

OKIEM I UCHEM

Kino osobne Andrzeja Pawłowskiego¹

MARCIN GIZYCKI

Na uboczu wielkich miast, daleko od zgiełku stolicy – pisał przed laty pewien znany krytyk – Kraków, stare miasto uniwersyteckie, odmłodzone sąsiedztwem gigantycznego kompleksu metalurgicznego, przeznaczone – z uwagi na swe położenie geograficzne i tradycję – do roli laboratorium myśli twórczej, zrodziło środowisko artystyczne o wyjątkowej dynamice, które liczy się już w skali międzynarodowej (Krzysztof Penderecki, Tadeusz Kantor).

Poznajmy dzisiaj indywidualność wyjątkową i trudną do sklasyfikowania: malarz? projektant? odkrywca nowych dziedzin w technice filmowej? wynalazca? fotografik?

O kim to mowa? Oto odpowiedź:

Chodzi o najbardziej reprezentatywnego przedstawiciela środowiska krakowskiego: Andrzeja Pawłowskiego. Ma lat 43.

Jego nazwisko pojawiło się po raz pierwszy na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Eksperymentalnych – Expo w Brukseli (1958), gdzie zademonstrował filmową wersję *Kineform – grę światła i form abstrakcyjnych*.

Po tych superlatywach ten sam autor zauważał gorzko: *...biografowie sztuki kinetycznej, jak m.in. Frank Popper, nie odnotowali eksperymentu Pawłowskiego, który szedł dalej niż doświadczenia niektórych artystów zaprezentowanych na wystawie „Le mouvement” w galerii Denise René*².

Po blisko trzydziestu pięciu latach od napisania tych słów skłonni jesteśmy z mniejszym entuzjazmem oceniać pomysł „odmłodzenia” Krakowa przez dodanie mu Nowej Huty, ale w kwestii światowego rozpoznania *Kineform* nic się nie zmieniło – o Pawłowskim nadal próżno szukać wzmianki w licznych książkach Franka Poppera, jak i w innych ważnych publikacjach na temat sztuki kinetycznej i filmu eksperymentalnego. W Polsce zresztą jest niewiele lepiciej. Co prawda *Kineformy* wspomniane są w niemałej liczbie publikacji³, ale kto chciałby je dzisiaj obejrzeć w filmowej wersji z 1958 roku, miałby duże kłopoty. Niżej podpisanemu nie udało się odnaleźć w państwowych archiwach ani jednej ich kopii na pokaz w Zachęcie w 2002 roku. Ostatecznie film ten został wyświetlony z kasety VHS udostępnionej przez rodzinę artysty. I nadal, mimo niedoskonałości zapisu wideo, robił wrażenie.

Kineformy funkcjonują gdzieś na marginesie sztuki i kina, jako legenda, ciekawostka bez kontynuacji i większego znaczenia, wspomniane i komplementowane tu i ówdzie, lecz w gruncie rzeczy nieznanne, niedoceniane i nie do końca zrozumiane.

Ale najpierw: czym właściwie były *Kineformy*?

Z początku były to projekcje ruchomych obrazów abstrakcyjnych („*kineformy*”, czyli formy kinetyczne, w ruchu) rzucanych na ekran od tyłu za pomocą ukrytej za nim aparatury.

Pawłowski skonstruował kilka urządzeń do projekcji *Kineform*. Barwny opis pierwszego dał Juliusz Garztecki w „Ty i ja”: *...dyktowe pudło, dwa kije od mioteł, na nie nabite dwa blaty okrągłych stołków jako pokrętła, w jednej ścianie pudła kawał kalki kreślarskiej jako ekran, obok magnetofon. Andrzej puszczał magnetofon w ruch, ujmował blaty w obie ręce i zaczynał nimi z wolna obracać. Na ekranie pojawiały się formy. Bajeczne, zjawiskowe, nie do opisania, podstępnie wążące z mglistej głębi, przychodzące i odchodzące, barwne i czarno-białe, przepiękne. Nie przedstawiały niczego i kojarzyły się ze wszystkim, zupełnie abstrakcyjne, w niewytłumaczalny i potężny sposób żywe, biologiczne, rodzące się i umierające najprawdziwszą śmiercią, dramatyczne aż do utraty oddechu⁴.*

