenia z rewoltami młodzieżowymi 1968 roku, które zapoczątkowały głębokie zmiany w pojmowaniu i funkcjonowaniu kultury. Wielu zjawiskom wywodzącym się z owego okresu nadawane są przecież określenia zawierające tę datę. Jednak to, co teraz powszechne i naturalne, absolutnie takie nie było w grudniu roku 1967, kiedy to Michałek opublikował swój artykuł. Termin Bolesława Michałka, opatrzony w tytule tekstu znakiem zapytania (jak zauważa wielu historyków filmu, wszelkie nazwy wymyślane wówczas na to szczególne kino debiutów obdarzano zwyczajowo pytańnikiem jako znakiem niepewności i szkicowości), był kontynuacją diagnoz dotyczących najbliższej przyszłości polskiego kina. W artykule z „Filmu”, prócz klasycznego już wyliczenia „młodych zdolnych” (w przypadku Michałka to Andrzej Brzozowski, Andrzej Kostenko, Witold Leszczyński, Marek Piwowski, Wojciech Solarz, Krzysztof Zanussi i Andrzej Żuławski, a więc prócz dwóch pierwszych nazwiska już wcześniej wymieniane; Henryk Klubu zostaje postawiony jako „osobny” obok Jerzego Skolimowskiego i wyłączony z tej grupy), pojawiają się – co ciekawe – odniesienia nie tylko do zmiany warty w kinie polskim, nie tylko do niewystarczającej *polityki młodych*, ale i do zjawisk filmu światowego – w tym wypadku francuskiej Nowej Fali i kinematografii czeskiej spod znaku Formana i Menzla. Michałek wyjaśnia także dość ciekawą motywację oczekiwania na kino młodych. Miałoby ono spowodować, jak uczy przykład czeski, podniesienie poziomu całej kinematografii, w tym i ożywienie intelektualne starszego pokolenia: (...) *przyjście młodych oznaczało nie tylko sumę filmów, które oni zrobili, ale ową wielką konfrontację dotychczasowego dorobku, co z kolei doprowadziło również do przemiany w obrębie generacji średniej, a nawet starszej. (...) Dlatego też za jedną z przyczyn niedomagań filmu polskiego ostatnich lat upatrywać można słaby, a czasami wątpliwy dopływ młodych* ²³.



Bariera, reż. Jerzy Skolimowski (1966)

Ten sam Bolesław Michałek okazał się w najbliższych latach najbardziej bodaj czujnym analitycznie komentatorem dokonań polskich debiutantów. Choć zupełnie świadomie nie używał ani pojęcia trzeciego kina, ani wymyślonego przez siebie Pokolenia 1968, a zamiast tego pisał o *nurcie osobistym* bądź o kinie autorskim, to jemu udało się najtrafniej zinterpretować toczące się wokół formacji spory, a także wyjaśnić ideę powstania i zarazem niepowodzenia wielu debiutów spod tego znaku. Przede wszystkim, zdaniem Michałka, idea batalii o trzecie kino miała sens nie tyle w faktycznym przekonaniu o nadchodzącej zmianie, ile w wyrazie rozczarowania kinem dotychczasowym: *Czyniliśmy rozgłos wokół rodzących się zjawisk, powodowani nie tyle wiarą w to, co powstawało, ile niewiarą w to, co poprzedzało rodzącą się formację. W końcu kampania o „szkołę polską” brała się ze sceptycyzmu wobec tego wszystkiego, co działo się w polskim filmie w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych; kampania o „film autorski” brała się z naszego przeświadczenia, że to, co było „szkołą polską”, w jakiś sposób zamiera. A wreszcie kampania wokół tzw. „trzeciego kina” była wyrazem niewiary w to, czym był polski film w ostatnich latach. Dlatego, jeżeli mowa o filmie autorskim i dyskusji, która mu towarzyszyła, traktowałbym to raczej jako wyraz pewnej tęsknoty do zmian*²⁴.

