

Kutz czytany na nowo Kutzem¹

Twórczość Kazimierza Kutza należy do żelaznego kanonu polskiego kina i jako taka jest dobrze rozpoznana i opisana – podobnie zresztą, jak i sama osoba artysty-społecznika². Jest też wcale bogato reprezentowana na polskim rynku płyt DVD. A przecież to właśnie DVD jako medium, a nie jedynie format (skoro możliwości korzystania zeń, określone chociażby poprzez interaktywność menu, daleko wykraczają poza status samego nośnika), stanowi dziś główne źródło obcowania z twórczością autora *Soli ziemi czarnej* – i nie tylko jego przecież. Spróbujmy więc przyjrzeć się temu, jak cyfrowe edycje filmów Kutza współtworzą bądź rewidują kanon wiedzy historycznofilmowej na temat twórczości tego reżysera. A że tak właśnie jest – postaramy się dowieść.

W wypadku DVD sam film stanowi na ogół jedynie część oferty programowej zawartej na płycie, dostępną poprzez menu, które prowadzi bezpośrednio do jego paratekstualnych elementów: zwiastuna, dokumentu z realizacji, zestawu scen usuniętych bądź dodanych, audiokomentarza, materiału ikonograficznego, ale zawiera także na przykład zwiastuny innych filmów tego samego reżysera, serii, kolekcji, cyklu itd. W tym też sensie „filmy na DVD” nie są już w istocie „filmami”, lecz wynikłymi z medialnej różnicy i powtórzenia w innym medium cyfrowymi cytatai tychże. Mamy tu zatem do czynienia z praktyką dekonstrukcyjną *sensu stricto*, a jednocześnie – o paradoksie! – z reaktywacją rytualnego oglądania filmu kulmi-

¹ Skrócona i nieznacznie zmieniona wersja artykułu: *DVD jako paramedium kina, czyli historia kina po nowemu (na przykładzie filmów Kazimierza Kutza w serii edukacyjnej „Filmoteka Śląska przedstawia”)*. W: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – polityka – ideologia – światopogląd*. Red. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa Rabid. Kraków (w przygotowaniu).

² Patrz na przykład M. Czernienko: *Kazimierz Kutz (rozdziały niedokończonej książki)*, „Film na Świecie” 1987, nr 343–344; E. Baniewicz: *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*. Warszawa 1994 (2 wyd.: *Kazimierz Kutz*. Warszawa 1999); J.F. Lewandowski: *Historia Śląska według Kutza*. Katowice–Warszawa 2004; A. Szpulak: *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza*. Gniezno 2005; J.F. Lewandowski: *Kino Kazimierza Kutza*. Katowice 1999; A. Gwóźdź Kutzowisko. *O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*. Katowice 2000; M. Palka: *Kazimierz Kutz. Bibliografia (wybór)*. Katowice 2004.

nującego w swoistej jego „re-folkloryzacji”³. Ten paradoks okazuje się jednak zrozumiały, jeśli uznamy, iż poprzez inscenizowanie odbioru eksperckiego (ujawnianie w dodatkach, w tym często w audiokomentarzach, tajników warsztatu) rytuał zaczyna przybierać znamiona rytuału ekspertów; staje się manifestacją „gestu »wtajemniczenia w sekretny świat«”, co w rezultacie kształtuje więź kinematografii z fanami⁴. Krótko mówiąc: *fascinosum* iluzji zastąpione zostaje *fascinosum* tego, jak to zostało zrobione, w czym celują dokumentacje w rodzaju „making of...”