Pokazy przy użyciu przedstawionej wyżej aparatury odbywały się w mieszkaniu artysty z udziałem przyjaciół i znajomych. Później Pawłowski zaczął ulepszać swoje urządzenie. Jak wyglądało kolejne, dowiedzieć się można m.in. od Lucjana Kydryńskiego z „Przekroju”: *W blaszanej skrzyni (której najdłuższy bok wynosi półtora metra) znajduje się pięć modeli abstrakcyjnych, każdy o średnicy mniej więcej 40 cm. W czołowej ścianie skrzyni jest pięć soczewek, w ścianie bocznej – jeden reflektor. To właściwie wszystko, prócz ekranu i widzów⁵.*

Owe modele, o czym już Kydryński nie wspominał, zrobione były z pomiętego, poskręcane go celofanu i papieru. Pawłowski operował dwiema korbami: jedna uruchamiała modele, druga soczewki.

...światło reflektora rzutuje kolejno abstrakcyjne formy modeli na ekran. Przy czym przechodząc przez soczewki, deformuje je, dając w rezultacie obraz czasem bardzo skomplikowany, pełen elementów zarówno wyraźnych, jaskrawych, jak i przenikających się, subtelnych, zamglonych⁶.

W jakim stopniu można było panować nad ekranowym efektem kręcenia korbami (przy której to czynności Pawłowskiemu pomagał niekiedy Stanisław Maszewski)? Pawłowski sam mówił o jazzowej niemal improwizacji: *...stojąc za ekranem i oglądając go pod pewnym kątem, w ogóle niedokładnie widzę, jaki obraz w danej chwili uzyskuję. Niezmienna jest tylko muzyka, nagrana na taśmę i reprodukowana z magnetofonu. Właśnie w rytm tej muzyki poruszam rękami⁷.*

Udział przypadku w spektaklu dyskredytował w oczach niektórych krytyków całe przedsięwzięcie. KTT pisał na przykład, że *może to i niebrzydkie, ale ze sztuką niewiele mające wspólnego, bowiem ta ostatnia jest świadomą organizacją tworzywa⁸.*

W opisanej wyżej postaci *Kineformy* pokazywane były w 1957 roku w ramach programu teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora (obok m.in. groteski *Cyrk* Kazimierza Mikulskiego). Przekazy różnią się w ocenie długości projekcji, niektóre źródła mówią o piętnastu minutach⁹, inne o dwudziestu pięciu¹⁰. Czas musiał być jednak stały, jako że determinowała go utrwalona wcześniej na taśmie

muzyka będąca stworzoną specjalnie na tę okazję przez Jerzego Kaszyckiego kompilacją utworów Bacha, Honnegera (fragmenty III Symfonii i *Pacific 231*) i śpiewu Ymy Sumac.

Nieco później Pawłowski jeszcze raz zmodyfikował urządzenie, które przybrało kształt przypominający telewizor z ekranem o wymiarach 50 na 60 cm i zostało zaopatrzone w niewielki silnik elektryczny. Pozwalało ono na prezentację non stop *Kineform* w pawilonie polskim na mediolańskim XI Triennale Architektury i Sztuki Dekoracyjnej w 1957 roku.

W następnym roku Pawłowski przy pomocy Kazimierza Konrada sfilmował swoje projekcje. Powstały z tego dwie krótkometrażówki, *Kineformy* i *Tam i tu*, które szczęśliwie dają nam dziś pojęcie o tym niezwykłym zjawisku, ale bronią się też jako filmy same dla siebie. Jest to o tyle ważne, że komentatorzy oryginalnych *Kineform* często podkreślali ich odrębność od filmu abstrakcyjnego i powątpiewali w sens robienia z nich filmu. Tadeusz Kantor pisał na przykład, że nie jest pewien, czy taśma filmowa nie odebrałaby temu poezji, głębi i przestrzenności¹¹.