Z kolei debiuty z lat 1968-1969, a więc *Żywot Mateusza* Leszczyńskiego, *Molo* (1968) Solarza, *Ruchome piaski* (1968) Ślesickiego, *Strukturę kryształu* (1969) Zanussiego, Michałek umieszcza w kategorii kina autorskiego, realizowanego na bazie własnego pomysłu lub tekstu, bez pośrednictwa *myśli cudzej* scenarzysty. Przyczynę zastanawiająco małej reprezentacji *autorów* w kinie polskim dostrzega głównie w braku presji producenckiego systemu kina gatunkowego oraz wymagań komercyjnej publiczności – bowiem jego zdaniem autorska sztuka filmowa rodzi się dopiero jako reakcja na te niesprzyjające warunki. Jednocześnie

za możliwy impuls do powstania tego rodzaju kina na naszym gruncie uznaje hegemonię literatury oraz traktowanie sztuki filmowej w Polsce jako dziedziny z gruntu przyliterackiej. Stąd teza, że polskie kino autorskie nie musi być koniecznie wtórne wobec światowych wzorców nie musi też być *imitacją europejskiej mody* – bo takie padały zarzuty²⁵.

Obrona pojęcia kina autorskiego na gruncie polskim nie oznacza jednak całkowitego poparcia Michałka dla debiutów polskich, o których traktuje jego tekst. Wręcz przeciwnie, zauważa on, iż intencje reżyserów, zmierzające ku *rewaloryzacji „filmowości”*, w przeciwieństwie do dominującej w kinie polskim manieri teatralnej, bądź konwencji wywodzących się z dziewiętnastowiecznej literatury przygodowej i obyczajowej, są niewystarczające. Co prawda (...) *młodzi autorzy porzucają obydwa wzory i próbują wykorzystać te możliwości współczesnego kina, do których film polski niechętnie się odwołuje: ostre zderzenia obrazów, słów, pojęć, swoboda w posługiwaniu się płaszczyznami czasu, swoboda skojarzeń, przenikanie do narracji elementów quasi-dokumentalnych; poszukiwanie w tak skonstruowanym przedstawieniu bardziej skomplikowanych, zmiennych rytmów filmowych*²⁶, jednak żaden z filmów nie okazał się dla krytyka w pełni satysfakcjonujący. Źródłem swego niezadowolenia (czy raczej niepełnego zadowolenia) Michałek upatruje w nie dość trafnym doborze tematów, które dają wrażenie, jakoby reżyserzy nie mieli nic ciekawego do powiedzenia. Koronnym argumentem na rzecz takiej interpretacji jest dla Michałka fakt, że filmy te nie znalazły zrozumienia u publiczności. Ostatecznie przyznaje jednak, że choć nie potrafi wskazać wśród nich filmu wielkiego, nie były one jednak bez znaczenia dla polskiej kinematografii i w dużym stopniu *ci młodzi zbliżyli się do współczesności*²⁷.

Drugim krytykiem, który uważnie obserwował rozwój trzeciego kina, był Konrad Eberhardt. W przeciwieństwie do Michałka trzymał się on konsekwentnie owej wymyślonej przez Jerzego Płazewskiego nazwy. W swoim artykule *Młode kino, ale czy rzeczywiście młode?* przyczynił się jednak do znacznego rozmycia granic nurtu, wystawiając na próbę wytrzymałość kryteriów przez porównanie filmów debiutantów z kinem „starych”, które zgodnie z wszelkimi definicjami miałyby, jako konserwatywne, stanowić dla „młodych” oczywistą opozycję. Eberhardt, wymieniając za samymi twórcami (opierał się na dyskusji prowadzonej przez Janusza Gazdę na łamach „Kultury Filmowej”) postulowane przez nich cechy, wskazuje na możliwość złośliwego odwrócenia ról, w której to będziemy mieć *stare młode kino oraz twórców metrykalnie „starych”, którzy zdobywają się na młodzieńcze filmy*²⁸. Niezależnie od prowadzonych przez młodych twórców sporów o ideał i cel kina, ich filmy, zdaniem Eberhardta, wydają się *mądrze wykalkulowane* – brak im spontaniczności, *niesforności* i *zafascynowania*²⁹. Tak więc *Znaki na drodze* (1969) Andrzeja Piotrowskiego, *Dziura w ziemi* (1970) Andrzeja Kondratiuka, *Kardiogram* (1971) Romana Załuskiego, *Trąd* (1971) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, *Trzecia część nocy* (1971) Andrzeja Żuławskiego, *Uciec jak najbliżej* (1972) Janusza Zaorskiego (wszystkie wymienione, a także *Rejs*, 1970, Marka Piwowskiego, który to film krytyk postanawia jednak traktować jako dzieło osobne, są tu przedstawicielami *drugiej fali* debiutów tzw. trzeciego kina) zostają w tekście skonfrontowane z *Solą ziemi czarnej* (1969) Kazimierza Kutza, *Krajobrazem po bitwie* (1970) Andrzeja Wajdy, *Trzeba zabić tę miłość* (1972) Janusza Morgensterna, a przede wszystkim *Jak daleko stąd, jak*