Stopień obecności Kutza na płytach DVD wyprzedza zresztą w tym względzie dzieło wielu innych czołowych reżyserów polskiego kina, tak iż „dywersyfikacja wertykalna”⁵, polegająca na coraz to nowym pojawianiu się tego samego filmu w innych cyklach, dokonuje się tu w całej pełni: cztery filmy (*Upał, Skok, Na straży swej stać będą, Paciorki jednego różańca*) w standardowym, jakościowo raczej miernym cyklu „Płatynowa Kolekcja Polskiego Kina”⁶; *Krzyż Walecznych, Nikt nie woła, Sól ziemi czarnej* i *Perła w koronie* w cyfrowo zrekonstruowanej („DVD digitally restored”) serii wydawniczej Studia „Propaganda” (pozostawiającej zresztą wiele do życzenia, na tyle wiele, że z wielkim trudem dają się tu odróżnić fragmenty zrekonstruowane od niezrekonstruowanych); dalej – wydana przez tego samego wydawcę, ale w wersji nierestaurowanej, *Śmierć jak kromka chleba*; sześć tytułów w niedostępnej na rynku, bo limitowanej prawami serii edukacyjnej „Filmoteka Śląska przedstawia”, edycji Instytucji Filmowej „Silesia-Film” w Katowicach (trylogia śląska oraz *Krzyż walecznych, Ludzie z pociągu, Ktokolwiek wie...*). Wreszcie (ponownie) *Pułkownik Kwiatkowski, Straszny sen Dzikus Górkiewicza* i *Zawrócony* w edycjach poza seriami (ten ostatni w cyklu dystrybuowanym przez Kino Świat zatytułowanym „Kino z Gwiazdami”) – to cyfrowy bilans kina Kutza (jego twórczość nie trafiła jeszcze jako filmowy gadżet do ilustrowanych magazynów). W sumie trzynastie (*Paciorki jednego różańca* dwukrotnie) na dziewiętnastcie filmów kinowych w twórczości Kutza, twórczości – jak wynika z wypowiedzi reżysera zarejestrowanej w związku z otwarciem katowickiego Centrum Sztuki Filmowej w październiku 2006 roku – raz na zawsze, przynajmniej jeśli chodzi o film, zamkniętej.

Dorobek Kutza trafia więc do różnych narracji z zakresu historii filmu, do rozmaitych porządków rekontekstualizujących jego twórczość. Pierwsza („Płatynowa Kolekcja Polskiego Kina”) oferuje raczej dość przypadkowy rejestr tytułów podległy trudnej do zrekonstruowania zasadzie „płatynowości” (*O dwóch takich, co ukra-*

³ V. Hediger: *Rituale des Wiedersehens: Kinofilm im Zeitalter seiner Verfügbarkeit auf Video*. W: R. Adelman, H. Hoffmann, R.F. Nohr (Hrsg.): *REC – Video als mediales Phänomen*. Weimar 2002, s. 85 nn.

⁴ P. Skopal: *Stare filmy, nowe narracje. Kontekstualizacja oraz interpretacja kulturowa filmów hollywoodzkich na DVD*. Przeł. I. Kędziński. W: A. Gwóźdź: *Czeska myśl filmowa*. T. 2: *Reguły gry*. Wyb. P. Szczepanik, J. Anděl, A. Gwóźdź. Gdańsk 2007.

⁵ Tamże.

⁶ „Wydawca dokonał wszelkich starań, aby dźwięk i obraz zawarte na niniejszej płycie były możliwie najlepszej jakości, jednak efekt ostateczny jest ściśle związany z jakością materiału wyjściowego, jaki wydawcy udało się pozyskać” – czytamy na okładce płyty.

dli księżyc obok Marysi i Napoleona, obok Smarkuli, obok Pana Dodka, obok Mocnego uderzenia, obok Klinczu – chyba że domniemaną zasadą owego łańcucha pozostaje coś, co dość mgliście i ogólnie można by nazwać kinem popularnym. Jeśli dodać do tego, iż edycję tę pozbawiono jakiegokolwiek menu (poza kilkoma zdaniem z leksykonów na okładce), to jej ranga nie wykracza poza „jednorazówkę”, całkowicie pozbawioną „estetyki hardware’owej”⁷, dzięki której spełnia się głównie postawa kolekcjonerska miłośnika filmu.