Taśma filmowa, medium mechaniczne, pozbawiła *Kineformy* z pewnością benjaminowskiej aury oryginału¹². Były to przecież nie tylko ruchome obrazy na ekranie, ale przede wszystkim ulotne, niepowtarzalne fenomeny optyczne. Każde ich pojawienie się i zniknięcie miało jakby cudowny charakter, było objawieniem nawet dla samego twórcy. Do tego dochodziła jeszcze cała aparatura, niby niewidoczna dla widza, ale jednak obecna, wymagająca specjalnej obsługi, a nie tylko założenia rolki filmu na trzpień i naciśnięcia guzika (zresztą od czasu do czasu zdarzało się, że w obrazie pojawiał się też zarys poruszającej go ręki). Wszystko to razem tworzyło atmosferę rytuału, misterium. Niechętny *Kineformom* KTT nazwał je „plastycznym seansem spirytystycznym”¹³. Jest coś trafnego w tym porównaniu, bowiem w spektaklach Pawłowskiego obrazy były nie tyle rzucane na ekran, ile wywoływane na nim, jak duchy.

Po sfilmowaniu *Kineformy* stały się czymś innym: filmem właśnie. Oczywiście filmem abstrakcyjnym, w którym niepowtarzalna gra barw i światła została raz na zawsze zafiksowana. Ale taśma filmowa pozwoliła usunąć kilka „ułamności” pierwotnego spektaklu. Po pierwsze rozwiązała problem jasności projekcji¹⁴. Po drugie, dzięki możliwościom, jakie daje montaż, pozwoliła w pełni zapanować nad materiałem, wprowadzić ową „organizację tworzywa”, o którą dopominał się cytowany wcześniej krytyk.

Filmowe *Kineformy* oddają niewątpliwie pełną gamę efektów, które Pawłowski wywoływał podczas swoich spektakli na żywo. Są więc tu owe *podpływające z mglistej głębi, przychodzące i odchodzące, barwne i czarno-białe kształty, ów taniec cieni, półcieni, światła, form ostrych, form miękkich*¹⁵, owe *tragedie kosmiczne, dramaty rozpadu form, barwne eksplozje i transformacje pierwiastków, praerozje i euforie atomowe*¹⁶, a wszystko to *nieopisanie piękne*¹⁷. To, że krytycy mieli problemy z opisaniem tej ferii obrazów, wynikało głównie z tego, że w *Kineformach* nie było ani brył, ani obiektów rysowanych lub malowanych. Występowały natomiast optyczne fantomy, do tego ciągle zmieniające się, przenikające i rozplywające. Jeżeli można dla nich znaleźć jakieś analogie, to nie w szkolnej geometrii wykreślnej i nie w świecie form organicznych, ale w sztuce, zwłaszcza eksperymentalnej, nie kopiującej rzeczywistości, lecz tworzącej przedstawienia nie mające żadnych odniesień do zjawisk spoza niej samej.



Andrzej Pawłowski 1925-1986

Kineformy



Pierwszą taką analogię można odnaleźć w twórczości samego Pawłowskiego. Od 1954 roku tworzył on cykle *Luxogramów*, czyli abstrakcyjnych heliografii, z których wiele wyglądało jak zatrzymane kadry z późniejszych *Kineform*. Sam Pawłowski tak opisywał proces ich tworzenia: *Dłubałem wtedy w fotografice niefiguralnej – formy geometryczne, przestrzenne, wycinane z papieru, różnie podświetlane, i z tego fotogram. Więc połączyłem jedno z drugim – te wycinki i soczewkę o płytkiej ostrości, i tak powstały kineformy*¹⁸.

Uderzające jest podobieństwo wczesnych *Luxogramów* do malarstwa Marii Jaremy, artystki, którą Pawłowski admirował i której poświęcił niezrealizowany scenariusz filmowy. Późniejsze prace nabierają głębi, trzeciego wymiaru, nie tracąc jednak nic ze swojej świetlistości. To nie są już przenikające się płaszczyzny, jak u Jaremianki, lecz niematerialne zjawiska przestrzenne, mające skądinąd swój własny rodowód.