blisko (1971) Tadeusza Konwickiego. Eberhardt – za Solarzem – zauważa również nietrafność nazwy *młode kino*, jako że średnia wieku debiutantów przekracza zdecydowanie trzydziestkę. Dostrzega także pułapkę w nabytej przez nich wiedzy filmowej: w świecie kolejnych komisji ocen, nie wiedząc co prawda, o czym chcą robić filmy, mają już doskonałą świadomość tego, o czym filmów robić nie należy. Stąd też wynika główna konstatacja tekstu: *W tej sytuacji jest dla mnie rzeczą w dużym stopniu wytłumaczalną, dlaczego dochodzi u nas do znamiennego odwrócenia porządku rzeczy: debiutanci mówią o „życiu w ogóle”, zaś reżyserzy dojrzały, sprawdzeni i zakorzenieni w filmie sięgają po tematy trudniejsze, bardziej ryzykowne i kontrowersyjne. Ich filmy bywają nie tylko świadectwem zajęcia pewnej określonej pozycji, ale także czegoś jeszcze: rozkoszowania się samym kinem, robotą filmową, efektem kinowym. (...) Z filmów tych bije młodzieńcze zafascynowanie kinem: są to filmy efektowne wizualnie i swobodne wewnętrznie. Spójrzmy teraz na szare, wypracowane, ostrożne, unikające podniesionego głosu i śmiałego wizualnego efektu filmy „młodych”*³⁰.

Młoda kultura, nowe kontrowersje

Z perspektywy czasu kategoria trzeciego kina nie ma już metodologicznej racji bytu. Choć nadal bywa trafnie analizowana przez bardziej wnikliwych historyków filmu, coraz częściej – jeśli jest używana – to niestety z pośpiechu bądź niewiedzy, bez świadomości licznych towarzyszących jej zastrzeżeń. Dodatkowo, postulat trzeciego kina polskiego, jako nigdy w pełni nie zrealizowany, ma po latach tak rozmyte granice, że stosowanie owego pojęcia obliuguje jednocześnie do wyliczenia tytułów konkretnych filmów, o które piszącemu chodzi. Nazwa owa może bowiem dotyczyć Jerzego Skolimowskiego (Małgorzata Hendrykowska³¹), może obejmować wyłącznie nurt prowincjonalno-balladowy spod znaku Leszczyńskiego i Kluby (Tadeusz Lubelski³²), ale i całość młodego kina przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, począwszy od Kluby, a skończywszy na Zanussim i Żebrowskim (Rafał Marszałek³³).

Aby uporządkować chociaż część zagadnień związanych z tym okresem, niektórzy z autorów zaczęli się odwoływać do pojęcia Młodej Kultury. W oryginale określające kulturę młodzieży początku lat siedemdziesiątych, której trzon myślowy stanowiła grupa nowofalowych poetów, przypieczętowane manifestem Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego (*Świat nie przedstawiony*³⁴), zostało rozszerzone także na sferę kina. Tak pisał o nim Tadeusz Lubelski, autor i wytrwały propagator owego przeniesienia: (...) *to nurt „młodej kultury”, będący odpowiednikiem równoczesnego przełomu w poezji, plastyce, teatrze studenckim, którego sensem było wzięcie odpowiedzialności za rzeczywistość, w której się żyje i działa. Hasłem dnia stało się „mówienie wprost”, postulowane przez młodych krakowskich poetów. W kinie – autorami tego nurtu, nieco starszymi od swoich poetyckich czy teatralnych kolegów, byli trzydziestoparoletni reżyserzy „nowego typu”: wszechstronnie wykształceni, mający uzdolnienia literackie*³⁵.