Niewiele lepiej przedstawia się z tego punktu widzenia rekonstrukcja cyfrowa wybranych filmów Kutza, bo ogranicza się ona do podrasowanego cyfrowo obrazu i dźwięku, ale wyzuta zostaje z nowych, cyfrowych treści: ubogie menu z treści cyfrowych pozwalające wybierać jedynie między dźwiękiem oryginalnym a Dolby Digital 5.1, pozbawione naturalnych w takich wypadkach bonusów, bo dodatek o technologii cyfrowej – film dokumentalny Filipa Chodzewicza zatytułowany *Rekonstrukcja filmów – ponowne narodziny* dotyczy rekonstrukcji... *Zakazanych piosenek* (choć operator Kazimierz Korcelli wspomina w nim kilkakrotnie o dramatycznym spadku jakości barwy na orwowskiej taśmie *Soli ziemi czarnej*), a rozmowa z Kutzem nie wykracza poza standardy przeciętnego wywiadu (z jednym może wyjątkiem: Kutz kreuje się w niej na opozycjoniste). Tego rodzaju ambicja „poprawiania historii”⁸ w wypadku dystrybucji płyty DVD nie na wiele się jednak zdaje, bo filmy pozbawione zostały jakiegokolwiek komentarza historycznofilmowego. To bardziej „retoryka rekonstrukcji” wpisana w ideologię misji technokulturowej niżeli egzemplarz kolekcjonerski wywołujący kinofilską nostalgię. Zresztą dokument o rekonstrukcji *Zakazanych piosenek* inicjuje raczej typ wrażliwości technokratycznej, skupiając się na jej technologicznym aspekcie, tak jakby zakładano widzów zainteresowanych w pierwszym rzędzie tą właśnie kwestią, a nie historycznokulturowymi aspektami tejsze. Innymi słowy, to – jak twierdzi Hediger – gest „wtajemniczenia w sekretny świat”⁹, odtajnianie tego, co w kinie zawsze stanowiło tabu. W tym sensie dokument ów tworzy swój własny wkład do historii cyfryzacji kina, ale pozbawiony istotnych paratekstów raczej cytuje egzemplarz z historii kina niż wpisuje się w dyskurs historyczny twórczości Kutza.

Jedynie seria edukacyjna „Filmoteka Śląska przedstawia” katowickiej Instytucji Filmowej „Silesia-Film” (wydana w latach 2004–2005) dokonuje pod tym względem ewidentnego wyłomu. Oprócz rozmów z reżyserem proponuje bowiem za każdym razem trzy obcojęzyczne wersje językowe w napisach (francuską, angielską

⁷ B. Klinger: *The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-Video Era*. W: M. Stokes, R. Maltby: *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*. London 2001, s. 141–147.

⁸ Ale przynajmniej w intencjach wydawcy (Studio „Propaganda”) jego działania „idą w kierunku spełnienia wymagań współczesnego widza, skutkiem czego ścieżka dźwiękowa odrestaurowanego filmu archiwalnego jest często bogatsza niż oryginał. Tak przygotowany cyfrowy materiał wizyjny i dźwiękowy może zostać na nowo zarchiwizowany i zachowany dla kolejnych pokoleń”.

⁹ P. Skopal: *Stare filmy...*

i niemiecką)¹⁰, wprowadzie bardzo skromną informację biograficzną o reżyserze, ale – co najważniejsze – audiokomentarz twórcy¹¹. Wszystko to jednak utrzymuje w stałym napięciu relację filmu-tekstu i paratekstów, nie zakłócając w tym względzie równowagi, jak to czasami bywa, kiedy dodatki zaczynają zdobywać sobie panowanie nad resztą. Filmy na płytach „Silesii-Filmu” nie są zresztą cyfrowo zrekonstruowane, korzystają jedynie z najlepszych dostępnych kopii, co sprzyja zachowaniu pamięci kina jako pierwotnego miejsca obcowania z nimi bądź inscenizowaniu podobnego spotkania.

