

# **Kwartalnik filmowy**

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ  
INSTYTUTU SZTUKI PAN

**Nr 17 (77) 1997 Rok XVIII**

# SPIS RZECZY

FILMY POLSKIE – ANKIETA „KWARTALNIKA” .....	4
Maria Janion	
JERUZALEM SŁONECZNA I ZAKŁĘTY KRAG .....	5
ODPOWIEDŹ ANDRZEJA WAJDY .....	13
KANAŁ	
<b>Wajda, 1956</b>	
Janusz Gazda	
POCZĄTEK SZKOŁY POLSKIEJ .....	16
POPIÓŁ I DIAMENT	
<b>Wajda, 1958</b>	
Jan Józef Szczepański	
POPIÓŁ I DIAMENT .....	32
Stanisław Grochowiak	
ŚMIERĆ I DZIEWCZYNA .....	35
Stanisław LEM	
FELIETON APOLOGETYCZNY .....	37
Wiktor Woroszyński	
TYLKO POPIÓŁ? .....	39
Zygmunt Kałużyński	
MORDERCA Z CAFE DE WĄSKI SPODEŃ .....	41
Alicja Helman	
DZIEŁO TALENTU I PASJI .....	44
Ryszard Ciarka	
POPIÓŁ I DIAMENT .....	46
POPIÓŁ I DIAMENT – BIBLIOGRAFIA .....	49
EROICA	
<b>Munk, 1958</b>	
Bronisława Stolarska	
ZAKŁADNICY NADZIEI .....	56
ZEZOWATE SZCZĘŚCIE	
<b>Munk, 1960</b>	
Alicja Helman	
MIĘDZY BIEGUNAMI INTERPRETACJI .....	68
MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW	
<b>Kawalerowicz, 1961</b>	
Seweryn Kuśmierczyk	
SZKIC ANTROPOLOGICZNY .....	78
NÓZ W WODZIE	
<b>Polański, 1962</b>	
Marek Hendrykowski	
MODERN JAZZ .....	86
RYSOPIS	
<b>Skolimowski, 1964</b>	
Mariola Jankun-Dopartowa	
DUCHOWA BIOGRAFIA POKOLENIA .....	98
RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE	
<b>Has, 1964</b>	
Krzysztof Lipka	
MIĘDZY EPIKĄ, RETORYKĄ I POEZJĄ .....	106
<b>SZKICE HISTORYCZNE</b>	
Marek Hendrykowski	
POLSKA SZKOŁA FILMOWA JAKO FORMACJA ARTYSTYCZNA .....	120
<b>VARIA</b>	
Elżbieta Ostrowska	
OBRAZ MATKI POLSKIEJ W KINIE POLSKIM – MIT CZY STEREOTYP .....	131

Andrej Moskwin STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI W KINEMATOGRAFII ROSYJSKIEJ .....	141
ANKIETA NAJWYBITNIEJSZE FILMY POLSKIE .....	151
TEORIE FILMOWE <b>FILM I FENOMENOLOGIA</b>	
Allan Casebier TEORIA FENOMENOLOGICZNA HUSSERLOWSKA TEORIA PRZEDSTAWIENIA ARTYSTYCZNEGO. CZ. 2 .....	156
FILM W POLSCE '96 <b>DOKUMENTACJA</b>	
opr. Beata Kosińska-Krippner PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE .....	163
Filmy polskie (produkcja 1996) .....	163
Koprodukcje .....	165
Zagraniczne filmy polskich reżyserów .....	166
Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w koprodukcji z Polską .....	167
Premiery '96 filmów zrealizowanych wcześniej .....	167
SERIALE TV .....	168
WYTWÓRNIENIE I STUDIA FILMOWE (Produkcja)	
Studio Filmowe „Wir” .....	169
Studio Miniatur Filmowych w Warszawie .....	169
Studio Filmów Animowanych w Krakowie .....	169
Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej .....	170
Studio Filmowe ANIMA-POL w Łodzi .....	170
Sto Films w Łodzi .....	170
J&P Studio Grafiki Filmowej w Warszawie .....	171
Wytwórnia Filmowa „Czołówka” .....	173
Video Studio Gdańsk .....	175
Studio Filmowe Kronika .....	176
Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych w Łodzi .....	176
Wytwórnia Filmowa „Dydakta” w Warszawie .....	177
Wytwórnia Filmów Sportowych i Turystycznych „Sportfilm” .....	177
Studio Filmowe TAK .....	178
Longin Studio .....	178
AB Film Production .....	178
Crackfilm .....	179
Fokus Film .....	179
TELEWIZJA POLSKA S.A.	
Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu .....	179
Redakcja Filmów Dokumentalnych Programu I .....	180
Dział Form Dokumentalnych Programu II .....	181
Telewizja edukacyjna TVP 1 – Dział Programów Humanistycznych .....	182
Telewizja edukacyjna TVP 1 – Dział Programów Przyrodniczych .....	185
Filmy zrealizowane przez inne studia .....	186
POLSKIE PREMIERY FILMÓW ZAGRANICZNYCH .....	187
WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI I PRZEGLĄDÓW FILMOWYCH (wybór) .....	195
NAGRODY KRAJOWE .....	200
NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE .....	202
WYDAWNICTWA FILMOWE (wybór)	
Druki zwarte .....	204
Czasopisma .....	205
MUZYKA FILMOWA .....	206
ZMARLI .....	210
<b>FILM NA ŚWIECIE '96</b>	
FESTIWALE I NAGRODY opr. Beata Kosińska-Krippner .....	222
<b>NOTY O AUTORACH</b> .....	227
<b>SUMMARY OF ARTICLES</b> .....	228
<b>SOMMAIRE</b> .....	231

# Filmy polskie – ankieta „Kwartalnika”

W ankiecie rozpisanej przez „Kwartalnik Filmowy” z okazji stulecia narodzin kinematografii zwracaliśmy się do naszych respondentów (odpowiedzi udzieliły 72 osoby) m.in. z prośbą o wymienienie dziesięciu najwybitniejszych filmów polskich. Szczegółowe wyniki ankiety i jej omówienie dotyczące filmów zagranicznych oraz analizy najwybitniejszych (według uczestników ankiety) filmów świata zamieściliśmy w nrze 12-13 „Kwartalnika”. Poniżej prezentujemy listę 24 filmów polskich, które otrzymały w ankiecie najwięcej głosów. Nasi autorzy z tej właśnie listy wybierali filmy, o których chcieli napisać w niniejszym i poprzednim numerze. W nawiasach podajemy m.in. liczbę głosów oddanych na każdy z filmów.

1. **Popiół i diament**  
(x 43; Wajda, 1958)
2. **Nóż w wodzie**  
(x 34; Polański, 1962)
3. **Matka Joanna od Aniołów**  
(x 32; Kawalerowicz, 1961)  
**Ziemia obiecana**  
(x 32; Wajda, 1975)
4. **Człowiek z marmuru**  
(x 24; Wajda, 1977)  
**Eroica**  
(x 24; Munk, 1958)
5. **Sanatorium pod Klepsydrą**  
(x 21; Has, 1973)  
**Zezowate szczęście**  
(x 21; Munk, 1960)
6. **Iluminacja**  
(x 20; Zanussi, 1973)
7. **Rejs**  
(x 20; Piwowski, 1970)  
**Krótki film o zabijaniu**  
(x 19 [8+11 Dekalog]; Kieślowski, 1991)  
**Rękopis znaleziony w Saragossie** (x 19; Has, 1964)
8. **Żywoł Mateusza**  
(x 17; Leszczyński, 1968)
9. **Sól ziemi czarnej**  
(x 16; Kutz, 1970)  
**Wesele**  
(x 16; Wajda, 1973)
10. **Barwy ochronne**  
(x 15; Zanussi, 1977)
11. **Kanał**  
(x 14; Wajda, 1957)  
**Krótki film o miłości**  
(x 14 [3+11 Dekalog]; Kieślowski, 1989)
12. **Panny z Wilka**  
(x 13; Wajda, 1978)  
**Rysopis**  
(x 13; Skolimowski, 1964)
13. **Perła w koronie**  
(x 12; Kutz, 1972)
14. **Dekalog**  
(x 11; Kieślowski, 1991)  
**Struktura kryształu**  
(x 11; Zanussi, 1969)
15. **Na wylot**  
(x 9; Królikiewicz, 1973)

Spis wszystkich filmów polskich wymienianych przez naszych respondentów drukowaliśmy w nr 12-13 i powtarzamy w numerze niniejszym na str. 151.



# Jeruzalem słoneczna i zaklęty krąg

MARIA JANION

**Wystąpienie prof. Marii Janion podczas spotkania z Andrzejem Wajdą, które odbyło się 26 lutego 1997 r. w Instytucie Sztuki z okazji promocji numeru 15-16 „Kwartalnika Filmowego” poświęconego w całości Jego twórczości.**

W czasie ostatniej wojny różnica dwu czy trzech lat liczyła się bardzo poważnie. Potem taka różnica się zaciera i jest już mało istotna, natomiast w czasie okupacji to, czy człowiek miał lat dwanaście, czy szesnaście, a nawet czternaście czy szesnaście, miało nieraz znaczenie decydujące.

Kisiel, podobnie jak Tyrmand, uważał, że jego życie zniszczył Hitler i Stalin. Oczywiście, bytowanie każdego człowieka urodzonego tutaj i mieszkającego na tych ziemiach zostało zniszczone przez tych dwóch. Ale trzeba powiedzieć, że życie pokolenia urodzonego między rokiem 1925 a 1930 zostało w szczególny sposób unicestwione, unieszczęśliwione – właśnie ze względu na datę urodzenia się.