Kino, którego wizytówką stał się tandem Krzysztofa Zanussiego i Edwarda Żebrowskiego³⁶, miało zatem korzystać z głównych założeń poetyckiej Młodej Kultury. Posługując się fragmentami najbardziej znanego eseju Zagajewskiego z 1972 roku, *Rzeczywistość nieprzedstawiona w powojennej literaturze polskiej*,

wystarczyłoby zmienić słowo „literatura” na „film”, by uzyskać charakterystykę ich twórczości: (...) *Jest to poziom zerowy literatury – ukazanie nowego świata i przyswojenie go kulturze. Bez tego literatura nie ma szansy na komunikację z czytelnikiem, na międzyludzkie porozumienie, którego pośrednikiem ma być właśnie dzieło literackie. Aby takie porozumienie mogło dojść do skutku, literatura musi zawrzeć w sobie ten sam świat przeżyć, którym prerefleksyjnie, codziennie żyje czytelnik. Musi trafić w ten sam ton, wycelować w ten świat, który jest zwykłym światem współczesnych czytelników (...)*³⁷.

Esej-manifest, z którego pochodzi powyższy fragment, zawierał wiele założeń o charakterze filozoficznym, mających uzasadnić potrzebę natychmiastowego uzdrowienia kultury. Jak dowodzili autorzy, polska literatura to swoisty mikroświat, odzwierciedlający chaos i zachwianie proporcji w kulturowej sferze hierarchii i wartości. Współczesność charakteryzuje bowiem głęboka dysproporcja między tym, co jest, a tym, co być powinno. Dominacja świata idealnego, wizerunku wyobrażonego nie pozwala zaś w sposób właściwy dostrzec i opisać otaczającej rzeczywistości: *Wskutek faktu, że to, co jest, pozostaje nierozpoznane, samo istnienie rzeczywistości jest tylko połowiczne, kalekie, ponieważ istnieć, to znaczy być opisanym w kulturze. Fakt nieznanym kulturze jest czymś niepełnym, wstydlwym, brzydkim*³⁸.

Kultura nie może być jednak jedynie *wytworem sytuacji*, nieświadomym odwzorowaniem kontekstu swego istnienia. Jak pisze Zagajewski, ma ona również *odnaleźć się w sytuacji*³⁹, a więc to, co jest, opisać, przekształcić i wykorzystać intelektualnie. Bez opisu współczesności, pojmowanej tu jako *nowy wygląd dawnych problemów*, niemożliwe jest bowiem istnienie kultury jako funkcjonalnej całości. Dopiero określenie aktualnych problemów i odniesienie ich – częściowych i tymczasowych – do tego, co trwałe i powtarzalne w kulturze, umożliwia twórcy prawdziwe porozumienie z odbiorcą, a tym samym stworzenie mu możliwości pełniejszego *przyjęcia określonych doświadczeń*, a więc uczestnictwa w rzeczywistości⁴⁰.

Zjawiskiem, które przeszkadza jednak w takim dialogu, jest traktowanie współczesności jako czasu niepełnego, gorszego, *drugorzędnego*. A jednak dopóki nie zostanie ona precyzyjnie opisana, nie jest przecież dana możliwość jej zmiany. Dlatego szansę tę dostaje pokolenie młodych, *widzące swój świat od wewnątrz i traktujące go jako swój świat jedyny, nie gorszy, nie alternatywny. Pokolenie to będzie chciało ulepszyć ten świat, wymościć go wartościami, opisać go bezwzględnie i ostro, ale nie traktować jako prawie-niczego, tylko jako wszystko, co jest. Dojrzy w nim wymiar aksjologiczny i tragiczny*⁴¹. Właśnie na pokoleniowej więzi Tubylców oparł swój pomysł interpretacji filmowej twórczości z końca lat sześćdziesiątych Tadeusz Lubelski. Artykuł *Pokazywanie świata* ukazał się w „Filmie” w 1981 roku, jako czwarty z serii *Bilansów dziesięciolecia*. Z perspektywy dekady czytelniejsze się stało, że pokolenie Marca 1968, prócz manifestu Zagajewskiego i Kornhausera, połączyła już wcześniej wspólna świadomość kulturowa – jej źródło stanowiły chociażby spektakle Teatru Ósmego Dnia i Teatru Stu oraz twórczość poważna i mniej poważna Stanisława Barańczaka, Wojciecha Młynarskiego i Andrzeja Czeczota. I choć autor tekstu sam przyznaje, że w tamtych latach kino nie zdołało na trwałe przyłączyć się do owej formacji myślowej, to dwa przynajmniej filmy spełniały warunki właściwe utwo-