A w ramach tej edycji zwłaszcza audiokomentarz jako źródło „późnego” (a w naszym wypadku – wyraźnie postkinowego, na ogół już zdecydowanie archiwalnego) „paratekstualnego inscenizowania autorstwa”¹² staje się niezmiernie interesującym sposobem realizowania strategii autorskości. Dokładniej rzecz biorąc, chodzi o ten typ „transcendencji tekstualnej”, który zwykle się określać „metatekstualnością”¹³ (w tym wypadku audialną, rzecz jasna) wobec tekstu, czyli samego filmu.

Oczywiście, wyekstrahowany z edycji metatekst można potraktować podobnie, jak każdy inny paratekst: na przykład w dowodzie na rzecz określonej hipotezy rewizyjno-rewindykacyjnej dzieła reżysera – na podobnej zasadzie chociażby, na jakiej świadectwa (pisane) twórcy i komentatorów reinterpreterują jego twórczość. Ale jako element określonego „formatu” edycji całościowy metatekst audialny działa na rzecz nowego architekstu filmów tego autora i musi być traktowany jako nowe, istotne ogniwo w historii (tego) filmu. Krótko mówiąc: cała „katowicka” edycja DVD filmów Kutza (a w jej ramach oczywiście reżyserski audiokomentarz), podobnie jak historie narodzin poszczególnych filmów i ich premier, stanowi kolejny istotny etap biografii filmów Kutza i należy bezwzględnie do historii polskiego kina, bo – między innymi także za pomocą audiokomentarza – sama tę historię tworzy, „ożywiając i transkrybując [...] pamięć kolektywną, działając na zasadzie rytualnej komemoracji i określając, jakie filmy [...] będą uważane za istotne oraz z jakim kontekstem i łańcuchem asocjacji będą związane”¹⁴. A zasada ta obowiązuje

¹⁰ Niektóre filmy Kutza (na przykład *Paciorki jednego różańca* i *Zawrócoony*) miały niemiecki dubbing. Szkoda zatem, że nie skorzystano z dubbingowanej wersji tego pierwszego w katowickiej edycji *Paciorków jednego różańca* – tym bardziej, że widz niemieckojęzyczny nie jest przyzwyczajony do napisów i nie toleruje ich.

¹¹ Żałować należy, iż w menu nie znalazł się żaden film dokumentalny o Kutzu, zwłaszcza dokument Wojciecha Sarnowicza z realizacji *Perty w koronie* (Kazimierz Kutz, Telewizja Katowice 1971).

¹² L. Nitsche: *Hollywoods neue Autorenpolitik. DVD und Filmvermarktung*. W: V. Hediger, P. Vonderau: *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg 2005, s. 347.

¹³ Por. G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W: H. Markiewicz: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2. *Literatura jako produkcja i ideologia, poststrukturalizm, badania intertekstualne, problemy syntezy historycznoliterackiej*. Kraków 1992, s. 321.

¹⁴ P. Skopal: *Stare filmy...*

przecież nie tylko na DVD, ale wszędzie tam, dokąd film trafia – w telewizji, na wideo, w sieci...

Audiokomentarz jako metatekst określa zewnętrzną strefę przejścia między tekstem filmowym a przestrzenią społeczną, w której on funkcjonuje, pozostając z reguły w gestii wydawcy (edytora) decydującego (w tym wypadku) o opatrzeniu filmu podobnym dodatkiem (to właśnie stanowi o „formacie” edycji). Zarazem przecież wyposaża film w określone przedziały retoryczności: twórca filmu chce zaskoczyć, zadziwić, coś zdementować bądź ujawnić, okazać swój dystans do filmu lub – przeciwnie – wykrzesać poczucie bliskości, aż do efektu performatywnego włączenie (choćby intencji wykreowania siebie na przywódcę opozycji bądź prekursora awangardy). Owo „pomiędzy” tekstem a paratekstem tworzy zatem „nie tylko strefę przejścia, ale także pole transakcji” – miejsce dogodne do tego, by zajęła je strategia promująca „lekturę istotnościową” w rozumieniu autora¹⁵. I z tej okazji Kutz skrzątnie korzysta.