Pawłowski w swoich eksperymentach z tworzeniem obrazów przez naświetlanie materiału światłoczułego – papieru fotograficznego lub filmu – w niekonwencjonalny sposób, często bez aparatu fotograficznego, miał kilku ważnych prekursorów, m.in. László Moholy-Nagya, Alvina Langdona Coburna, Christiana Schada, Mana Raya, Henri'ego Chomette'a czy Stefana Themersona. Moholy-Nagy, na przykład, nie tylko robił fotogramy za pomocą przepuszczania światła przez różne soczewki, ale też konstruował aparaty do projekcji abstrakcyjnych obrazów, uzyskiwanych dzięki puszczeniu w ruch różnorodnych powierzchni odbłaskowych (*Modulator światła i przestrzeni*, 1930?). Stefan Themerson układał z kolei szklane przedmioty na tafli szkła przykrytej arkuszem kalki technicznej, oświetlał je z góry i filmował od dołu, klatka po klatce, zmieniając położenie nie tylko samych przedmiotów, ale i światła.

Oczywiście, tak jak nikt nie robił zarzutu Matejce, że używał farb olejnych w czterysta lat z okładem po braciach Van Eyck, tak i absurdem byłoby krytykowanie Pawłowskiego za to, że korzystał z technik, które już ktoś przed nim wynalazł. Artystę należy rozliczać z oryginalności rezultatów i nie ma wątpliwości, że *Kineformy* są osiągnięciem całkowicie osobnym w sztuce światła i przestrzeni¹⁹, jak i w dziedzinie filmu abstrakcyjnego.

Ta osobność Pawłowskiego brała się z jego wiary, że najdoskonalsze formy potrafi tworzyć sama natura. Artysta powinien jej kreacyjne możliwości wykorzystywać, wyzwalać i stymulować pewne zjawiska fizyczne i chemiczne, tak by powstały obrazy lub objekty przestrzenne możliwie najpiękniejsze. Ta koncepcja *formy naturalnie ukształtowanej* zaczęła być przez Pawłowskiego formułowana dopiero około 1962 roku, ale z pewnością kiełkowała, może jeszcze w sposób zaledwie intuicyjny, już w czasie tworzenia *Luxogramów* i *Kineform*. Świetliste linie i kształty, rozszczepiane w soczewkach, były dla Pawłowskiego fascynujące ze względu na optyczne właściwości, które swoją aparaturą i modelami tylko wyzwalał. To też były formy *naturalnie kształtowane*.

*Rozwój cywilizacji zapewni nam w końcu możliwość materializowania idei przestrzennych przez określanie dyspozycji, ustalanie założeń, warunków, w których forma kształtować się będzie jakby sama. Cały wysiłek twórczy będzie mógł być wtedy skupiony na określaniu założeń dla mającej powstać formy*²⁰.

Tak, wybiegając w przyszłość, pisał Pawłowski w 1964 roku, ale czy podobna myśl nie przyświecała mu, gdy realizował *Kineformy*?

Kineformy filmowe, chociaż zsynchronizowane ze specjalnie napisaną dla nich muzyką Adama Walacińskiego, jaśniejsze niż pierwowzór i pozbawione

jego oczywistych mechanicznych potknięć, są o tyle krokiem wstecz w stosunku do oryginału, że nie dają tak silnego wrażenia owego samoistnego tworzenia się formy. Są zbyt doskonałe, perfekcyjnie zakomponowane.