rom spod znaku Młodej Kultury. Były to *Struktura kryształu* Krzysztofa Zanussiego i *Rejs* Marka Piwowskiego. Oba dzieła w jakiś sposób odwoływały się do kultury oficjalnej, spełniając założenia sformułowane później w *Świecie nie przedstawionym*: Zanussi przez pokazanie w finałowej, metaforycznej scenie ideału filmowca jako tego, który *umie patrzeć na tyle przenikliwie (...), żeby był w stanie dostrzec i pokazać wartości prawdziwe, nie pozorne*, Piwowski zaś przez wydobywanie *śmieszności jej [kultury] póź i haseł, odbitych w krzywym zwierciadle zachowań półinteligenta* ⁴².

Przypadek debiutu Krzysztofa Zanussiego wskazał również na ciekawe konsekwencje włączenia części filmów tradycyjnie zaliczanych do nurtu trzeciego kina w kontekst Młodej Kultury. Spowodowało ono bowiem nie tylko rozbieżność dawnego projektu, ale i przesunięcie jego części w kierunku tzw. kina moralnego niepokoju z drugiej połowy lat siedemdziesiątych ⁴³. W tej perspektywie *Struktura kryształu* jest uznawana za film prekursorski wobec późniejszego nurtu, a sam Zanussi za tego, kto twórczą wrażliwością wyczuł i sprostował ideałom Młodej Kultury, przejętym przez pokolenie Agnieszki Holland, Feliksa Falka i Krzysztofa Kieślowskiego. Widziane w ten sposób dziedzictwo Młodej Kultury dąży zatem do zniwelowania wszelkich różnic dzielących przecież kino przełomu dekad i późniejsze kino moralnego niepokoju. Taką interpretację zaproponowała na przykład badaczka tego okresu Mariola Jankun-Dopartowa: *Przeszłość, o której tu mowa, była na wyciągnięcie ręki i na dobrą sprawę jeszcze się nie zamknęła. Idee programowe Młodej Kultury, dojrzewające w pierwszej połowie ósmego dziesięciolecia, w drugiej połowie dekady nie straciły aktualności. Co najwyżej zmniejszyło się ich znaczenie jako teoretycznej platformy dla „nowofalowego” ruchu poetów. (...) Odejście od pewnego modelu poetyki „zbiorowej” (...) nie oznaczało przecież wykruszania się podstaw pokoleniowego porozumienia pisarzy, twórców teatru, plastyków w podstawowych kwestiach sztuki i kultury. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych w polu oddziaływania programu Młodej Kultury znajdują się nowi rówieśnicy Adama Zagajewskiego i Edwarda Dwurnika – młodzi reżyserzy filmowi* ⁴⁴.

Najważniejszym jednak krytycznym opracowaniem zagadnień trzeciego kina z perspektywy historyczno-filmowej pozostaje tekst Rafała Marszałka „Trzecie kino”, pochodzący z szóstego tomu *Historii kina polskiego*, z rozdziału *Nowa fala, nowa świadomość*, poświęconego przez autora młodemu kinu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ⁴⁵. Jak zaznacza Marszałek we wstępie do książki ⁴⁶, teksty zamieszczone w owym tomie powstawały w latach 1983-1988, a więc znów – po kilkunastu latach od zakończenia pierwszych sporów o nurt.