W mówionych komentarzach Kutza zdaje się dominować poetyka wspomnienia utraconej przeszłości¹⁶, opatrzona illokucją „nostalgicznej utraty” – w *Perle w koronie* na przykład głównie etosu artysty („Myśmy robili polskie kino, które miało pokazać w świecie, na co nas stać” albo: „Dzisiaj się robi kino dla pieniędzy, a my – sztukę”), który bardzo szybko zostaje sprzęgnięty z etosem Solidarności. Ale najczęściej dotyczy ona współtwórców filmu, którzy odeszli (aktorów, scenarzystów, literatów), ale również krewnych.

Siłą rzeczy najmocniej daje się to odczuć w debiutanckim *Krzyżu Walecznych*, gdzie reżyser „wspomina z rozrzewnieniem” czasy realizacji filmu. Nie może to dziwić, wszak chodzi o debiut sprzed niemal półwiecza. Sentyment przejawiany wobec aktorów (zwłaszcza aktorów już nieżyjących – Zofii Marcinkowskiej, Zbigniewa Cybulskiego, Bronisława Pawlika, ale i tych żyjących, choćby Jerzego Turka) kreuje rodzaj „mapy pamięci zbiorowej” polskiego kina¹⁷. Wypowiedzi Kutza uruchamiają w ten sposób nie tylko wspomnienie straty, ale tworzą określoną dyspozycyjność do nostalgii, przydając filmowi aury patyny, identyfikowanej chociażby w stylach gry aktorskiej. A – jak twierdzi Skopal – „patyna nadaje swojemu przedmiotowi status kulturowy, zamieniając produkt popkultury w »dziedzictwo kultury«”¹⁸. Z drugiej jednak strony Kutz zwraca uwagę na nowatorską plastycznie czołówkę Wojciecha Zamecznika, lokującą *Krzyż Walecznych* w rzędzie eksperymentów plastycznych swojego czasu. Zdecydowanie jednak dominuje tu motyw autobiograficzny – reżyser z rozrzewnieniem wspomina swojego wuja w roli więźnia oświęcimskiego w noweli *Pies* i nie potrafi ukryć rozbawienia, kiedy we *Wdowie* przed kamerą macha ogonem jego domowy kundel. Co jednak nie przeszkadza

¹⁵ G. Genette: *Seuils*. Paris 1987, s. 8.

¹⁶ P. Skopal: *Stare filmy...*

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

wcale temu, iż film konstruuje zarazem z powodzeniem elementy swojej „kulturowej biografii”¹⁹ – tego, co tworzyło i współtworzyło jego filmowe życie.

Ale jest też wyraźny rys historycznofilmowy – Kutz z satysfakcją wskazuje na prekursorstwo swojego debiutanckiego filmu wobec szkoły czeskiej i dumny jest z jego ludowych, plebejskich korzeni, przeciwstawianych inteligentności *Popiołu i diamentu*.