Następny film Pawłowskiego, *Tam i tu*, wnosił jeden istotny nowy element – obraz człowieka. Na początku filmu pojawiają się ręce, jak pisał Tadeusz Kowalski, *wrywające się jakby od dołu ekranu ku górze*²¹, a na końcu twarze. Zarys poruszających dźwigniami dłoni pojawiał się od czasu do czasu na ekranie podczas seansów *Kineform* na żywo. W *Tam i tu* ręce jednak zostały użyte nieprzypadkowo, w wystudiowany, choreograficzny niemal sposób. Dłonie w ekspresyjnych gestach fascynowały zresztą niewątpliwie autora, czemu dawał wyraz także w innych pracach, m.in. w cyklu fotograficznym *Genesis* (1967) i w niezrealizowanym scenariuszu do filmu o Marii Jaremie. Natomiast twarze w zakończeniu (nie licząc jeszcze jednej, na krótki moment ukazującej się w środku) są zaskoczeniem. Ich niewidoczne zrazu profile pokryte są strużkami krwi. Dosyć to niespodziewana w całej twórczości artysty, a już szczególnie w kontekście *Kineform*, metaforyczna pointa. Zbędna chyba próba nadania filmowi głębszego przesłania, zasugerowania, że film jest obrazem jakiejś kosmicznej apokalipsy. Krytycy jednak przyjęli to z zadowoleniem. Kowalski, autor klasycznego tekstu z dwudziestolecia międzywojennego *O elementach filmu czystego*²², chwalać ów ludzki element w „czystym” filmie, konkludował: „*Tu i tam*” jest dziełem oryginalnym, nie mającym żadnego odpowiednika w koncepcjach filmowych innych krajów²³.

Kowalski miał rację. Zarówno pierwsze filmowe *Kineformy*, jak i ich kontynuacja *Tu i tam* noszą piętno niepowtarzalnej wyobraźni autora, popartej wielką inwencją techniczną (w końcu Pawłowski był projektantem form przemysłowych). Wyprzedzały o kilka lat „kosmiczne” filmy Jordana Belsona czy Johna Stehury, którym w znacznej mierze poświęcił książkę *Expanded Cinema* Gene Youngblood²⁴. Niestety Pawłowski wciąż czeka na światowe rozpoznanie²⁵.

Przygoda Pawłowskiego z filmem nie skończyła się na tych dwóch krótkometrażówkach. W 1961 roku zrealizował wraz z Krzysztofem Meisnerem (i przy współpracy scenariuszowej Szymona Bojki) znakomity film oświatowy *Prawo serii*, pokazujący w pomysłowy i zabawny sposób wybrane aspekty nowoczesnego wzornictwa przemysłowego. To też jest zapomniana perełka polskiego kina. Wreszcie w 1967 roku Pawłowski nakręcił już całkowicie prywatnie niemą burleskę *Professor Morpheo Cracoviensis*, którą zabrał, jako swój głos w dyskusji, do Syracuse na III Międzynarodowe Seminarium Komisji Kształcenia ICSID/UNESCO²⁶. W rolę tytułowego bohatera wcielił się sam Pawłowski. Film był żartobliwą odpowiedzią na trzy hasła: „Information”, „Formation” i „Communication”, o ustosunkowanie się do których prosili uczestników imprezy organizatorzy²⁷.

Istnieje zaskakujący kontrast między hermetycznością tekstów teoretycznych Pawłowskiego a lekkością i humorem jego dwóch filmów odpowiadających na poważne pytania stawiane przez dyscyplinę twórczą, którą przede wszystkim uprawiał. Ale chyba tylko z połączenia umysłu ścisłego i artystycznego ducha mogły powstać takie zjawiska, jak *Kineformy*.