Autor decyduje się na pozostawienie określenia „trzecie kino”, ale konsekwentnie opatruje je cudzysłowem, zachowując w mocy zastrzeżenie, że u źródeł powstania terminu *cechowały merytoryczna nieostrość i publicystyczna doraźność* ⁴⁷. Tym, co pomimo powyższych uwag pozwala jednak na uznanie zasadności pojęcia i broni go z perspektywy czasu przed nadużyciem, jest możliwość udanej rekonstrukcji spójnych wyróżników wspólnotowych nie z publicystycznych deklaracji, ale z dzieł oraz refleksji teoretycznej samych reżyserów. *Oprócz filmów – konkretnych filmów, a nie hipotetycznych przypisań do wspólnotowego hasła, jak to na początku bywało – „trzecie kino” pozostawiło inne ważne ślady samookreślenia. Jest to refleksja nad kulturą artystyczną, nad twórczością, nad dążeniami i zobowiązaniami reżysera filmowego; refleksja stanowiąca na naszym gruncie bezsporne*

*novum*⁴⁸. Wśród wyznaczników trzeciego kina widzianego w taki sposób miałyby zatem dominować: problem artystycznego samookreślenia Tubylców jako jeden z głównych tematów pokoleniowych, ewolucyjny (w przeciwieństwie do rewolucyjnego) charakter nurtu oraz tworzenie specyficznej relacji między autorem i odbiorcą.

Brak rewolucyjności trzeciego kina, o którym pisze Marszałek, oznacza rezygnację z opozycji „młodzi przeciwko starym”: zajęcie się nowymi, ważnymi dla siebie tematami, ale przy zachowaniu i poszanowaniu dawnych autorytetów. Prócz akceptacji innego niż własny modelu kina stanowi także zgodę na działanie w określonym, zastanym modelu kinematograficznym, a przede wszystkim wstępny warunek do nowego rozumienia łączności pokoleniowej. (...) *na obszarze nowej świadomości zaznaczają się wyróżniki nurtu*⁴⁹ – wspólnota myślowa młodych reżyserów nie jest związana z żadnym manifestem generacyjnym, ale rodzi się naturalnie, spontanicznie, wraz z dojrzewaniem twórców do podobnego myślenia o świecie, poszukiwania tych samych wartości. Dlatego Marszałek przywołuje postać Edwarda Żebrowskiego, reżysera – oprócz Krzysztofa Zanussiego – najlepiej odpowiadającego wizerunkowi twórcy-intelektualisty i erudyty, świadomego swoich zadań wobec kultury, a więc najpełniej oddającego ideał samoświadomego artystycznie przedstawiciela pokolenia Tubylców. Prezentuje wyróżnione przez niego dwa modele kultury – fasadowej, pasywnej, pozbawionej elementu twórczych poszukiwań i przeciwstawionej jej kultury o dużej dynamice, zakładającej realny związek z rzeczywistością, w której głównym zadaniem jej uczestników jest poszukiwanie prawdy o sobie. Młodzi reżyserzy miejsce dla siebie i swojej widowni znajdują w tym drugim modelu, dlatego od odbiorców filmów oczekują partnerstwa i aktywnego odczytywania znaczeń kulturowych. Uczynienie widza współtwórcą⁵⁰ ma niebagatelny wpływ na charakter ich wypowiedzi filmowych. Dzieła nurtu to często *filmy stanu wewnętrznego*⁵¹, w których zasadniczy ciężar z zewnętrznej akcji przeniesiony zostaje na analizę osobowości bohatera w całym jej skomplikowaniu, na *doświadczenie świadomości*⁵². To również dzieła o nowej dramaturgii, utrudniającej identyfikację widza z postacią. Ostatnią konsekwencją staje się wyrafinowanie estetyczne filmów, poczynawszy od maksymalnego realizmu (naturalne wnętrza, improwizacja) i *mikro-gestów*⁵³ Zanussiego, przez muzyczność *Żywota Mateusza*, aż po barokowe rozbuchanie dzieł Żuławskiego.

W koncepcji Rafała Marszałka rzuca się w oczy – pomimo zachowania tradycyjnej spójności nurtu – zbieżność stosowanych przez niego kryteriów z tymi charakterystycznymi dla Młodej Kultury. Powtarza się i realność uczestnictwa w kulturze, i postawa twórcy, i wreszcie żądanie określonej postawy u widza. Czyżby zatem analizy owego okresu widziane z dystansu różniły się tylko sposobem typologii?