Zwłaszcza ten drugi trop określi pułap oralności w *Soli ziemi czarnej* – cały film zostaje niejako nanizany na dyskurs rodowy Kutza („Mój ojciec był uczestnikiem tych powstań, więc jestem niejako upoważniony do tego, by takie filmy robić, bo w nich zawarta jest pamięć rodowa” albo: „Jestem wdzięczny losowi, że się tam urodziłem, gdzie się urodziłem”), ten zaś podporządkowany wywodom wskazującym wyraźnie na społeczno-polityczny program filmu w duchu regionalnej symboliki tożsamościowej. Owa retoryka legitymizacji długu spłacanego za pochodzenie z równą siłą wystąpi w *Perle w koronie*, wykreowanej na „pejzaż [własnego] dzieciństwa”, z tym, że dyskurs rodowy (usankcjonowany końcową fotografią z uroczystości pięćdziesięciolecia małżeństwa pradziadka Kutza) zostaje tu jeszcze mocniej wkomponowany w ideologię autentyzmu („pieśni autentyczne”, „to są sprawy, którymi się karmiłem w różnych pamiętnikach”) o wyraźnie polonocentrycznej wymowie („robilem ten film, aby przybliżyć Śląsk Polsce, i odwrotnie”), co niesie z sobą jednoznacznie ideologiczne, a nawet polityczne przesłanie. Tutaj zdaje się dominować typ komentarza patriotycznego, ale Kutzowi nie jest też obce wyjawianie „chytłych reżyserskich machinacji” prowadzących do spodziewanego efektu, na przykład tam, gdzie dostrzega w *Soli...* „film intymny w epice” lub kiedy w rozwiązaniach dramaturgicznych ujawnia „strukturę gagu”. Nigdy wszak nie chodzi o demontowanie filmowej iluzji, raczej o wskazywanie sposobów, które do niej prowadziły, w duchu warsztatowej gawędy. Jest wreszcie refleksja nad cyfrowymi wersjami filmów („Moja praca nie pójdzie na marne”), sankcjonująca afirmatywny stosunek do przedłużenia ich historii w nowym medium.

Elementy autobiograficzne zdają się również stanowić przepustkę do *Ludzi z pociągu* (ojciec kolejarz), ale ponieważ w tym utworze dość nieoczekiwanie dostrzega Kutz „poemat o fakturach materii”, sporo miejsca zajmuje tu refleksja warsztatowa dotycząca zwłaszcza pracy operatorskiej Kurta Webera. Jak wszędzie, tak i tu niezwykle nośny pozostaje wątek nostalgiczny – wspomnienie o nieżyjących aktorach. Ale zauroczenie Kutza elementami strukturalnymi filmu czyni z jego komentarza niezwykle oryginalny wykład na temat sztuki reżyserskiej.

Choć już w *Paciorkach jednego różańca* – owym kolejnym (jak mówi Kutz) „filmie z [jego] pejzażu centralnego” – punkt ciężkości zdaje się spoczywać na wykładzie na temat istoty regionalizmu w kinie, czemu służą chociażby wyczerpujące rozważania na temat stylu pracy z aktorami-amatorami. Kutz ujawnia również kulisy

¹⁹ Por. I. Kopytoff: *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*. W: A. Appadurai: *The Social Life of Things*. New York 1989.

cenzury tego filmu²⁰ (nie było ich w komentarzach do pozostałych filmów trylogii śląskiej, bo niczego nie ocenowano ani w *Soli*, ani w *Perle*), wydaje się zatem, iż dominującym kodem rekontekstualizującym ten film jest „odbiór referencyjny” w znaczeniu jego lektury „przez pryzmat rzekomo realnych wydarzeń, które mu towarzyszyły”²¹, przy czym „rzekomo” nie oznacza – nierzeczywistych, ale takie, które jeśli nawet w rzeczywistości się nie zdarzyły, zdarzyć się mogły, bo po prostu są prawdopodobne. W tym kontekście należałoby także sytuować informację w *Perle* o niedopuszczeniu do realizacji polskiego westernu *Różowy horyzont* (z Franciszkiem Pieczką w roli księdza Moczygemby, który w XIX w. wyprowadził całą wieś z Opolszczyzny do Teksasu).

