

prof. zw. dr hab. Andrzej Gwóźdź
kierownik Zakładu Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach
Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Recenzja dorobku Kazimierza Kutza
w procedurze nadania tytułu doktora honoris causa
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera**

Sześćdziesięcioletnia obecność Kazimierza Kutza w polskiej kulturze filmowej sama w sobie jest ewenementem na miarę fenomenu. Pozostaje on w zasadzie jedynym czynnym artystą, który nosi na swoich barkach całą niemal historię powojennej kinematografii polskiej, znaczny szmat czasu funkcjonowania Teatru Telewizji i teatru żywej sceny. I w jakimś sensie przecież też swoją twórczością filmową (a składa się na nią dwadzieścia jeden tytułów) za tę kinematografię odpowiada. Ale jest także żywym świadectwem historii łódzkiej Szkoły, którą w latach 1949–1955 (czyli począwszy od jej drugiego rocznika) chłonał wszystkimi zmysłami – jako oazę wolności i swobody, miejsce autentycznego awansu intelektualnego studenta, asystenta znamienitych profesorów i społecznika – ale też doznawał jej jako „bezbrzeżnej buły wysiłku, mozołu, radości, wigoru i szczęścia...” – jak wyznał przed laty autorom *Filmówki*. I jest jednym z niewielu naszych filmowców, który już czternaście lat temu doczekał się osobnej publikacji w postaci bibliografii prac własnych oraz materiałów na swój temat (z lat 1955–2003).

Dokładnie sześćdziesiąt lat temu, niespełna trzydziestoletni Kutz realizował swój debiut filmowy *Krzyż Walecznych*, który w 1959 roku z impetem wszedł do kinematografii polskiej pod szyldem tzw. plebejskiego nurtu Szkoły Polskiej, szczęśliwie zbiegając się z pierwszymi sukcesami funkcjonowania Zespołów Filmowych, zwłaszcza „Kadru” (przy pierwszym filmie wyprodukowanym przez ten Zespół w 1956 roku, *Cieniu Jerzego Kawalerowicza*, Kutz był drugim reżyserem). To legendarny „Kadr”, w którym Kutz w latach 1984–1987 pełnił funkcję zastępcy kierownika artystycznego, był jego filmowym matecznikiem, który nie tylko zapewnił mu debiut, ale nadto stworzył warunki do realizacji jego najznamienitszych

utworów (w tym śląskiego tryptyku). Kutz miał więc z czego czerpać, kiedy w 1972 roku powoływał w Katowicach do życia pierwszy i jedyny w dziejach kinematografii polskiej pozastoleczny Zespół Filmowy „Silesia”, którym kierował przez sześć lat. A pamiętać należy, że marka „Silesii” nieustannie pracuje na chwałę polskiego kina, tu przecież powstały utwory takie, jak *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Hasa czy *Przepraszam, czy tu biją?* Marka Piwowskiego,

I choć premiera ostatniego filmu Kutza, siedmioodcinkowego serialu telewizyjnego *Sława i chwała*, miała miejsce dwadzieścia lat temu, reżyser nie pozwala zapomnieć o sobie: jako autor wznawianych (co prawda ostatnimi czasy sporadycznie) spektakli Teatru Telewizji, których pozostaje niekwestionowanym mistrzem (a dziś już przecież także klasykiem); jako polityk, powieściopisarz, wkrótce już zapewne także jako autor osobnej, sobie tylko znanej historii kina polskiego; nieustannie również jako felietonista i zafascynowany cyfrowym przedłużeniem życia swoich filmów komentator „drugich” premier *Soli ziemi czarnej* i *Perły w koronie*, które w zdigitalizowanych wersjach weszły na ekrany w bieżącym roku.

Ale już przed swoim debiutem Kutz był twórczym (i wynalazczym) współautorem Wajdowskiego *Pokolenia* i *Kanału*, filmów (szczególnie jeśli chodzi o ten drugi), którym dał o wiele więcej niżby to wynikało z oficjalnie sprawowanej funkcji asystenta reżysera (w praktyce bowiem także – specja od pirotechniki i efektów specjalnych). I to za sprawą *Kanału* właśnie – bo przekreślona została niepisana umowa reżysera z asystentem na zrobienie dyplomu z sześciusetmetrowej części filmu – Kazimierz Kutz pozostał niedyplomowanym absolwentem łódzkiej Filmówki. Bez *Krzyża Walecznych* (od razu docenionego, bo nagrodzonego „Syreną Warszawską” Polskiej Krytyki Filmowej) Polska Szkoła Filmowa nie oddychałaby pełną piersią, podobnie jak po latach Kino Moralnego Niepokoju lat siedemdziesiątych nie miałyby swojego prekursorskiego filmu w postaci *Ktokolwiek wie...* z roku 1966.