Współczesne odwołania do trzeciego kina są czynione mimochodem i nie zawierają kategoriycznych odpowiedzi na pytanie o istnienie czy kształt nurtu. Bardzo charakterystyczna staje się w tym kontekście książka Krzysztofa Kornackiego *Kino polskie wobec katolicyzmu*, w której dokonuje on krótkiej charakterystyki tej tendencji na potrzeby własnych dalszych analiz. Jest to, jak się okazuje, charakterystyka negatywna, tzn. dająca odpowiedź na pytanie, czym nie było i przeciwko czemu występowało trzecie kino. Według Kornackiego, jako nurt następujący bezpośrednio po zapaści polskiej kinematografii pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, protestowało przede wszystkim przeciw kinu *małej stabilizacji*

jako swoistej odmianie *kina papy*: teatralnej, zdroworozsądkowo realistycznej i materialistycznej. Stąd wynikała różnorodność i nietypowość poetyki debiutantów. Także owo widmo *małej stabilizacji* miało zdecydować o skupieniu się twórców na wewnętrznych przeżyciach bohatera, metafizyce – jak chciał Zanussi, czy też na proteście przeciw socjalistycznej rzeczywistości. Uniwersalizm przeciwstawiono doraźności, apolityczność uwikłaniu w walkę poprzedniej generacji. Paradoksalnie więc te niesprzyjające warunki dały młodemu kinu z owych lat szansę na niespotykane dotąd otwarcie na sferę metafizyczną, eschatologiczną czy niemal jawnie religijną⁵⁴.

Z perspektywy czasu z klasyfikacyjnych perypetii spod znaku trzeciego kina można wysnuć przynajmniej kilka wniosków. Przede wszystkim projekt trzeciego kina polskiego, wymyślony przez Jerzego Płażewskiego i cierpliwie uzupełniany o nowe nazwiska przez Janusza Gazdę, nigdy nie doczekał się spełnienia w tej formie, jakiej życzyli sobie jego autorzy. Pokoleniowa zmiana warty nadeszła, ale dopiero wraz z twórczością reżyserów kina moralnego niepokoju. Do braku jednorodnego nurtu dołączyły komplikacje związane z przynależnością reżyserów do danych grup: dziś widać wyraźnie arbitralność podziału dokonywanego przez kolejnych krytyków. Z drugiej jednak strony podziw i zastanowienie wzbudza niezwykle intuicja, która Jerzemu Płażewskiemu, Bolesławowi Michałkowi i Januszowi Gaździe kazała wskazać poszczególne, obecnie uznane nazwiska ówczesnych debiutantów (a nawet dopiero debiutantów *in spe*). Jeśli do tej intuicji dodać fakt, że autorzy przytoczonych opracowań posługują się zbliżonymi kategoriami charakteryzującymi kino owego czasu, postulowanie łączności młodych reżyserów przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, mimo towarzyszących mu kontrowersji, jest jednak uprawnione.

MARTA HAUSCHILD

¹ J. Płażewski, *Trzecie kino polskie? Uwagi o produkcji 1965 r.*, „Ekran” 1965, nr 51-52, s. 3.

² S. Morawski, *Kłopoty ze współczesnością*, „Ekran” 1965, nr 6, s. 3, 6.

³ L. Krasucki, *Dylematy afirmacji*, „Ekran” 1965, nr 7, s. 3.

⁴ Z. Kałużyński, *Dwa słowa*, „Ekran” 1965, nr 20, s. 3.

⁵ J. Płażewski, *Zemsta nietoperza*, „Ekran” 1965, nr 23, s. 3.

⁶ Fakt posłużenia się przez Jerzego Płażewskiego, a potem Janusza Gazdę przykładem Jerzego Skolimowskiego do stworzenia kategorii trzeciego kina był pierwszą z komplikacji i niedomówień, które do dziś towarzyszą owemu terminowi. Większość autorów używających sformułowania *trzecie kino polskie* datuje jego początki na lata 1968-1969, wykluczając Skolimowskiego z kręgu reżyserów należących do nurtu i przydzielając mu miejsce osobne, niektórzy jednak – jak na przy-

kład Małgorzata Hendrykowska – konsekwentnie trzymają się pierwszych ustaleń z 1965 roku, od autora *Rysopisu* rozpoczynając dzieje trzeciego kina (M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895-1997*, Poznań 1999, s. 309).

⁷ J. Płażewski, *Trzecie kino polskie?...* dz. cyt.

⁸ Podaję za: J. Gazdę, *Nadzieja na trzecie kino polskie*, „Kultura Filmowa” 1968, nr 4, s. 4.