Urodzeni wcześniej od tej generacji przeżyli coś z dwudziestolecia międzywojennego jako ludzie względnie dojrzały, młodzi i mogli czerpać z tego jakieś poczucie, nie twierdzą, że szczęścia życiowego, ale jakiejś satysfakcji, że żyli. My – nie. Bo ja się zaliczam do tego samego pokolenia co pan Andrzej Wajda. Jest to generacja naznaczona traumatyzmem wojny i śmierci. To pokolenie urodziło się pod nieszczęsną, a może nawet przeklętą gwiazdą.

19 września 1981 roku udzieliłam Jackowi Trznadłowi wywiadu, który nie ukazał się wtedy, z rozmaitych powodów, w książce *Hańba domowa*. W najnowszym wydaniu jednak zgodziłam się na opublikowanie go. W edycji z 1996 roku czytam swoje słowa z roku 1981: *Na pewno należymy do pokolenia, które może powiedzieć, jak Niemcewicz mówił po ostatecznym już upadku niepodległości Polski: „Na co nasze oczy patrzyły”*. Nasze oczy były oczami dzieci. Wajda pisze: *Moje dzieciństwo skończyło się 1 września 1939 roku*. Co nie znaczy, że nie pozostał jeszcze dzieckiem. My potrafimy jeszcze dotrzeć do tego dziecięcego doświadczenia, które tkwi w nas. Pamiętajmy, że jest to pokolenie dzieci, które widziały trupy ludzkie walające się po ulicach i domy padające w okamgnieniu w gruzy.

Znana jest idea tragicznej ironii ciąży nad polskim losem, więc może trzeba by uznać tę generację za wyjątkowo obciążoną taką ironią. Na to pokolenie spadło wszystko, co zawsze wykrzywiało się nad losem polskim monstrualnym grymasem ironicznym, a zwłaszcza dotyczyła nas objawy rozmi-

jania się intencji i osiągnięć, celów i tego, co się stawało podczas dążenia do tych celów. To rozmijanie się bywa znakiem tak zwanej heterotellii tragicznej, która triumfuje w takich filmach Wajdy, jak *Kanał*, *Popiół i diament* czy *Popioły*.

Z owego pokolenia wywodzą się dwaj wielcy artyści tanatyczni, artyści śmierci i klęski, Andrzej Wajda i Andrzej Wróblewski, urodzony w roku 1927. Andrzej Wajda pisał o Andrzeju Wróblewskim, że została mu powierzona misja bycia medium umarłych. Cytuję jego wypowiedź: *Nasz artysta malował swoje obrazy ręką umarłych, którzy domagali się tej postugi właśnie od niego, żywego*. Wierność wobec umarłych kierowała jego talentem.

Obraz klęski niewyobrażalnej ciążył nad całym dzieciństwem, nad całą młodością, ale i dojrzałością tego pokolenia. Wajda pisze, że latem 1945 roku pojechał do Warszawy i wdrapał się na ruiny katedry, żeby spojrzeć w dół. *Rynek Starego Miasta był jednym wielkim lejem. Wyglądało to właśnie tak, jakby od jednego uderzenia bomby zostało zniszczone całe miasto. Tego obrazu nigdy nie zapomnę – mówi.*

Muszę państwu powiedzieć, że ja zobaczyłam Warszawę po raz pierwszy w życiu na wiosnę 1946 roku. Przywiozła mnie tutaj z Łodzi moja przyjaciółka, pani profesor Maria Żmigrodzka, żeby mi pokazać Warszawę. Zobaczyłam oczywiście same ruiny. Między innymi ruiny Teatru Wielkiego. Znowu to samo wrażenie, o którym pisze Andrzej Wajda. Monstrualny lej, kiedy się patrzyło z góry w dół. To patrzanie z wysoka było patrzaniem na absolutne zniszczenie. Na dodatek jeszcze w ruinach Teatru Wielkiego ktoś śpiewał, w górnych rejonach tych ruin, i robiło to już wrażenie rzeczywiście jakiegoś aktu szaleństwa, którego ciągle nie mogę zapomnieć.

Charakterystyczne, że do dwutomowego wydania *Filmów Wajdy*, tych wspnianych dwóch albumów, został wybrany jako motto wiersz Musseta *Do Polski*, wiersz z roku 1831. Brzmi on tak: *Dopóki mężna Polsko, ty nam nie pokażesz / Jakiejś klęski straszliwszej, niż wszystkie co były, / Aby nas – Polsko – zbudzić, nie znajdziesz Ty siły, / Obojętności z twarzy jeszcze nam nie zmażesz. / Wasz czas, bohaterowie – ale walczcie sami. / Europa nie bywa skora do pomocy, woli gładzkie podniety, co nie straszą w nocy, / Więc walcz, albo giń, Polsko! Myśmy zblazowani.*

Tak, myśmy pokazali tę klęskę straszliwą, o którą prosił Musset w wierszu z 1831 roku, straszliwszą niż wszystkie, co były, tę po powstaniu warszawskim. No i co z tego? Właśnie słowa *myśmy zblazowani*, jako nazwanie postawy Europy, określają najlepiej nasze poczucie opuszczenia, ale i nasze poczucie ironii tragicznej.

Na wystawie *To lubię Wajda* zaproponował umieszczenie również dzieła Wacława Szymanowskiego *Pochód na Wawel*. Sam autor w komentarzu pisał, że to *korowód postaci wyszłych z wawelskich podziemi*, że to *wizja kolosalna silnego, odrębnego narodu i wielkiego państwa*. Ale jednak pamiętajmy o tym, że przodem tego korowodu idzie *symboliczna figura: Fatum zasłonięte*. Możemy pytać o to, czy to Fatum się odsłoniło. Czy też dalej dzisiaj przewodzi ono naszemu korowodowi?

Wajda również zapytał o to, jak możliwa jest sztuka po ludobójstwie. *Czy sztuka jest w stanie unieść taki ciężar, jak ukazanie totalnej zagłady?* Przypomi-

nam o tym, że Adorno o kompozycji *Ocalały z Warszawy* Schönberga pisał, że jest w niej coś żenującego: utwór preparuje się tutaj z cierpienia pomordowanych. Z tak zwanym wyrazem artystycznym nagiego bólu wiąże się przecież, cóż z tego, że niebezpośrednio, potencjalna przyjemność estetyczna. W ten sposób, pisał radykalnie Adorno, *ludobójstwo staje się dobrem kulturalnym. Opromieniony nadziejską światłością los nie wydaje się już tak przerażający*.

Na postawę zajętą przez Adorno replikowano różnie, między innymi odpowiedziano też estetyką wzniosłości, która, wychodząc z założeń Kanta, ukazuje możliwość wynikania przyjemności estetycznej za pośrednictwem przykrości. To jest inny typ piękna, kiedy *umysł stale jest nie tylko pociągany, ale i odtrącany* (Kant). Taka estetyka wzniosłości towarzyszy śmierci Maćka w *Popiele i diamencie*.

Odpowiedź Wajdy jest może zbliżona do odpowiedzi Josepha Conrada. I tak to uzasadnię: kultura klęski, z którą miał do czynienia w XIX wieku Joseph Conrad, to jest organiczna kultura polskiego romantyzmu. To jest przeżycie historii spełnianej jako ofiara i cierpienie. Doświadczanej jako gwałt, przemoc, tortura i okrucieństwo.

Conrad w liście do Garnetta z 8 października 1907 roku pisał: *Zawsze pamiętasz o tym, że jestem Słowianinem, ale wydajesz się zapominać, że jestem Polakiem. Zapominasz, że jesteśmy przyzwyczajeni chodzić w bój bez złudzeń. To tylko wy, Brytyjczycy, „idziecie po zwycięstwo”. My, przez ostatnie sto lat, chadzaliśmy po to tylko, by dostawać po głowie*.

Zło historyczne w ujęciu powieściowym Josepha Conrada utożsamiało się ze złem egzystencjalnym. Polskie doświadczenie historii Conrad przekazał uniwersalnie, przez, jak pisał Mayoux, *uzewnętrznienie się demonicznej natury rzeczy, będącej najgłębszym podłożem świata*. Ironiczne i okrutne niespodzianki wyłaniały się z obszaru zbiorowej podświadomości. Klęska przedstawiała się jako totalne doświadczenie bytu. Polskie doświadczenie klęski Joseph Conrad uczynił doświadczeniem ludzkości. *Bezustanna alienacja, desperacka alienacja*, jak mówili badacze, oto cechy konstytuujące pisarstwo Conrada i jednocześnie los narodu, z którego pochodził. Wajda bezbłędnie odczytuje z Conrada to przesłanie egzystencjalne, zrodzone na podłożu narodowym, i czyni je, co charakterystyczne, znów narodowym, ze znamienym wybrzmieniem egzystencjalnym. Dlatego sztuka Wajdy osiąga światowy sukces, podobnie jak sztuka Conrada.

Mówi Wajda: możliwa jest sztuka po zagładzie, sztuka, która uniesie ciężar zagłady. Ale jaka sztuka? I odpowiada nam na to, że romantyczno-symboliczna.

*Będziecie piękni*, tak możemy wyrazić to przesłanie słowami z *Anhellego* Słowackiego. Agaton Giller, opisując męki gnanych na Sybir, przytaczał właśnie fragment z *Anhellego*: *Ale szli, jakby im kto powiedział: „lecz wy będziecie w grobach, i całuny będą na was spróchniałe, wszakże wasze groby będą święte, a nawet Bóg od ciał waszych odwróci robaki i ubierze was w umarłych dumną powagę... będziecie piękni”*. Męczenników i umarłych nie stoczą robaki, nie dotknie ich rozkład, zostaną ocaleni na zawsze. Ale ich męczarnie też nie będą zapomniane.

Z takim przesłaniem estetycznym Wajda postanowił udać się, można powiedzieć, w stronę wspólnych obrazów, wspólnych obrazów twórcy i widowni. To



Zofia Jaroszewska i Daniel Olbrychski (*Panny z Wilka*)



Ewa Krzyżewska i Zbigniew Cybulski (*Popiół i diament*)

charakterystyczne, że Zofia Gołubiew, w przedmowie do katalogu wystawy *To lubię*, sformułowała krótko i zwięźle to, co niejednokrotnie mówiono: *Andrzej Wajda jest artystą obrazu, nie słowa*.