Kutza nie wypisywano na sztandarach mód i kierunków, ani nie afiszowano się nim. Ale on nigdy nie był i nie chciał być modny, nie zamierzał ilustrować czyichś myśli, ani być adaptatorem lektur. Jego drugi film, *Nikt nie woła* – ów cudowny estetyczny eksces, którym w 1960 roku wprowadzał polską kinematografię do światowego kanonu nowego kina (za co w Polsce nabawił się godnego ubolewania ostracyzmu środowiska, i to głównie od „swoich” – Rektora Szkoły i profesora, którego był asystentem) powstał w Polsce o wiele za wcześnie, by można było docenić jego oryginalność i nowatorstwo; ekscentryczny *Upał* nie zrymował się z

poczuciem humoru swego czasu, bo nic w naszym kinie nie przygotowało podobnych komedii; bliskie w sposobie narracji Antonioniego *Ktokolwiek wie....* wyprzedzało o dekadę Kino Moralnego Niepokoju; *Straszny sen Dzidziusia Górkiewicza* (może dlatego, że telewizyjny) nie stał się utworem w sposób satysfakcjonujący rezonującym dorobek Szkoły Polskiej, a *Śława i chwała* musiała borykać się z przeciwnościami zupełnie innej natury.

Ale to właśnie reminiscencje Szkoły Polskiej u żadnego bodaj z polskich filmowców nie były tak głębokie i trwałe, jak u Kutza właśnie. Do tego stopnia, że Tadeusz Lubelski na przykład dostrzega w czterech ostatnich kinowych filmach reżysera: *Śnie Dzidziusia Górkiewicza*, *Śmierci jak kromka chleba*, *Zawróconym* i *Pułkowniku Kwiatkowskim* wyraźne dziedzictwo Szkoły Polskiej. „Chodzi o pewną nadrzędną strategię artystyczną, rządzącą całym procesem tworzenia dzieła” – pisał w 2009 roku w tomie zbiorowym *Kutzowisko 2*; „o strategię, którą reżyser przyswoił sobie w epoce swego debiutu, czy raczej wcześniej, w czasie dwukrotnej asystentury u Andrzeja Wajdy, i której pozostał wierny”, a polegającą na „poruszaniu tematów zasadniczych i najbardziej oczekiwanych, ale czynieniu tego w sposób z rozmaitych względów niewygodny czy niepopularny”.

W kilku filmach Kutza (*Nikt nie woła*, *Tarpany*, *Znikąd donikąd*, *Wkrótce nadejdą przyjdą bracia*, serial *Śława i chwała*) bohaterami są właśnie żołnierze podziemia, ale Kutz opowiada o nich w sposób jak najdalszy od nadęcia i koniunktury politycznej, która wywindowała dziś „żołnierzy wyklętych” do rangi jedynie słusznych bojowników o wolną Polskę. Reżyser oddaje jednak sprawiedliwość także tym innym, dziś upodlonym – takim jak Franek Socha, zwany Wyskrobkiem, których los rzucił do innej armii i którzy przyszli z nią do Polski, płacąc za to niejednokrotnie – jak bohater noweli *Krzyż z Krzyża Walecznych* – wysoką cenę. Bez kombatanckiej martyrologii i bogoojczyźnianych fanfar, bez romantycznych gestów i poetyckich tyrad, za to z rzetelną obserwacją realisty. Mówił o tym dosadnie przed dwudziestu laty w książce o debiutach polskiego kina: „Otóż wówczas w Polsce wszyscy zajmowali się w ten czy inny sposób losami AK, bohaterami podziemia itd. [...] Sam będąc plebejem, uważałem, że ta idąca ze wschodu armia jest w tym samym stopniu co na przykład AK wojskiem polskim, na równi tragicznym. Tragicznym w tym sensie, że zaczęli się tam ci ludzie, plebejusze, nedorajdy, jakieś zapędki, którzy nie zdążyli albo byli po prostu przez tamtych odrzuceni. [...] Dla nich wstąpienie do tej ludowej armii stało się okazją do wielkiej pielgrzymki, stanowiło jedyną i ostatnią szansę powrotu do Polski”.