Szczególnie frapująco przedstawiają się pod tym względem działania językowe Kutza w tle filmu *Ktokolwiek wie...* Powodów tego stanu rzeczy jest wiele. Po pierwsze, reżyser manifestuje i tematyzuje tu w stopniu nieobecnym w żadnym innym autokomentarzu dystans do filmu w postaci nostalgii autorskiej, która udziela się widzowi jako nostalgia kinofiliska²². Stwierdzenia w rodzaju „jakbym go [ten film] widział po raz pierwszy”, „jakbym oglądał coś zupełnie cudzego” dokonuje ewidentnego „przeramowienia” filmu, umieszczając jego autorską lekturę w obrębie narracji zdominowanej przez strategię „z odzysku” i sankcjonuje „zamówieniowy” charakter tej produkcji („przy filmach, które opowiadają o sprawach, które nie są mi bliskie...”). Przy okazji zostaje uruchomiony mechanizm patyny (znany już z *Krzyża Walecznych*), który *Ktokolwiek wie...* wprowadza w paradygmat „dziedzictwa kultury”, zwłaszcza odnośnie do grających w nim aktorów. Tym bardziej, że Kutz dobitnie wskazuje jednocześnie na innowacyjny, by nie rzec – prekursorski dla kina polskiego charakter dzieła: lokując je w tradycji antyliterackiej, a wiążąc z reportażem rozkwitłym wówczas wokół dwutygodnika „Świat” (Andrzej Mularczyk, Krzysztof Kąkolewski, Kazimierz Brandys) wprowadza swój komentarz w rejestr artysty-społecznika („czuę oddech reportażu, takiego wścibstwa społecznego”). Tę, znaną już z *Paciorków*, paradokumentalność, inicjującą i stabilizującą odbiór typu referencyjnego („swoista dokumentacja wczesnych lat sześćdziesiątych”, „film, który chce materię ówczesnej Polski [...] przekroić przez różne środowiska, a tym medium jest zaginięcie młodej robotnicy”) sankcjonuje lejtymotywiczny wywód o specyfice zawodu dziennikarskiego i napominanie widzów na obsadzonych w rolach dziennikarzy autorów scenariusza Krzysztofa Kąkolewskiego i Andrzeja Mularczyka, a także porównywanie warsztatu dziennikarza z warsztatem filmowca (kolaudacje i posiedzenia redakcji jako „formy egzekucji politycznej”). Skąd już tylko krok do wszczęcia dyskursu politycznego *sensu stricto* lokującego Kutza w rządzie twórców „odważnych politycznie”.

²⁰ W filmie nie mógł się pojawić na przykład wizerunek milicjanta.

²¹ Por. J. Mayne: *Cinema and Spectatorship*. London–New York 1993, s. 169.

²² P. Skopal: *Stare filmy...*

Ciekawsze jednak wydaje się to, co w *Ktokolwiek wie...* działa na rzecz Appaduraiowskiej „nostalgii fotelowej, nostalgii bez przeżytego doświadczenia czy zbiorowej historycznej pamięci”²³, a co w sposób naturalny wiąże się zarazem z inscenizowaniem zawodowego wtajemniczenia. Tu paratekst wytwarza doświadczenie straty czegoś, czego większość widzów i tak zapewne nigdy nie posiadała, ani nie zaznała – wmawia się im brak, który okazuje się dla nich już tylko brakiem urojonym. Dotyczy to chociażby nostalgii za uniwersum dwutygodnika „Świat”, ale naniżane zostaje na bardzo rozbudowaną refleksję poświęconą aktorom. Kutz z lubością identyfikuje całą ich plejadę, wskazując zwłaszcza na amatorski rodowód Edwarda Lubaszenki czy Zofii Merle, ale z równą życzliwością wymienia chociażby Marię Byszewską („matkę Mariusza Benoit”), Zdzisława Matlakiewicza, Jerzego Turka, Wiesława Dymnego, a zwłaszcza nowohuckiego aktora, „pana Raczkowskiego”, w roli nauczyciela wychwalającego miejscowych uczniów.