Ostatecznym jego celem jest, jak sam mówił, *filmowy obraz, gwałtowny, namiętny, poruszający*. Jest to również zasada romantyzmu. Wyglądała w nim nawet jako rodzaj prefilmu. Ruch obrazów w romantyzmie nieraz był tak kwalifikowany. Charakterystyczne, że Irzykowski czy Skwarczyńska porównywali przepływ obrazów u Antoniego Malczewskiego czy u Słowackiego – do przepływu obrazów filmowych.

Wspomnę tutaj dosyć charakterystyczny spór, który się kiedyś wywiązał w Polsce, jeszcze przed powstaniem listopadowym, między Lelewelem a romantykami. Chodziło o to, czy Polska może korzystać ze źródeł imaginacji północnej. Otóż znamienne, że Lelewel nie kwestionował *obrazów*, jak je nazywał, romantycznej poezji północnej, odmiennych od antycznych *obrazów* poezji południowej. Różnice między nimi uzasadniał w sposób następujący: *Nie widzieli Grecy tych skał lodem powleczonech i śniegiem, i w długiej nocy bladym księżycą światłem objaśnionych, na jakie Skandynawowie patrzali*. Ale uważał, że ten kapitał obrazowy północy, mitologii skandynawskiej, a zwłaszcza *Eddy*, której przecież sam był (zresztą nieudolnym) tłumaczem, nie powinien stać się czymś, co może zasilić poezję polską. Uznawał, że bliższa naszej poezji narodowej jest mitologia śródziemnomorska, południowa.

Natomiast romantycy sądzili inaczej, gdyż wyznawali inną estetykę. Uważali mianowicie, że język jest wtórny wobec wyobraźni. Wyobraźnia dla nich była potęgą, przekraczającą wszystkie granice języków i narodów. Zatem obrazy były takim, należy powiedzieć, ponadwzrostowym i ponadnarodowym kapitałem czy zasobem, z którego można było czerpać bez końca.

Niewątpliwie Wajda należy do estetyków, którzy mają podobną do romantycznej koncepcję obrazów. Jego filmy są filmami fantasmagorycznymi, filmami, które właśnie tworzą uniwersum obrazowe, ponadwzrostowe. Dowodem na to jest dla mnie to, że owe filmy trwają w nas jak sen. Czyli nie dają się zwerbaliżować, są przede wszystkim obrazami.

Zresztą dobrze była obrana ta droga artystyczna w sytuacji politycznej, w której Polska się znalazła, i dobrze się stało, że taki artysta jak Wajda jest właśnie przede wszystkim artystą obrazu. Już nie chcę się wdawać w tłumaczenie, dlaczego.

U Wajdy znaczenie obrazów i gestów jest pierwszorzędne. Sam mówi też o zasadniczej roli symboliki narodowej i religijnej. Przypominam scenę archetypiczną z jego dzieciństwa. Ryngraf, który matka włożyła do lewej kieszeni munduru ojca, kiedy szedł na wojnę: ojciec, matka i syn, który na to patrzy. Można tę scenę uznać za zaród wyobraźni Wajdy. Ten swój sen narzucił nam wszystkim i bardzo dobrze, że się tak stało.

Żeby wytłumaczyć znakomitość artystyczną tego, co zrobił Wajda, chcę się odwołać jeszcze do teorii obrazów literackich według Stefani Skwarczyńskiej, która moim zdaniem najciekawiej, najpłodniej przedstawiła styl obrazowania w twórczości romantyków polskich. Otóż mówiła ona o obrazach jawnych i obrazach utajonych, mówiła o konieczności sięgania do, można powiedzieć, tajnych archiwów wyobraźni, sięgania do głębin utworu, wydobywania

z nich jakiejś opalizującej perły obrazu. Użyłam słowa „opalizująca perła”, bo charakterystyczna dla Skwarczyńskiej była teoria „opalizowania”.

Wszystkie obrazy poetyckie „opalizują”, ale te ukryte opalizują w szczególny sposób. Wysyłają bowiem właśnie z głębin utworu swe znaczenia, przefiltrowane przez warstwy, przez które muszą się przedostać, by na chwilę wypłynąć na powierzchnię. *Obrazy te obdarzają świat przedstawiony* – pisała Skwarczyńska – *jakimś drugim, własnym sensem, jakimś dodatkowym konturem*. Jednocześnie obrazy jawne, celem utrzymania swego pierwszorzędneho znaczenia, muszą pokonywać opalizację, emitowaną przez obrazy ukryte. W ten sposób nieraz wywiązuje się konflikt obrazów, walka między nimi o priorytet znaczeń, tocząca się właśnie w obrębie jednego utworu.

Zdaniem Skwarczyńskiej, zwłaszcza teatr, w swej lekturze dzieła, jest zmuszony do przewyżczania opalizacji obrazów ukrytych, gdyż nadaje utworowi *sens jeden*. Natomiast film oczywiście ma w tym zakresie większe możliwości grania obrazami jawnymi i ukrytymi jednocześnie. Muszę powiedzieć, że to właśnie robi Wajda, ten mistrz obrazów filmowych jawnych i ukrytych, mistrz opalizowania obrazów.

Podczas Kongresu Filmu Polskiego Wajda pytał: czego chcą dzisiaj nasi widzowie? Czy kino narodowe ma dzisiaj jeszcze sens i jaki? Pytał o to, czy w dalszym ciągu widownia chce tego samego, czego chce on jako reżyser. I mówił tak: *Rozrywki chce widownia na pewno, ale nie tylko, skoro ogląda również „Dym”, z takim samym zainteresowaniem jak kino akcji. Najważniejsze jest to – stwierdził – czy mam z nią dzisiaj te same ideały, te same marzenia*.

Otóż w tej wypowiedzi Wajdy występuje to, co znamionuje całą jego sztukę. Mianowicie prymat widowni. Kino jest traktowane jako możliwa świątynia sztuki. Czy to się już skończyło? Sam Wajda przytacza przykład *Dymu*. Byłam na projekcji tego filmu w kinie „Muranów”, gdzie rzeczywiście czułam, że stało się ono na tę chwilę świątynią sztuki – za sprawą i filmu, i widowni.

Te same ideały, te same marzenia, mają łączyć reżysera i widownię. A jakie jest wobec tego przesłanie idei Wajdy? Jest ono podwójne. Składa się na nie z jednej strony idealizacja ojczyzny, a z drugiej strony obraz błędnego kręgu, tańca śmierci, zakłętego koła. Podstawowe napięcie u Wajdy ujawnia się między tymi dwoma biegunami. Z jednej strony ojczyzna jako raj utracony, jako utopia. Michel Le Bris, cytowany w „Kwartalniku Filmowym” uważa, że Wajda jest romantykiem, gdyż *wierzy w ojczyznę rycerzy w drodze po świętego Graala, wierzy w duchowe Jeruzalem Milтона i Williama Blake’a*. Oczywiście autor ten nie wiedział, że my mamy też swoją Jeruzalem słoneczną, w twórczości mistycznej Słowackiego. *Wierzy w przypomnienie konieczności odbudowania świątyni między Ziemią i Niebem, świątyni, w której ludzkość mogłaby w końcu odnaleźć wolność. Wierzy w duchowe centrum świata. Wierzy, że prowadzi do niego droga, która skończy się wejściem do domu, pozwalającym wreszcie ugasić pragnienie jasną jak kryształ wodą prawdziwego życia. Wierzy w tajemniczy Synaj, Szmaragdową Skale, Wyspę Światła na gwiaździstym oceanie, Wyspę skarbów...* Jest to dążenie romantycznego ducha.

Wajda przypomina, że składał przysięgę w roku 1942, kiedy wstępował w szeregi Armii Krajowej. A brzmiała ona tak: *W obliczu Boga Wszechmogącego, Najświętszej Marii, Królowej Korony Polskiej, kładę rękę na ten święty krzyż,*



Daniel Olbrychski i Wojciech Pszoniak (*Ziemia obiecana*)

znak męki i zbawienia, i przysięgam, że będę wiernie i nieugięcie stać na straży honoru Polski i o wyzwolenie Jej z niewoli walczyć będę zawsze i ze wszystkich sił moich, aż do ofiary z mojego życia. Wszystkim rozkazom będę posłuszny, a tajemnicy niezłomnie dochowam, cokolwiek by mnie spotkać miało. I przyznaje się dalej: Gdy dziś czytam te słowa, włosy mi się jeżą na głowie, jak mogłem wziąć takie zobowiązanie na siebie, ale równocześnie jest w tym coś pięknego, wspianatego i do dziś pamiętam krzyż, pamiętam mieszkanie, w którym ta przysięga się odbyła.

Otóż właśnie tej ojczyźnie – słonecznej Jeruzalem, Wajda składał swoją młodzieńczą przysięgę.

Ale teraz zapytajmy: czy Polskę opuściło tajemnicze Przeznaczenie? czy też dalej kroczy przed nami to zasłonięte Fatum z *Pochodu na Wawel* Wacława Szymanowskiego, o którym mówiłam na początku?

Przypomnijmy, że artysta wyróżnia niektóre obrazy, ale również wyobraźnia zbiorowa może potwierdzać jego wybór, gdyż obrazy te są wyposażone w swoją siłę fatalną. Objawia się ona w jakimś ich potężnym działaniu poezjotwórczym, mitotwórczym. Obraz chocholego tańca u Wyspiańskiego bywał interpretowany również w kontekście obrazów błędnego koła, zakłętego czy też zaczarowanego kręgu, tańca śmierci. Skwarczyńska ukazywała te wszystkie znaczenia, które kulminowały w obrazach obrachunkowych, dręczących narodowe sumienie. Zwracano uwagę też na umieszczające się na tym szlaku wyobraźni znakomite dzieła Jacka Malczewskiego, jak *Melancholia* i *Błędne koło*. Uwydatniano, będący przedmiotem ich symbolicznej akcji – tragizm niespełnienia dążeń niepodległościowych. W ten sposób w chocholim tańcu, czy zakłętym kręgu, czy błędnym kole ujawniało się tragiczne zakłócenie losu narodowego, które nurtowało Wajdę w *Popiele i diamencie*, w *Weselu*.