⁹ J. Gazda, *Trzecie kino polskie – kino poetyckie*, „Ekran” 1967, nr 16, s. 3.

¹⁰ Tenże, *Trzecie kino polskie – kino ironiczne*, „Ekran” 1967, nr 17, s. 3.

¹¹ Tenże, *W poszukiwaniu widza*, „Ekran” 1967, nr 52-53, s. 3.

¹² J. Gazda, *Nadzieja...* dz. cyt., s. 3.

¹³ Tamże, s. 4.

¹⁴ Tamże, s. 12.

¹⁵ Tamże, s. 13.

¹⁶ Tamże, s. 21.

¹⁷ Tamże, s. 15.

- ¹⁸ Tamże, s. 12.
¹⁹ Tamże, s. 15.
²⁰ Tamże, s. 20.
²¹ Tamże, s. 16.
²² Tamże.
²³ B. Michałek, *Pokolenie 1968?* „Film” 1967, nr 51-52, s. 8.
²⁴ Tenże, *Nurt osobisty. Lubuskie Lato Filmowe – Łagów’69* w: *Bolesław Michałek. Ambasador polskiego kina. Wspomnienia i artykuły*, red. A. Helman, Kraków 2002, s. 174 (pierwodruk: „Kino” 1969, nr 10, s. 27-30).
²⁵ Tenże, *Po debiutach*, dz. cyt., s. 184-185 (pierwodruk: „Dialog” 1970 nr 3, s. 122-126).
²⁶ Tamże, s. 186.
²⁷ Tamże, s. 185-188.
²⁸ K. Eberhardt, *Młode kino, ale czy rzeczywiście młode?* w: tenże, *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 319 (pierwodruk: „Ekran” 1972, nr 30).
²⁹ Tamże, s. 316.
³⁰ Tamże, s. 320-321.
³¹ M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895-1997*, Poznań 1999, s. 309.
³² T. Lubelski, *Film fabularny. Tematy zastępcze (1962-1968)*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, red. E. Zajiček, Warszawa 1994, s. 151.
³³ R. Marszałek, „Trzecie kino” w: tenże, *Film fabularny w: Historia filmu polskiego t. 6, 1968-1972*, red. nauk. tenże, Warszawa 1994.
³⁴ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
³⁵ T. Lubelski, *Film fabularny. Młoda kultura i dojrzałość mistrzów (1969-1975)*, w: *Encyklopedia kultury polskiej...* dz. cyt., s. 152.
³⁶ Edward Żebrowski jest reżyserem dwóch filmów zaliczanych do tego nurtu: *Szansa* (1970) i *Ocalenie* (1972), ale i współscena-
 rzystą ówczesnych filmów Krzysztofa Zanussiego.
³⁷ A. Zagajewski, *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, w: J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat...* dz. cyt., s. 36.
³⁸ Tamże, s. 32.
³⁹ Tamże, s. 33.
⁴⁰ Tamże, s. 35-37.
⁴¹ Tamże, s. 43.
⁴² T. Lubelski, *Pokazywanie świata*, „Film” 1981, nr 22, s. 4.
⁴³ Taka interpretacja obecna jest w tekstach Marioli Jankun-Dopartowej i w *Wodzirejach i amatorach* Marii Kornatowskiej (Warszawa, 1990), gdzie autorka w ogóle nie wyodrębnia filmów trzeciego kina jako osobnego nurtu i opisuje je razem z filmami późniejszymi.
⁴⁴ M. Jankun-Dopartowa, *Falszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przyłipiak, Kraków 1996, s. 92.
⁴⁵ R. Marszałek, „Trzecie kino”, dz. cyt.
⁴⁶ R. Marszałek, *Od redaktora naukowego*, w: *Historia filmu polskiego*, dz. cyt., s. 9.
⁴⁷ R. Marszałek, „Trzecie kino”, dz. cyt., s. 112.
⁴⁸ Tamże, s. 113.
⁴⁹ Tamże, s. 114.
⁵⁰ Por. tamże, s. 116.
⁵¹ Tamże, s. 118.
⁵² Tamże, s. 120.
⁵³ Tamże, s. 119.
⁵⁴ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004, s. 305-314.