Pewną specyfikę, nachodzącą wyraźnie na dyskurs autobiograficzny reżysera, stanowi zidentyfikowanie grupy odtwórców związanych z drogą artystyczną Kutza – począwszy od łódzkiej Szkoły po jego pierwsze filmy, zrealizowane w wytwórni wrocławskiej: „ulubionego profesora” z filmówki Antoniego Bohdziewicza w roli naczelnego redakcji, Witolda Dederki, który „uczył mnie fotografii na pierwszym roku studiów” w roli oryginała „na gigancie”. A także środowiskowe grepsy w rodzaju „takiej trochę filmowej rodziny” – Witolda Sobocińskiego w roli reżysera ekipy telewizyjnej czy Horyńskiej, „mojej stałej montażystki w okresie wrocławskim”. Ale na tym ów dyskurs wtajemniczenia zawodowego się nie wyczerpuje. Dochodzi do tego bowiem jeszcze ujawnienie prawdziwej sensacji, „być może jednej z rzeczy niedostrzeżonych przez współczesnych dziennikarzy” – jak mówi Kutz – a mianowicie Wojciecha Kilara jako autora piosenki do słów Dymnego, śpiewanej przez zidentyfikowaną na ekranie piosenkarkę Helenę Majdaniec „na gigancie” w pociągu!

Ów gest wyjawienia tajemnicy każe sytuować audiokomentarz Kutza także w rejestrze pracy autora nad archiwum własnego dorobku i godny jest odkrycia historyka filmu – podobnie, jak i jego wywód na temat zapóźnienia technicznego polskiego kina, opartego na „sprzęcie zdobytym w Berlinie”. Mówiąc krótko: jako komentator filmu *Ktokolwiek wie...* Kazimierz Kutz pracuje na rzecz „jawnej tajemnicy” o wyraźnie technokulturowym zakroju (taki charakter pełnią na ogół dokumenty typu „making of...”), sankcjonując nostalgię jako podstawowy rejestr recepcyjny filmu. Jego opowiadanie umieszcza film sprzed czterdziestu lat w obrębie narracji typu archiwalnego czy „filmotecznego”, a nie na przykład dyskursu edukacyjnego.

Audiokomentarz Kutza lokuje się zatem pomiędzy gawędą barda a namysłem wyrafinowanego artysty, który aktualizuje i stabilizuje własny, autorski model kina, ale także i posłannictwa społecznego, ingerując w horyzont odbiorczy swoich filmów.

²³ A. Appadurai: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Przeł. Z. Pucek. Kraków 2005, s. 118.

Dotyczy to, prócz omówionych już przypadków, zwłaszcza przypisania strajkowi w *Perle* (i w ogóle ideologii całego cyklu śląskiego) jednoznacznie chadeckiego rodowodu, wbrew utrwalonej w historiografii kina polskiego lewicowej, ba, komunistycznej jego wykładni. Albo, z drugiej strony, odnosi się do swego rodzaju krytyki źródeł – wyjaśnienia prawdy o odmiennych w idei i realizacji zakończeniach wszystkich trzech nowel *Krzyża Walecznych*, które padły ofiarą cenzury. Jednakże sposoby oralnej rekontekstualizacji, owe „aktualizacje”, nie demontują zasadniczo historycznej pamięci tych filmów, choć w wielu miejscach w sposób istotny ją rewidują.

Dzięki audialnej sygnaturze reżysera na etapie cyfrowego klonowania filmów na DVD otrzymujemy nie tylko wgląd w konstrukcję autorskości, wzbogacającej historię filmu o ważny element jego istnienia i funkcjonowania w kulturze. Sposób jej inscenizacji postrzegany winien być bowiem zarówno jako istotny wkład w dzieje autorstwa w polskim kinie powojennym, jak i jego procesu historycznego w ogóle – rewitalizacji filmu w nowych kontekstach medialnych. W tym sensie zmienia się nie tylko sposób obcowania z historią, ale i cały model dyskursu wokół niej. Innymi słowy – historia filmu staje się elementem aktualnego doświadczenia nowomediálnego.