Wajda pisał wprost o zaklętym kręgu, w którym porusza się każdy polski artysta. Malował jeszcze w roku 1988 obraz pod tytułem *Taniec śmierci*, nardowdy taniec śmierci. To było podsumowanie stanu wojennego, jak sam Wajda wyznał *najgorszych lat mojego życia*.

Wyobraźnia zaklętego kręgu to wyobraźnia tragicznego przeznaczenia Polski. Jak je rozumieć? Teatr duszy polskiej rozegrał się w poezji romantycznej, w dramatach Stanisława Wyspiańskiego, w malarstwie Jacka Malczewskiego. Wszystko to są inspiracje twórczości Wajdy.

W latach 1890-1894 Jacek Malczewski stworzył obraz *Melancholia*. Nad podłogą unosi się skłębiony tłum postaci w różnym wieku, od dziecięcego, przez męski, do starczego. Dążą one w zastygłym wysiłku w kierunku nasłonecznionego okna, ale granicy jego przekroczyć nie mogą. Tu się zatrzymują, obłądnie gdzieś zapatrzone, melancholijnie w coś zasłuchane. Za oknem widać ciemną postać, ni to Polonii, ni to Melancholii, ni to Śmierci. Nieraz się one u Malczewskiego utożsamiały. Korowód polski wszakże zatrzymuje się przed granicą słońca i wolności. Pozostaje w bolesnej ciemności. Tragiczna ironia polskiego losu naznacza twarze melancholią, ponurym zapamiętaniem, rozpaczliwym wahaniem, obłąkaniem i dążeniem ku śmierci. Rodzi je daremność wysiłków i nieustająca klęska. Paradoksalnie nieruchomy taniec tragicznych widm stał się w obrazie Malczewskiego symboliczną wizją całego polskiego wieku XIX.

Andrzej Wajda swymi wspaniałymi filmami narzucił tę wizję naszemu wiekowi XX. I myśmy zgodzili się z nim. Ale czy na pewno należy już ta wizja do przeszłości? Korowód widm z *Melancholii* Malczewskiego przekształcił się w *Trzecią zmianę* Dwurnika, o której pisze Wajda w 1996 r. w swoich objaśnieniach do katalogu wystawy „To lubię”. „*Trzecia zmiana*” – o *piątej rano w okolicy dworca Łódź Fabryczna; jeśli lud tworzy historię, to ten tłum namalowany przez Dwurnika z całą pewnością nie jest zachwycony tym, co sam stworzył*.

Konsekwencja Wajdy w tragiczności doprowadza do tego, że w ułożonym przez niego w wystawie *To lubię swoim scenariuszu filmu, w którym grają dzieła polskiej sztuki* (Zofia Gołubiew), *Śmierć I* i *Śmierć II* Jacka Malczewskiego należą właściwie do najpogodniejszych. Tak jak cudowne filmy Wajdy *Panny z Wilka* i *Brzezina*.

Pytałam niejednokrotnie: czy nie opuszcza nas tragiczna ironia naszych dziejów? czy nie zarysowuje się żadna nadzieja na wielkość? czy jest tak, że błędne koło toczy się dalej i my trwamy ciągle w zaklętym kręgu, wcale z niego nie wyszliśmy, mimo roku 1989?

Sądzę, że Wajda, wierny swojej dotychczasowej sztuce, a prawdopodobnie na te pytania odpowiadający twierdząco – że dalej jesteśmy w mocy zastąpionego Fatum – że Wajda mógłby stworzyć film na miarę wspaniałego *Dantona* i *Ziemi obiecanej*, ale film, który by obrazował to, co się z nami stało w ostatnich latach.

MARIA JANION



# Odpowiedź Andrzeja Wajdy:

Chcę serdecznie podziękować wszystkim, którzy zechcieli zredagować „Kwartalnik Filmowy” poświęcony mojej pracy.

Kiedy słuchałem tego, co powiedziała pani profesor Janion, pomyślałem sobie, że przeżyłem długie życie w filmie, z jakimś poczuciem, że ono nie zostało zmarnowane. Kino wcale nie musi być postrzegane tak, jak pani profesor robiła to w swojej wypowiedzi, i jak temu dawała wyraz wcześniej. Kino może być widziane jako rozrywka – takie kino istniało przed wojną – i jeżeli kino takie jak moje stworzyło pretekst do tego, co pani profesor zechciała tutaj dzisiaj powiedzieć, czy wcześniej napisać o polskiej kinematografii, to jest dowód, że to kino znalazło jakąś zupełnie nową drogę. Oczywiście, zarówno nasza przeszłość, przeszłość tego pokolenia, z którego się wywodzę, jak i ówczesna sytuacja polityczna, sprzyjały temu, żeby takie kino powstało, ale przecież – i to warto sobie uzmysłowić – ono wcale powstać nie musiało.

Dzisiaj jest wśród nas pan Jerzy Mierzejewski, mój nauczyciel ze Szkoły Filmowej w Łodzi. Nie mówię – profesor, tylko nauczyciel właśnie, to znaczy ktoś, kto nas wtedy przygotowywał do zawodu filmowca, zawodu mało znanego w tym czasie w Polsce.

Chciałbym powiedzieć, że poczucie, iż kino z tego naszego, prowincjonalnego kręgu może wejść w szerszy obieg i powiedzieć coś więcej, mieli nasi starsi koledzy. A stworzenie Szkoły Filmowej w Łodzi, stworzenie kinematografii przez Aleksandra Forda, przez Wandę Jakubowską, przez Jerzego Bossaka, przez Jerzego Toeplitza, przez całą ogromną grupę ludzi, z których wielu już nas opuściło, powinno być dzisiaj tutaj przywołane dlatego, że ci ludzie mieli świadomość, iż taka sytuacja, taka okazja zdarza się być może raz w naszej historii. I zrobili wszystko, co było możliwe, ażeby kino w Polsce nie tylko stworzyć, ale żeby mu nadawać jakiś, o wiele bardziej ambitny zamiar.

A z kolei i nasze wcześniejsze wychowanie miało wpływ na to, jaką sztukę później tworzyliśmy. Ja zaczynałem od Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i chociaż uczono nas malarstwa postimpresjonistycznego, chociaż to malarstwo było przecież przetransponowane z Zachodu, z Francji, to jednak my czuliśmy, że w tych właśnie murach Jacek Malczewski robił korektę swoim studentom, bardzo kapryśną zresztą, że w tych murach wykładał też Stanisław Wyspiański i że ta tradycja nie może być zaniechana, niezależnie od tego, jak daleko chcemy iść w stronę Europy, jak daleko chcemy iść w stronę świata.

Myślę, że dalsze nasze wysiłki zmierzały do tego, żeby polskie kino miało szansę istnieć, i ten nasz szerszy zamiar traktowaliśmy na równi z robieniem kolejnych filmów, jako nasz obowiązek.

Jest mi ogromnie miło i jestem bardzo wzruszony, że redakcja „Kwartalnika” zechciała zebrać w jednej książce tyle tekstów o mojej pracy, że jest tak wielu autorów, którzy zechcieli o tym napisać, że pan ambasador Lipszyc zmobilizował również naszych japońskich przyjaciół, żeby został zanotowany jakiś ślad naszej wspólnej sprawy.

Pamiętam, miałem kiedyś niefortunny pomysł w Krakowie, żeby wystąpić przed studentami wydziału teatrologii. Wygłosiłem wówczas płomienne przemówienie pod tytułem *Siedem grzechów głównych krytyki teatralnej*. Przysłuchiwał się temu profesor Jan Błoiński. Kiedy skończyłem wszystkie moje pretenzje do krytyki teatralnej, profesor wstał i spokojnym głosem powiedział: *Panie Andrzeju, ale pan mówi o recenzentach*.

Jestem szczęśliwy, że właśnie nie recenzenci, tylko krytycy zechcieli pochylić się nad moim dziełem, nad moimi filmami. Myślę, że jest ogromna różnica pomiędzy doraźnością recenzentów i pewnym głębszym, poważniejszym spojrzeniem, do którego właśnie „Kwartalnik Filmowy” jest upoważniony.

Jestem ogromnie szczęśliwy, że pani Profesor zechciała wypowiedzieć swój referat i myślę, że to jest nagroda, której nie mogłem się spodziewać. Dziękuję serdecznie.