MARCIN GIŻYCKI

- ¹ Twórczość Pawłowskiego była prezentowana ostatnio na wystawie *Andrzej Pawłowski 1925-1986* zorganizowanej przez Galerię Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach (III 2002) i pokazana następnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (IV-VI 2002) i Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie (V-VI 2003) i ostatnio w Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Wystawie towarzyszył znakomity katalog o tym samym tytule (Katowice 2002).
- ² Sz. Bojko, *Andrzej Pawłowski: formy naturalnie ukształtowane*, w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, Kraków 1997, s. 38 (katalog wystawy w Sarmach Gallery); pierwotnie tekst ten ukazał się w języku angielskim w „Opus International” 1969, nr 10-11 (tłum. A. Wodnicki).
- ³ Niedawno na stronach „KF” Kamil Kopania pisał o związku *Kineform* z wcześniejszymi próbami Pawłowskiego tworzenia miniaturowego teatru lalek, którego spektakle miały być rzutowane na ekran (*Teatr lalek. Bauhaus, Richard Teschner, kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 39-40, s. 255-262).
- ⁴ J. Garztecki, *Andrzej Pawłowski*, „Ty i ja” 1963, nr 6 (cyt. za: J. Trzupek, *Wprowadzenie*, w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, Katowice 2002, s. 15).
- ⁵ L. Kydryński, *Wynalazek Andrzeja Pawłowskiego. Kineformy*, „Przekrój” 1957, nr 619. Cyt. wg przedruku w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, Kraków 1997, s. 49. Dokładnie skrzynia miała rozmiary 150 x 155 x 80 cm, a źródłem światła był reflektor teatralny.
- ⁶ L. Kydryński, dz. cyt., s. 49.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ KTT [Krzysztof Teodor Toeplitz], *Nowe Ateny*, „Nowa Kultura” 1957, nr 13, s. 3; cyt. za: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, Kraków 1997, s. 49.
- ⁹ J. Garztecki, *Rewelacje za grosze*, „Sztandar Młodych” 10-11 II 1957; cyt. za: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, Kraków 1997, s. 44.
- ¹⁰ L. Kydryński, dz. cyt.
- ¹¹ T. Kantor, *Kineformy A. Pawłowskiego w teatrze Cricot II, czyli abstrakcjonizm zyskuje prawo obywatelstwa*, „Gazeta Krakowska” 2-3 II 1957; cyt. wg przedruku w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, Kraków 1997, s. 31.
- ¹² Co prawda Kydryński (dz. cyt.) pisał, że kiedy po raz pierwszy oglądał *Kineformy*, był przekonany, że ma do czynienia z filmem, ale stwierdzenie to należy raczej uznać za przejaw poetyki felicitonowej.
- ¹³ KTT, dz. cyt.
- ¹⁴ *Šzkoda tylko, że cała projekcja nie jest jaśniejsza* – skarżył się na przykład Jerzy Horodyński.
- ¹⁵ J. Garztecki, *Rewelacje za grosze...*
- ¹⁶ Kazimierz Barnaś, *Wieczór w Crocot 2*, „Gazeta Krakowska” 30 I 1957, cyt. za: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, Kraków 1997, s. 44.
- ¹⁷ J. Garztecki, *Rewelacje za grosze...* dz. cyt.
- ¹⁸ J. Garztecki, *Andrzej Pawłowski...* dz. cyt., s. 13, 14.
- ¹⁹ O „sztuce światła i przestrzeni” pisałem już na tych łamach przy okazji omawiania twórczości Jamesa Turrella, Krzysztofa Wodiczki i Tony’ego Ourslera (*Trzej artyści światła i przestrzeni*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30, s. 273-276).
- ²⁰ Wypowiedź Pawłowskiego w kat. wystawy indywidualnej, Kraków 1964; cyt. wg przedruku w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, Kraków 1997, s. 19.
- ²¹ T.KOW [Tadeusz Kowalski], *Co nowego w krótkim metrażu. Dalsze studia nad abstrakcją*, cyt. wg przedruku w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, Kraków 1997, s. 50.
- ²² T. Kowalski, *O elementach filmu czystego*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 10-12. Przedruk w: Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 165-174.
- ²³ T.KOW, dz. cyt. W literaturze tytuł filmu często cytowany jest jako *Tu i tam*. W czółówce widnieje on jednak jednoznacznie: *Tam i tu*.
- ²⁴ G. Youngblood, *Expanded Cinema*, London 1970. Książkę tę przypomniałem niedawno na tych łamach w tekście *Kino rozszerzone po trzydziestu latach* („Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 36-40).
- ²⁵ Filmowe *Kineformy*, dzięki muzyce Adama Walacińskiego, były pokazywane na międzynarodowych festiwalach muzyki współczesnej, gdzie przyjmowano je podobno bardzo dobrze.
- ²⁶ ICSID – International Council of Societies of Industrial Design.
- ²⁷ Za bliższe informacje o tym filmie, przekazane mi za pośrednictwem Działu Oświatowego „Zachęty”, dziękuję panu Maciejowi Pawłowskiemu. Za pomoc w dotarciu do wszystkich filmów winien jestem wdzięczność pracownikom tegoż działu, zwłaszcza pani Justynie Góreckiej.