Zresztą bez dwóch pierwszych filmów Kutza obraz naszych tużpowojennych lat byłby dalece niepełny i skarłały, na pewno pozbawiony owej typowo Kutzowej aury wszechobecnego przepoczwarczenia się świata żołnierzy w świat cywilów, ale także duchowego przełomu ludzi skonfrontowanych z nieswoim, przydanym im Heimatem. Do czasu „tryptyku śląskiego” bohaterowie filmów Kutza są przecież na ogół przybyszami, którym los każe oswoić obcą przestrzeń, bo dopiero filmy śląskie pokazują bohaterów, którzy są u siebie, choć o to swoje muszą jeszcze powalczyć. To zdumiewające, jak ktoś wychowany w regionie, którego losy tak bardzo odbiegały od tych ze światów przedstawionych obydwu filmów, stał się tak wiarygodnym i z estetycznego punktu widzenia – twórczym ich komentatorem, ba, kreatorem, że do niego właśnie w dużym stopniu należy filmowa ikonografia Ziemi Odzyskanych tamtych lat.

Ale komentatorów Kutza zdumiewa na ogół i dziwi (bo dziwić może) nieprzewidywalność jego drogi twórczej, skoro z wyjątkiem dyptyku śląskiego, na ogół sąsiadują z sobą utwory odmienne gatunkowo, reprezentujące inne poetyki i konwencje estetyczne, a dzieło reżysera nie poddaje się łatwym uogólnieniom i klasyfikacjom. To prawda: po realistycznym, zaprawionym liryzmem *Krzyżu Walecznych* pojawia się niczym niezapowiedziane *Nikt nie wola*; po behawioralnych *Ludziach z pociągu* – owiane ironiczno-szyderczą aurą romantycznych wlotów Szkoły Polskiej *Tarpany*; po barokowo-egzystencjalnym *Milczeniu* – surrealistyczno-burleskowy *Upał*; po ożywym, realistycznym *Skoku* – balladowa *Sól ziemi czarnej*; po groteskowo-farsowym *Zawróconym* – epicka *Sława i chwala*. Oczywiście formułki podobne łatwo mnożyć, ale za każdą z nich kryje się przecież jakaś głębsza część prawdy o dziele reżysera, którego bogactwo tematyczne i formalne – swoista polifonia tematów i form – zaskakuje, a krytykom daje powody do snucia refleksji o nierówności tej twórczości.

Reżyser wszak nieustannie dowodził tego, że nie jest i nie chce być autorem jednego, śląskiego cyklu; że dobrze czuje się w różnych gatunkach i konwencjach filmowych; co więcej, że jako twórca obrazów z powodzeniem tworzy między mediami: kinem, teatrem, Teatrem Telewizji; że wreszcie sztuka filmowa to nie jest dla niego wyłącznie artystyczny koncept zaklęty w estetycznej materii jedynie, ale żywy organizm podwiązany tysiącnymi nićmi do świata, w którym artysta żyje. Do świata i do ludzi, z którymi zawsze było mu po drodze w jego artystycznej karierze, zwłaszcza do aktorów, których szacunek i przyjaźń sobie zaskarbił.

Z właściwą sobie przenikliwością dostrzegł to Andrzej Werner, pisząc w *Kutzowisku 2* o „afirmatywnym spojrzeniu na drugiego człowieka akceptującym jego byt osobowy jeszcze zanim zaczniemy rozstrzygać, jakie wartości należy przypisać jego postawie wobec «sprawy narodowej»”. I prostując przy okazji mit plebejskiej wyłącznie genezy Kutzowych filmów: „Słusznie, ale nie do końca, nie zawsze, a nawet po części – również niesłusznie” – twierdzi Werner. „Słusznie, bo są to istotnie filmy widziane «od dołu», stąd, skąd «widać inaczej» [...] Sądzę, że jest to raczej inna siatka pojęć, inny efekt poznawczy przynosząca. Ale różnica między nimi jest, zwłaszcza w polskiej kulturze, znacząca i niebanalna. A to ze względu na wyjątkowo silną dominację kultury poszlacheckiej i jej inteligenckiej sukcesji. [...] Kutz z całą pewnością należy do tej części reprezentatywnej, a jednak opowiada inaczej. Poszukiwanie, przez przekorę, innej od Wajdy i Munka, ścieżki, a może i przestrzeni kulturowej, tradycji postrzegania zjawisk, a zatem i tradycji myślowej?” – pyta Werner. I odpowiada: „Wszystkie możliwości wchodzą w grę i uzależnienie od jednej społecznej determinanty wydać się musi zbyt rygorystyczne”. I na dowód podaje przykład filmu *Nikt nie woła*: „W *Nikt nie woła* nic nie wskazuje na plebejskie pochodzenie pary bohaterów, a także i najbliższego otoczenia [...] Mniejsza o społeczne czy klasowe determinanty, ważne, co teraz zrobią ze swoim życiem, w przestrzeni społecznie zniwelowanej, na ziemi «niczyjej», w godzinie «zero» – zarówno życia własnego, jak i zbiorowości”. W równym stopniu diagnoza podobna dotyczy przecież zarówno *Tarpanów*, jak i *Snu Dzidziusia Górkiewicza*; *Milczenia* oraz serialu *Ślawa i chwała*.