ANDRZEJ WAJDA



Podczas promocji numeru 15-16 „Kwartalnika Filmowego”, poświęconego w całości twórczości Andrzeja Wajdy. Od lewej: dr Zbigniew Benedyktowicz, prof. Maria Janion, Andrzej Wajda, red. Janusz Gazda, prof. Stanisław Mossakowski

## Andrzej Wajda, 1957



Władysław Sheybal, Tadeusz Janczar, Teresa Izewska

**Reżyseria:** Andrzej Wajda; **scenariusz:** Jerzy Stefan Stawiński według własnego opowiadania; **zdjęcia:** Jerzy Lipman; **muzyka:** Jan Krenz; **dźwięk:** Józef Bartczak; **scenografia:** Roman Mann; **wnętrza:** Leonard Mokicz; **kostiumy:** Jerzy Szeski; **charakteryzacja:** Halina Sierńska; **montaż:** Halina Nawrocka; **operator:** Jerzy Wójcik; **asystenci reżysera:** Janusz Morgenstern, Kazimierz Kutz; **kierownictwo produkcji:** Stanisław Adler. **Wykonawcy:** Wicencyzław Gliński (Zadra), Teresa Izewska (Stokrotka), Tadeusz Janczar (Korab), Emil Karewicz (Mądry), Władysław Sheybal (kompozytor), Stanisław Mikulski (Smukły), Teresa Berezowska (Halinka), Tadeusz Gwiżdowski (Kula), Adam Pawlikowski (oficer niemiecki) oraz Zofia Lindorf, Jan Englert, Janina Jabłonowska, Maria Kretz, Kazimierz Dejunowicz, Zdzisław Leśniak, Maciej Maciejewski i studenci PWSF w Łodzi. **Produkcja:** ZAF „Kadr” w WFF 1 w Łodzi, 1956. Czarno-białe, 35 mm, 97 min. **Premiera:** 20 IV 1957, Warszawa. **Nagrody:** Nagroda Specjalna Jury „Srebrna Palma” na X MFF w Cannes, 1957; „Złoty Medal” na MFF Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1961, w Moskwie oraz dyplom uznania na MFF w Ibadanie, 1961; wyróżnienie Brazylijskiego Związku Krytyków Filmowych w Rio de Janeiro, 1961; Nagroda czytelników tygodnika „Film” – „Złota kaczka”, za 1957 r.

# Początek szkoły polskiej

JANUSZ GAZDA

---

*Lecz zaklinam – niech żywi nie tracą nadziei  
I przed narodem niosą oświaty kaganiec;  
A kiedy trzeba, na śmierć idą po kolei,  
Jak kamienie przez Boga rzucone na szaniec!...*  
Juliusz Słowacki, *Testament mój*

*Ani żołnierze z AK, ani wszyscy Polacy,  
którzy z bezprzykładnym męstwem narażali  
się i ginęli, a w końcu rzucili na szalę nawet  
los najukochańszej stolicy, nie byli głupcami,  
którzy ślepo słuchali takich czy innych  
nakazów. Ci wielotysięczni żołnierze i cywile  
walczyli o Polskę rzeczywiście wolną  
i rzeczywiście demokratyczną.*

Maria Dąbrowska, *Szkice o Conradzie* <sup>1</sup>

Konstrukcja *Kanału* opiera się na metaforze piekła. *Film jest koszmarem dantejskim* – pisał krytyk francuski <sup>2</sup> z okazji wyświetlenia *Kanału* na festiwalu w Cannes. *Przekłęci z Dantejskiego Piekła to określenie jak najbardziej trafne dla bohaterów Wajdy* – wtórował mu krytyk włoski <sup>3</sup>, a krytyk amerykański dodawał: *Monolog muzyka, który oszalał z wycieńczenia i błędzi w podziemiu grając na okarynie, daje do zrozumienia, że Dante był w kanałach przed powstańcami, że jest to piekło i że na tę ohydłą, cuchnącą kloakę zostały skazane wszystkie żywe istoty* <sup>4</sup>.

Cytatem wypowiedzianym przez muzyka Wajda przywołuje Dantego w sposób ostentacyjny:

*Tam gdy staniemy, w samej głębi dołu  
Widzę lud w strasznym pławionym kanale.  
Jakby wszechkloak brud zmieścił pospołu* <sup>5</sup>.

Bohaterowie filmu Wajdy zstępują do kanałów jak w *loch bezdenny, mgławicy, czarnosiny* <sup>6</sup>, jak w *otchłanne ślepych światów zakomory* <sup>7</sup>. Zstępują? Czy zostali tam wtrąceni?

\*

Maria Janion uważa twórcę *Kanału* za jednego z artystów tanatycznych. I dodaje, myśląc o całym pokoleniu, do którego należy Wajda: *Jest to generacja*

naznaczona traumatyzmem wojny i śmierci. To pokolenie urodziło się pod niešťczęsną, a może nawet przekleťtą gwiazdą. (...) Pamiętajmy, że jest to pokolenie dzieci, które widziały trupy ludzkie walające się po ulicach i domy padające w okamgnieniu w gruzy<sup>8</sup>. Andrzej Wajda, zastanawiając się nad tym, co kształtowało jego twórczość, co wpłynęło na wybór tematów i manifestowaną w filmach postawę wobec świata, powiada: *Wiosną 1945 r. zobaczyłem po raz pierwszy zniszczoną Warszawę; te obrazy zostały w mojej pamięci jako dowód klęski i były silniejsze niż poczucie wątpliwego zwycięstwa moralnego. To był temat, który musiał we mnie zapaść głęboko, temat, który poruszył umysły moich rówieśników. Temu swojej poezji poświęcił Tadeusz Rózewicz, swoje malarstwo – Andrzej Wróblewski, Andrzej Munk – filmy, a Tadeusz Borowski – prozę<sup>9</sup>. I dalej: *Wiedzieliśmy, że jesteśmy głosem naszych zmarłych, że naszym obowiązkiem jest danie świadectwa o tych strasznych latach, strasznych zniszczeniach, o strasznym losie, który spotkał polski naród, a spotkał tych, którzy byli najlepsi<sup>10</sup>.**

Powstanie *Kanału* wiąże się z wewnętrznym imperatywem artysty – z poczuciem obowiązku zaświadczenia o tragicznym doświadczeniu historycznym, które podczas drugiej wojny światowej stało się udziałem Polski i jej mieszkańców. *Kanał* jest filmem fabularnym, całkowicie zainscenizowanym (sceny w kanałach były kręcone w dekoracjach wybudowanych w atelier w Łodzi), ale film ten rozpoczynają obrazy zaczerpnięte z kronik i filmów dokumentalnych (umieszczone jako tło pod napisy czołowe): panorama zburzonej Warszawy, sceny palenia i burzenia przez Niemców całych kwartałów miasta. Zazwyczaj zdjęcia dokumentalne stwarzają pozór obiektywnego spojrzenia na rzeczywistość. Gdy jednak w *Kanał* skojarzymy je z szokiem, jaki wywołał w świadomości twórcy – wiosną 1945 roku – widok zniszczonej Warszawy, zdjęcia te nabiorą w naszych oczach charakteru subiektywnego. Przestaną być cytatem z kronik, z utworów, które nakręcił inny reżyser, staną się cytatem z pamięci, ale także z wyobraźni twórcy *Kanału*. Wyobraźni naznaczonej przede wszystkim poczuciem rozpacz i klęski.

\*

*Spokojnie i rzeczowo deklaruję: Wajda zajmuje miejsce obok Buñuela i Bergmana. Pochodzi z plemienia Feuillade'ów i Borzage'ów, Vigo i Franju. Jest jedynym Europejczykiem, który ma gwałtowność tonu godną „Ziemi bez chleba” i „Los Olvidados” i to w epoce słabości i lenistwa intelektualnego zniewieściatych salonów literackich<sup>11</sup>. W ten sposób Ado Kyrrou, wybitny francuski badacz sztuki kina, zareagował na pojawienie się *Kanału* Andrzeja Wajdy w Cannes, gdzie film ten zdobył drugą co do znaczenia nagrodę – Srebrną Palmę (przyznaną *Kanałowi* ex aequo z *Siódmą pieczęcią* Ingmara Bergmana)<sup>12</sup>. Polski świadek tego zdarzenia zanotował, że *Kanał* w Cannes *zadziwił swoją ostrością, nonkonformizmem, pesymizmem, a może i echami egzystencjalistycznych koncepcji, tym atrakcyjniejszych, że przychodzących ze wschodu<sup>13</sup>.* Tak zaczynała się światowa sława Andrzeja Wajdy, ale ten canneński sukces był czymś więcej niż tylko wydarzeniem z biografii twórczej wybitnego filmowca polskiego.*

W dziejach każdej kinematografii zdarzają się momenty szczególne. Po okresie spokojnego rozwoju, czasem nawet stagnacji, urozmaicanej jedynie rzadkimi

błyskami indywidualnych talentów, następuje nagle gwałtowny wybuch. Miłośnicy kina przeżywają kolejną przygodę artystyczną. Pojawia się grupa filmów ożywionych wspólnym tematem, wspólnym nastawieniem czy posłaniem, zrodzonych z podobnej pasji lub dotychczas ukrywanego kompleksu: społecznego, narodowego, moralnego. Filmy te w okamgnieniu burzą dotychczasowe konwencje, przynoszą coś nowego, szokują swoją innością, odmiennym od dotychczasowego spojrzeniem na otaczający świat, innym rodzajem ekspresji, innym rozumieniem pewnych zasad uważanych do niedawna za niewzruszone.

Na ogół pojawienie się takiej wyrazistej grupy filmów jest rezultatem gwałtownego przełomu w dziejach danego kraju. Upadek faszyzmu we Włoszech, a także doświadczenia wojenne i powojenna nędza zrodziły kierunek zwany neorealizmem włoskim. Zmierzch kolonialnego Imperium Brytyjskiego leżał u przyczyn pojawienia się filmów brytyjskich „młodych gniewnych”. Czasem zmiany mentalności, obyczajów i sposobów myślenia narastają powoli, by w kinie uzewnętrznić się nagle i z wielkim impetem, jak to było np. w przypadku francuskiej nowej fali. Czasem zjawisko filmowe, wyrażając społeczny stan ducha, wyprzedza burzliwe wydarzenia polityczne, które z kolei podnoszą temperaturę następnych filmów, jak to było z czeską falą połowy lat sześćdziesiątych, zrodzoną z potrzeby wolności i krytycyzmu wobec korodującego systemu komunistycznego (czeska nowa fala wyprzedziła tzw. praską wiosnę, która następnie, na krótki okres zaledwie kilku miesięcy, stworzyła nowy impuls do dalszego, twórczego zrywu filmowego, zahamowanego politycznym i militarnym stłumieniem czeskiego buntu reformatorskiego).

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych świat kina przeżył kolejną przygodę artystyczną, jaką stały się filmy znad Wisły, zrodzone na fali przemian politycznych, których przełomową datę stanowił październik 1956 r. Ożywienie w sztuce, a dokonało się ono nie tylko w kinematografii, ale także w plastyce, teatrze, literaturze, nastąpiło w wyniku pewnej liberalizacji systemu, liberalizacji oczywiście ograniczonej i sterowanej, ale jednak osiągającej poziom, który nieprędko będzie mógł stać się udziałem innych krajów wchłoniętych siłą pod panowanie imperium sowieckiego.

Dziś, z perspektywy czterdziestu lat, które upłynęły od dnia premiery *Kanału* (odbyła się ona w Warszawie, w kwietniu 1957 roku), szczególnie wyraźnie widać, że premiera ta była punktem granicznym w dziejach kina polskiego, rozpoczęła nową epokę i oznaczała pojawienie się zjawiska artystycznego, które wkrótce zostanie określone (najpierw przez krytykę zagraniczną) mianem szkoły polskiej. Był to prawdziwy wybuch ekspresji. W dodatku pierwszy na taką skalę w całej dotychczasowej historii polskiej kinematografii, włączając w to również okres przedwojenny. Przed wojną robiono filmy lepsze lub gorsze, ale niemal wyłącznie rozrywkowe, komercyjne. Przedwojenne kino – trzeba to przyznać z odpowiednim szacunkiem – potrafiło nawiązać kontakt z szeroką publicznością i wyjść naprzeciw marzeniom widowni. Jednakże filmy artystyczne, o których można by powiedzieć, że są częścią kultury wysokiej, należały wówczas do wyjątków.

Po wojnie natomiast, wraz ze zmianami ustrojowymi i podporządkowaniem aparatowi państwowemu wszystkiego, w tym także kinematografii, kino stało się formacją realizującą głównie cele propagandowe. Pośród 44 filmów fabular-

nych wyprodukowanych w latach 1947-1956 można by było znaleźć zaledwie 3 utwory, w których treści ideologiczno-propagandowe prawie nie istniały (piszę *prawie*, gdyż tak zupełnie związku z oficjalną ideologią autorom uniknąć się nie udało). Były to dwa filmy z gatunku popularnych: *Zakazane piosenki* (1947) i komedia *Skarb* (1949) Leonarda Buczkowskiego. Oraz jeden film rekonstruujący fakty autentyczne, utrzymany w poetyce dokumentu: *Błękitny krzyż* (1955) Andrzeja Munka. Nawet *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej i *Ulica Graniczna* (1949) Aleksandra Forda, a więc filmy, które zdobyły laury międzynarodowe i zostały wówczas uznane za wybitne utwory artystyczne stanowiące rozrachunek z niedawną historią (odnajdziemy w nich wiele scen sugestywnych, przejmujących estetycznie i syntetyzujących tragiczne doświadczenia „czasów pogardy”), przede wszystkim przekazywały widzom doraźne treści propagandowe (m.in. gloryfikacja ideologii komunistycznej oraz akcentowanie heroizmu radzieckiego kosztem postaw przedstawicieli innych narodowości w *Ostatnim etapie*) i były wymierzone przeciwko tym wartościom, na których opierały się społeczeństwa demokratyczne (postawienie znaku równości między własnością prywatną a złem i stosowanie kryterium klasowego w rozgraniczaniu postaw pozytywnych i negatywnych). Oba te filmy dają się skomentować słowami Witolda Gombrowicza: *Nastąpiło oswojenie piekła i wprzęgnięcie go w konstruktywną pracę polityczną*<sup>14</sup>.

\*

Być może więc *Kanał* można potraktować nie tylko jako utwór rozpoczynający nowy rozdział w historii kina polskiego, ale przede wszystkim jako utwór oznaczający w ogóle narodziny polskiej sztuki filmowej jako ważnego zjawiska artystycznego. W każdym razie był on pierwszym utworem formacji artystycznej, która sprawiła, że odtąd kinematografię można było traktować jako liczącą się dziedzinę polskiej kultury i sztuki. Zarówno wcześniejsze (premiera: 26 I 1955) *Pokolenie* tegoż reżysera (znacznie obciążone wpływami ideologicznymi socrealizmu i marksistowskim rozumieniem dziejów jako walki klas), jak i *Zimowy zmierzch* (I II 1957) Stanisława Lenartowicza były raczej prekursorami zjawiska niż jego początkiem.

Tworzyli tę formację artystyczną, zwaną szkołą polską, przeważnie ludzie urodzeni w latach dwudziestych. Ich naturalny, swobodny rozwój osobowości został naruszony gwałtownym wtargnięciem Historii w ich życie intymne (wojna, okupacja niemiecka, faktyczny lub imaginacyjny udział w ruchu oporu, powojenna perspektywa tym razem sowieckiej okupacji, uwidzenie przez nową, oficjalną ideologię komunistyczną i związane z tym kolejne zachwianie wewnętrznej równowagi i utrata wiary we wcześniej przyjęte zasady).

Zmiany polityczne, rozpoczęte w Polsce w 1956 r. (dające się porównać nie tyle z Chruszczowowską „odwilżą”, ile z późniejszą „pierestrojką” w ZSRR), umożliwiły wyładowanie nagromadzonej energii. Filmy szkoły polskiej miały przede wszystkim charakter imaginacyjny, zrywały z opisowością na rzecz kreacji, były intymnym, ale pełnym ekstazy zwierzeniem, manifestacją aktualnego stanu świadomości autorów, ich niepokojów i uczuć, wśród których przeważało poczucie klęski i rozczarowania, przerażenie z powodu Historii, która miażdży jednostkę ludzką fizycznie i psychicznie.

Nastroje te najsilniej wyraziły się w utworach związanych tematycznie z wojną (*Kanał*, *Popiół i diament* i *Lotna Wajdy*, *Eroica* Munka, *Pigułki dla Aurelii* Le-nartowicza), a ich właściwości znaczeniowe ujawniały się także dzięki estetyce (pisano wówczas o *sztuce myślącego obrazu*) oraz nowemu oświeclaniu tradycyjnych motywów polskich. W *Eroice* do scen jakby z patriotycznego albumu zostają wprowadzone reakcje i działania rządzące się inną logiką i tworzące ironiczną komentarz: gdy podczas powstania warszawskiego inni stacząją potyczkę z Niemcami, pijany bohater filmu (grany przez aktora komediowego!) beztrudno siusia pod drzewem, a za chwilę próbuje poderwać przystojną sanitariuszkę, nie zauważając, że spieszy ona do akcji bojowej. Wzniosłość sąsiaduje z poczuciem absurdu i okrucieństwa. *Lotna* daje piękną wizję polskiej jesieni, z motywami złotych liści drzew, malw u okien wiejskich chat, szlacheckiego dworku z ulanem i dziewczyną. Ale po chwili sielankowy pejzaż zostaje zmasakrowany bombardowaniem, zza białego welonu ukaże swoje oblicze śmierć konkretnego człowieka, jabłko zostanie przebite ostrogą, piękny koń zmiążdżony czołgiem, czerwień jarzębiny – zastąpiona czerwienią krwi. Destrukcja piękna zostanie w tym filmie skojarzona z symboliką kłęski.

Wiara w obraz i styl, który może wyrazić myśli i emocje, towarzyszyła także innej grupie filmów, nie związanych z motywami mitologii narodowej. Wojciecha Hasa interesowały przede wszystkim stany psychiczne, nastroje, związane z niszczeniem działaniem czasu, z poczuciem niemożności życia i doznawania szczęścia, z motywami przemijania i umierania fizycznego i duchowego (m.in. *Pętla*, *Pożegnania*, *Wspólny pokój*). Jerzego Kawalerowicza fascynował psychologizm, obserwowanie ludzkich namiętności, przede wszystkim tych, które towarzyszą miłości (*Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, *Pociąg*, *Matka Joanna od Aniołów*). W ich filmach także dominowało poczucie niespełnienia i goryczy, poczucie rozpaczki z powodu ponoszonych kłęsk.

Polska sztuka filmowa rodziła się więc z poczucia historycznej kłęski. Powtarzalność tego motywu we wszystkich niemal filmach „szkoły” bez względu na temat, miejsce i czas akcji, pozwala skonstatować, że filmy szkoły polskiej, a więc także *Kanał*, opowiadały nie tylko o świecie opisywanym w nich bezpośrednio (np. czas wojny), ale także były zwierzeniem na temat nastrojów i rozczarowań, które trafiły twórców w okresie powstawania ich filmów i odnosiły się również do doświadczeń powojennych.

\*

*Kanał* zaczyna się od razu od obrazów, które stanowią wizję kłęski. Słowo „wizja” trafnie oddaje istotę tego filmu, który mimo pozorów posługiwania się strukturą niemal kroniki czy quasi-dokumentu (szczególnie w części pierwszej), jest jednak przede wszystkim utworem kreacyjnym. Bardziej niż o zrelacjonowanie wydarzeń chodzi w nim o stworzenie całościowej wizji kłęski, umierania, rozpadu, wizji osiąganego w głównej mierze środkami plastycznymi. Ten film daje się porównać do dzieła malarskiego, wykorzystuje wprawdzie także środki wyrazu właściwe sztuce dramatycznej i narracyjnej, ale siłę ekspresji zawdzięcza przede wszystkim środkom plastycznym. Niewiele było przedtem w kinie polskim utworów tak ekspresyjnych i jednorodnych stylistycznie. W tym sensie





Tadeusz Gwiazdowski i Jan Englert



Władysław Ścibak

*Kanał* i inne filmy nowego kierunku oznaczały nobilitację sztuki kina w Polsce. Ale jednocześnie wpisywały się w określoną tradycję kinematograficzną.