Jest jednak kilka tropów, które spinają klamrą całą tę artystyczną karuzelę. Po pierwsze, to przypowieściowy charakter jego filmów, spowitych swoistym humorem, rozpoznawalnym, bo niepowtarzalnym – już to rodem z niemej burleski (chaplinary w *Upale* i *Zawróconym*), czasami swojskim, plebejskim (kapitałna scena z kurą przeciąganą na dwie strony frontu w *Soli ziemi czarnej* bądź z „karbinadłem” w *Perle w koronie* albo ów taniec odtańczony przez Siwka i ministranta wokół kościoła w finale *Zawróconego*); niejednokrotnie czarnym lub podskórnym (sceny ze strajkującymi górnikami w tym ostatnim filmie, przesłuchanie tytułowego *Zawróconego* przez esbeków albo upadek opatulonego sztandarem, przewiązanego sznurówkami przewodniczącego samorządu pracowniczego, inżyniera Miodka w *Śmierci jak kromka chleba*). Po drugie: Kutzowe kinooko poszukuje harmonii i ładu w wyobrażonych kadrach-obrazach, stąd tak częste u reżysera symetryczne kompozycje obrazu – często płaskie reliefy bez głębi – wyrażające się między innymi frontalnym usadowieniem bohaterów w kadrze. Narrator Kutza uważnie patrzy, stąd jego przygoda z bohaterami jest

przede wszystkim sposobem osvajania optyki widzenia świata, odcedzaniem tego co banalne i pospolite od tego, co niepospolite, wyjątkowe, po to, by zobaczyć ten świat w akcie stworzenia na nowo, a może nawet to co świeckie przemienić w to co święte. Zapewne ma to wiele wspólnego z owym „darem dziwienia się”, o którym mówił Kutz w wywiadzie dla „Kina” sprzed niemal ćwierćwiecza: „Bo jak się człowiek nie umie dziwić, traci możliwość poznawania”. Wtedy też lepiej sprawdza się fragmentaryczna, epizodyczna konstrukcja opowieści złożona bardziej ze względnie autonomicznych obrazów niż narracyjnego przymusu odpowiadania skutkiem na przyczynę.

I jest coś jeszcze: to rojenie się ludzi, niczym magma wnikających w obraz spoza kadru – branie przez repatriantów w posiadanie Luborza w noweli *Wdowa w Krzyżu Walecznych*, anektowanie Zielenka przez przyjezdnych w *Nikt nie woła*, wysyp letników na mazurskiej stacji w *Tarpanach*, bieg powstańców ku Polsce w *Soli ziemi czarnej*. Wszystko to w sposób właściwy Kutzowi służy choreografii mas dynamizującej obraz dośrodkowo, niczym jakiś akt stworzenia świata na nowo.

Faktem pozostaje, że to Górny Śląsk otworzył Kutza na estetyczne szaleństwo i akt kreacji najwyższej rangi. Bo Kutz stworzył Śląsk od nowa, z całą jego kulturową osnową i tkanką, przydając sens pojęciu „kino śląskie”. Nazwał go i opowiedział o nim w sposób wyrafinowany, utkawszy jego materialny i duchowy wizerunek z najprawdziwszych ingrediencji, które smakował w dzieciństwie i młodości: jako syn powstańca, uczeń szkoły powszechnej w podkatowickiej wówczas jeszcze wsi Szopienice, od 1945 roku gimnazjum męskiego w Mysłowicach, a za dwa lata koedukacyjnego myśłowickiego liceum; harcerz i konferansjer licealnej orkiestry, uczestnik „wojennych uniwersytetów” w szopienickiej „laubie”, gdzie nie kupczyło się patriotyzmem, ale prowadziło użyteczną po wojnie pracę u podstaw; siatkarz wraz z późniejszymi olimpijczykami Czesławem Białasem i Januszem Sidło w jednej drużynie siatkarskiej. Kutz smakował i przeżył ten swój silesiański stop do tego stopnia, że Śląsk przyśnił mu się po latach w filmowych kadrach *Soli ziemi czarnej*. I reżyser wyniósł go do rangi mitu żywego, przeżytego.