Kilka lat przed premierą filmu Andrzeja Wajdy znany krytyk francuski André Bazin, ojciec duchowy francuskiej nowej fali, założyciel i pierwszy redaktor naczelnego miesięcznika „Cahiers du cinéma”, opublikował swój słynny esej, w którym przeprowadzał rozróżnienie między kinem, które wierzy w rzeczywistość (i to kino Bazinowi wydawało się bliższe), a kinem, które wierzy w obraz. Do tej ostatniej grupy zaliczał m.in. utwory Siergieja Eisensteina i inne filmy sowieckie, zauważając skłonność ich autorów nie do poszukiwania prawdy przez umożliwienie rzeczywistości wyjawienia swych tajemnic, lecz skłonność do arbitralnego narzucania widowni własnych przekonań na temat owej rzeczywistości. Idąc tropem krytyka francuskiego, Aleksander Jackiewicz konstatawał w trakcie analizy *Aleksandra Newskiego* Eisensteina, że cały ten film powstał w ten sposób: *od idei, od tezy – ku faktom, postaciom, obrazom*<sup>15</sup>. Film Wajdy niewątpliwie należy do kina, które wierzy w obraz.

Swoją wizję artysta buduje konsekwentnie. W sposób imponujący przechodzi od dokumentalnych kadrów palonego i burzonego miasta (tło pod napisy czołowe) do części inscenizowanej, której już pierwsze ujęcia zachowując fakturę quasi-dokumentalną, mają (co jest rodzajem paradoksu estetycznego!) niemal somnambuliczną ekspresję i traktują scenerię nie jak fragment przypadkowego pejzażu, lecz jak dekorację o wyrazistej treści emocjonalnej. Kamera jest początkowo nieruchoma. Na pierwszym planie, po obu stronach kadru, widać fragment rozwalonego muru i jakieś żerdzie (jakby resztką przewróconego ogrodzenia). W głębi – skarpa tworząca linię horyzontu, skarpa, po której, na tle jednolitego nieba, idą dość szybko, w nieregularnym rytmie, jedna za drugą, postacie ludzkie. Na tle nieba widzimy tylko ich sylwetki, co sprawia, w połączeniu z rodzajem oświetlenia i zamkniętą (niczym scena w teatrze) kompozycją kadru, że przyjmujemy ten korowód ludzki jak korowód duchów, zjaw. Kiedy przechodzą obok kamery, kamera panoramuje za nimi, odsłaniając składowisko beładnie rozrzuconych metalowych beczek. Dalej widzimy gruzy, a wśród nich dogasające płomienie. Dymiące gruzy. Za chwilę, gdy głos zza kadru przedstawi kolejnego z maszerujących, tym razem artystę-muzyka, ukaże się nam – jak za skinieniem czarodziejskiej różdżki – roztrzaskany fortepian nasuwający polskiemu widzowi na myśl strofy znanego wiersza Norwida. Potem usłyszymy pierwsze strzały i reakcję na nie gromadki powstańców. Zdjęcia są kontrastowe, wyraźnie odcina się czerni i biel, twarze ludzi nie zawsze są widoczne, znikają w cieniu lub boczne światło zamienia je w plamę czerni i bieli.

Rozwalone mury, wałające się cegły, jakieś papiery, morze nikomu niepotrzebnych już papierów, którymi zasłana jest ziemia, kilka powstańczych grobów z krzyżami na pustynnym podwórku (oto kończy się kolejny pochówek, w tle mignie nam sylwetka księdza i ministrant w komży). Płyty chodnikowe zalegające na świeżo rozkopanej (okop) ziemi, samotne krzesło wśród cegieł, przewrócona na podwórku wanna wśród wałających się kartek papieru. Sceneria zdegradowana wojną. Decorum wojny. Jesteśmy na Mokotowie. Widzowie zorientowani w topografii miasta podpowiadają sobie, że jest to dzielnica willowa, że powinni tam być ogródki, drzewa, krzewy. Ale w Wajdowskim decorum,

jeśli nawet pojawia się drzewo, to albo jest to drzewo uschnięte, bez liści, z rozczapierzonymi konarami, albo jedynie czarna sylwetka drzewa na tle nieba – jakby znak rozpaczy. Martwota. Nie ma nawet domowych zwierząt. Jedyne, co się porusza i co jest oznaką życia, to dogasające, tłące się jeszcze płomienie (śląd po wybuchach i pożarze). No i, oczywiście, postaci ludzkie. Ale one nie są już żywiołem życia, są duchami, należą do krainy śmierci.

Już na samym początku słyszymy głos z offu, jakby głos zwierającego się autora: *Patrzcie na nich uważnie. To są ostatnie godziny ich życia*. Akcja filmu rozpoczyna się 25 września 1944 roku (słyszymy z offu, że jest to pięćdziesiąty szósty dzień powstania). Komentarz informuje nas także, że oddział (kompania) liczy obecnie 43 osoby, w ciągu ostatnich trzech dni zginęło więc 27 ludzi (*trzy dni temu było 70*). Zanim oddział zstąpi do kanałów, zginie jeszcze 16 osób (przed wymarszem porucznik Mądry melduje dowódcy stan „kompanii”: *dwóch oficerów, pięciu podoficerów i dwudziestu strzelców*). A gdy przed wymarszem, w nocy, żołnierze oddziału stoją w szeregu i kamera panoramuje po ich twarzach, a raczej sylwetkach głów, gdyż jest ciemno i twarze są rozświetlane na mgnienie oka refleksiem resztek pożaru, nagle, między jedną głową a drugą, daleko w tle ukazuje się na krótką chwilę, w jasnym dymie, rozjaśnionym raptownym wybuchem czy światłem rakiety – czarny krzyż (symbol męczeństwa, ofiary czy hańby?). I zaraz znika, razem z owym krótkotrwałym rozbłyskiem. Ani fortepian, ani krzyż nie są jedynymi elementami symbolicznymi tego filmu.

\*

Nawet informacja i przytaczanie faktów (dane dotyczące liczby zabitych, scenki ilustrujące rodzaj ofiar, np. scenka z niesioną na noszach ranną dziewczyną, która w rozmowie z przystojnym oficerem uśmiecha się, bagatelizując swoją ranę, a przypadek sprawia, że obsuwający się koc ukazuje, iż dziewczyna ma amputowaną nogę) służą zwiększeniu ekspresji. Już w pierwszej części obraz jest intencjonalny, a plastyka kadru i stosowana symbolika wzmocniają poczucie odniesionej klęski. Nie tylko elementy fabularne, ale także środki estetyczne, plastyczne służą wywołaniu emocji i nastroju, ułatwiającego przekazanie poglądu na temat zdarzenia historycznego, jakim był zryw powstańczy roku 1944.

Niegdyś, w czasie nieodległym od roku premiery, uważano tę pierwszą część za mało ekspresyjną, utrzymaną w stylu jedynie reportażowym. Nawet sam Wajda odnotowywał, że *cała część pierwsza jest kompromisem – ani to „dokumenty”, ani też zawiązanie dramatycznych losów bohaterów*<sup>16</sup>. Jeszcze przed przystąpieniem do zdjęć artysta zakładał, że *cała część pierwsza (...) powinna być zrobiona w sposób jak najbardziej reportażowy*<sup>17</sup>. Historyk filmu, opisując ten film, wyraźnie odgraniczał część pierwszą od części rozgrywającej się w kanałach i konstatował, że część pierwsza, naziemna, *jest z ducha Stawińskiego, natomiast część główna, infernalna, wywodzi się już w pełni z Wajdy*<sup>18</sup>. Dziś, z perspektywy czterdziestu lat od daty premiery, wyraźnie widać, jak bardzo Wajdowska jest również część pierwsza *Kanału*, jak bardzo jest ona ekspresyjna, kreatywna i plastycznie podporządkowana naczelnej idei całego utworu, choć, oczywiście, kontrastuje z częścią rozgrywającą się w podziemiach, w kanałach. Ale jest to kontrast mieszczący się jednak w jednorodności stylu i przesłania

całego filmu. Niegdyś nie odczuwano tego tak silnie jak obecnie; być może dlatego, że ówczesni widzowie, a przynajmniej pewna ich część, szczególnie ci, którzy pisali o twórczości artystycznej, byli bardzo spragnieni właśnie obrazu nakreślonego czarną ekspresjonistyczną kreską, obrazu podszytego pewnym nihilizmem, a w każdym razie narzucającego absurdalną wizję historii i świata w ogóle i wyrażającego jakieś wielkie poczucie przegranej. Dopiero taki obraz, ale ukazany dosadnie, współgrał z ich własnymi nastrojami, emocjami i przekonaniem. Takie było nastawienie intelektualne, taka była wewnętrzna potrzeba, a może po prostu moda artystyczna ukształtowana w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Widocznie pierwsza część *Kanału* z tamtej perspektywy wydawała się nie dość dosadna, jej ekspresyjność jest odczuwalna wyraźniej dopiero dzisiaj.

\*

Część pierwsza, naziemna, nie jest jeszcze całkowicie pozbawiona nadziei. Natomiast część podziemna ukazuje powolny proces umierania. W części pierwszej oddział odnosi przejściowe zwycięstwa, żołnierze nie stracili woli walki; jest tu między innymi brawurowa scena, w której Korab rozbraja pełzającego „goliata”. Wyczyn Koraba sprawia początkowo wrażenie wręcz absurdalnego: z saperką na śmiertcionośny, zdalnie sterowany (bez kierowcy) mały „czołg”, wypełniony olbrzymim ładunkiem wybuchowym – niby z motyką na słońce. A jednak – albowiem ta wojna powstańcza prowadzona w środku miasta ma swoją specyfikę – ten ryzykowny i z pozoru bezsensowny gest powstańca okazuje się gestem jak najbardziej racjonalnym i skutecznym w tych właśnie warunkach, być może jedynym sposobem na pokonanie nowego rodzaju niemieckiej broni. W pierwszej części jest jeszcze miłość (wątek Stokrotki i Koraba) albo chociażby pozór miłości (wątek Halinki i Mądrego), a miłość zawsze budzi nadzieję, gdyż jest oczekiwaniem na jej dalszy rozwój. Napięcie dramatyczne części pierwszej *Kanału* wynika m.in. z podskórnego konfliktu, który rozgrywa się tu między słabym cieniem nadziei a narzucanym przez twórcę poczuciem klęski.