Wyjątkowość śląskiego cyklu w panoramie polskiego kina stanowi nie tylko fakt artystyczny, ale także w najwyższym stopniu kulturotwórczy. Bo Kutz opowiada w swoim tryptyku śląskim „historię świętą” (a więc uniwersalną), ukazującą świat przedstawiony w nimbie biblijnej opowieści o życiu i śmierci jako historię jego stworzenia i śmierci, i czyni to w sposób dogłębny i pełny. A przecież stworzenie mitu w sztuce należy do tych wyjątkowych

cech kultury, które przydają jej mocy wiecznotrwałej nadbudowy. I to się Kutzowi udało. Dziś nie da się już myśleć o Górnym Śląsku inaczej niż „Kutzem” i nieważne, czy ten mit przyjmuje się za swój czy też się go odrzuca – obojętnie przejść obok niego nie sposób.

Także dlatego, że jest to mit spełniony, który przywraca Kutza jego Heimatowi, ale ów Heimat wynosi zarazem do rangi Kosmosu. I daje Górnoszlązakom godność, w dużym stopniu także dzięki gwarze, która wybrzmiewa w jego filmach autentyzmem i prawdą. Dlatego jak życiowe credo brzmi głos samego Kutza sprzed niemal czterdziestu lat: „[...] Te filmy są integralną częścią mojego życia – to filmy-wyznania, w których mieszczą się wszystkie podstawowe reguły mojej egzystencji, wyznania co do zasad, jakie powinno się honorować i do jakich jestem przywiązany, bo zostałem w nich wychowany [...] One są jakby tym, co nazywa się autorealizacją: to moje przekonania, moje fascynacje, moje ideały i moje miłości [...]”.

Ale obraz filmowca Kutza nie byłby pełny bez jego społecznikowskiej pasji, która na ogół nie zyskiwała mu sympatyków, zawsze jednak wynikała z głębokiego przeświadczenia o tym, że trzeba pomagać innym; i z przywódczego instynktu, który nigdy nie był mu obcy. To dzięki temu doprowadził do szczęśliwego końca produkcję filmu *Śmierć jak kromka chleba*, kiedy wszystkie oficjalne czynniki zawiodły, a pozostał jedynie Społeczny Komitet Realizacji Filmu Fabularnego o Tragedii w Kopalni „Wujek” – precedens w historii kinematografii. Ten film pozwolił nie tylko wyzwolić się Kutzowi z tego, co mogło prowadzić do ekranowego autostereotypu Śląska, ale stanowił efekt jego wieloletniej pracy poznawczej, która doprowadziła reżysera tam, skąd biją źródła jego wrażliwości i pasji – do matecznika górnośląskiej wrażliwości, moralności pracowitości i wewnętrznej dyscypliny. W przerośni i dosłownie, wszak matce w dużym stopniu zawdzięcza głębokie poczucie etyki zawodowej i kult wiedzy. Ale z drugiej strony przecież „reżyser to jest taki facet, który powinien się nadstawiać życiu, nadziewać się na nie, prowokować je. Inaczej nie będzie w stanie pojąć drugiego. To jest zawód empiryczny, zmysłowy i trzeba się w nim tak ustawiać, żeby widzieć rzeczy, których nie widzi większość ludzi” – wyznawał w wywiadzie dla „Kina” po premierze *Śmierci jak kromka chleba*. W wypadku tego ostatniego filmu przyjęcie podobnej optyki oznaczało dla Kutza odnowienie etosu śląskiej kultury plemiennej, w której odkrył na nowo – bo w odniesieniu do nowej tematyki oraz paradokumentalnej stylistyki – nieprzebrane pokłady uniwersalnej archetypiki, wzmacniające śląski mit z poprzednich śląskich filmów reżysera. I tego kapitału nikt już Kutzowi odebrać nie będzie w stanie.

Uwzględniając przedstawione argumenty, z całą mocą popieram wniosek o przyznanie Kazimierzowi Kutzowi tytułu doktora honoris causa Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi oraz rekomenduję jego kandydaturę do dalszych etapów w tej procedurze.

Andrzej Gubicki

Katowice, w październiku 2015