Jest w pierwszej części pewien motyw zastanawiający. Motyw wiary, ale wiary rozumianej nie w sensie światopoglądowym, religijnym, lecz w sensie zaufania do kogoś, uwierzenia w jakieś ideały czy autorytety, a później doświadczenia rozczarowania na tym tle. Również w opowiadaniu Stawińskiego pojawia się ten motyw, ale jedynie raz i to bez specjalnej akcentacji. Dowódca oddziału, porucznik Zadra, przed zejściem do kanałów spotyka kogoś ze sztabu. Oto fragment ich rozmowy:

– *Udajesz spokój – westchnął Zadra. – A ja już nie mam siły. Boję się kanału. Mogą tam wszystkich wytłuc.*

– *Każdy się czegoś boi – odparł Janicki. – Ale na to jest ambicja, poczucie człowieczeństwa i sto innych bodźców, żeby stłamsić strach.*

– *Psycholog! – zaśmiał się Zadra.*

– *Nie, matematyk – odparł Janicki. – Tym bardziej absurdalne wydaje mi się to wszystko.*

– *Co mówić ludziom? – zachnął się Zadra. – Trudno patrzeć im w oczy.*

– *Boś cywil zatracony jak i ja – zaśmiał się Janicki. – Rób tak jak twój Mądry. Zaciskaj szczęki i wykrzykuj komendy.*

– *A poczucie odpowiedzialności?... Oni mi wierzyli* [podkr. – J. G.].

– *Ty też komuś chyba wierzyłeś – zapytał poważnie Janicki.*

Zadra potaknął ruchem głowy. Janicki odszedł do innej grupy. Dogasały tyny wzniesione o zmierzchu. Zadra namacał w kieszeni papierośnicę: dzięki zapobiegliwości Halinki była pełna. Podeszedł do rogu. Od zachodu zamykała ulicę Szustra barykada. Zadra wetknął do ust krótkiego papierosa w żółtej gilzie<sup>19</sup>.

W tej scenie jest jakaś normalność, zwykłość, chciałoby się powiedzieć, że jest w niej prawda codzienności, w każdym razie codzienności powstańczej. Nie ma tu nic intencjonalnego, celowo narzucanego przez pisarza. Ta scena, jak i całe opowiadanie, jest utrzymana w tonie reportażowym, jak najzwyklejszym. Autor stara się być jedynie obserwatorem.

Inaczej motyw ten jest pokazany w filmie. W odróżnieniu od opowiadania, w filmie pojawia się on aż dwukrotnie. I został połączony z dialogami, które mają na celu podkreślenie bezsensowności powstańczego czynu zbrojnego. Oto scena pierwsza. Kamera panoramuje po jakiejś przymie gruzów, za którą widać głowy idących członków oddziału Zadry, wkraczających na nową pozycję. Ukazuje się krzyż na powstańczej grobie, przez krzyż z zawieszonym na nim hełmem widać rumowisko gruzów i stojącego obok grobu przelożonego Zadry, ranego w głowę. Zadra zbliża się do niego. Później, podczas rozmowy, w tle będzie widać sanitariuszy przenoszących na noszach rannych.

– *Jaka sytuacja?* – pyta Zadra.

– *No widzisz. Były sztukasy. Niemcy pchali się trzy razy. Jutro nie będziesz tu miał wesołego życia.*

– *Raczej wesołej śmierci. No, cóż, spróbujemy tu trochę pomieszkać.*

– *Chciałbym też zostać* – powiada dowódca.

– *Co? Do Sądu Ostatecznego?* – Zadra jest ironiczny.

– *Ale będą nas czcić przyszłe pokolenia. Nie damy się żywcem.*

– *Właśnie, po polsku!*

– *Co, ci? Zawsze byłeś taki pistolet!*

– *Mam tego dosyć, rozumiesz!* – Zadra jest bezradny. W jego głosie pojawia się nagle łagodny ton. – *Co mam mówić ludziom! Oni mi wierzyli* [podkr. – J. G.].

– *Rozkleiłeś się. Tu, bracie, nie będziesz miał czasu na myślenie.*

Scena druga znajduje się pod koniec części naziemnej. Ktoś z komendatury odcinka, nazywany przez Zadrę komendantem, wydaje rozkaz wycofania się, zejścia do kanałów:

KOMENDANT:

– *O zmroku opuśćcie ten dom. Idziemy do Śródmieścia. Kanałami.*

ZADRA:

– *Nie idę. To po co... tyle... krwawiło się...? Żeby teraz... jak szczury. Do kanałów?! Jak ja im spojrzę w oczy?* [podkr. – J. G.]

KOMENDANT:

– *To jest rozkaz, Zadra!*

ZADRA:

– *Ja sram na takie rozkazy, rozumiesz.*

KOMENDANT:

– *Ale z ciebie cywil ztracony. Nie chcesz ratować ludzi?*

ZADRA:

– *Oni mi wierzyli...* [podkr. – J. G.]

KOMENDANT:

– *Wszystcyśmy wierzyli... Masz tu przepustkę do kanału. Trzymaj się, Zadra...*

Po słowach Zadry: *Jak ja im spojrzę w oczy* – następuje ujęcie widziane oczyma Zadry: przez wyłom w murze, w jego obramowaniu, widać rumowisko gruzów, a na tle skrawka jasnego nieba płataninę nierozpoznawalnych kształtów (kontury tworzące niemal abstrakcyjny obraz krzyżujących się nieregularnie linii, budzących niepokój) – albo są to splecione pręty zbrojeniowe, albo zeschnięty krzak z rozczapierzonymi gałęziami, na których wisi biały bandaż, szarpany podmuchami wiatru.

Dlaczego jest tak bardzo akcentowany właśnie ów motyw zawodu sprawionego tym, którzy byli ufnymi i wierzyli swym przełożonym? Motyw tak pojmowanej wiary na ogół nie pojawia się we wspomnieniach powstańców. Mówi się w nich o zawiedzonych nadziejach, o opuszczeniu przez sojuszników, o braku spodziewanej pomocy ze strony stojącej na drugim brzegu Wisty armii sowieckiej. Motyw utraty wiary w dowódców był eksponowany jedynie w zabarwionej wyraźnie propagandowo literaturze i w oficjalnej publicystyce peerelowskiej, w której przedstawiano powstańców jako ludzi oszukanych, którym coś wmówiono.

Każdy wybitny artysta bywa także medium. I często w jego dziele odzwierciedlają się prądy umysłowe charakterystyczne dla danego czasu. Po drugiej wojnie światowej, a szczególnie w początkach lat pięćdziesiątych nabrał rozgłosu na świecie nurt wojennej literatury amerykańskiej, określanej mianem pacyfistycznego. Powieści tego nurtu, z gwałtownością nieznaną dotąd, podważały najwznioślejsze mity związane z czynem zbrojnym, dawały obraz brutalny, a czasem nawet naturalistyczny. Pokazywano w tych powieściach, jak wojna wyzwala w ludziach najgorsze instynkty i jak bardzo mogą się nienawidzić żołnierze tej samej armii, ba, nawet tego samego oddziału. Jednym z motywów było pokazywanie demoralizacji dowódców, którzy dla różnych osobistych celów albo z powodu nieudolności narażali w sposób bezsensowny swych żołnierzy na śmierć nie służącą niczemu – i w tym kontekście pojawiał się tam motyw utraty wiary w tych, którzy wydają rozkazy. Dość szybko (w dużym stopniu pod wpływem reakcji lewicowych intelektualistów na wojnie w Korei) powieści te doczekały się adaptacji filmowych. Pierwszą głośną powieścią tego rodzaju byli *Nadzy i martwi* Normana Mailera (1948). Następnymi – *Stąd do wieczności* Jamesa Jonesa (1951; film Zinnemanna – 1953, 8 Oscarów) oraz *Bunt na okręcie* Hermana Wouka (1951; film Dmytryka *Huragan na Caine* – 1954). Wprawdzie adaptacje filmowe były mocno złagodzone przez hollywoodzkich producentów, ale i tak gwałtownością podważania heroicznego mitu mogły im dorównać tylko filmy japońskie (jednak w Japonii ten ton filmów wojennych nie był tak zaskakujący, gdyż to Japonia wywołała wojnę, w której sama poniosła druzgocącą klęskę). Być może w *Kanale*, a także w całej szkole polskiej pobrzmiwały echa tego nurtu literackiej i filmowej twórczości.

Być może istniały także inne wpływy. Witold Gombrowicz pisał w *Dzienniku* o ludziach pokolenia, które wyszło z wojny okaleczone wewnętrznie: *W rzeczywistości ukończenie wojny zastało ich przewróconymi, ogłupiałymi, wypróż-*

nionymi. (...) byli ogłuszeni. I na tę pustkę w nich spadł marksizm. Marksizm, wyobrażam sobie, spadł na nich, zanim zdążyli całkowicie przyjść do siebie, to jest do siebie z czasów przedwojennych<sup>20</sup>. Niektórzy ludzie tego pokolenia dali się uwieść nowym ideom lansowanym przez system komunistyczny. Dość szybko jednak przeżyli z tego powodu rozczarowanie, utratę wiary w przyjęte ideały. Być może ta utrata wiary nakładała się na inną, związaną z klęską powstania. Być może stąd wzięło się w filmie *Kanał* tak silne akcentowanie tego motywu.

\*

Część druga *Kanału* rozpoczyna się od zejścia pod ziemię. Jej treścią jest błądzenie bohaterów w labiryncie kanałów i rozpad zbiorowości. Głównym motywem psychologicznym jest strach. Część trzecia natomiast oznacza zbliżanie się do kresu życia, kolejne przekraczanie granicy śmierci przez poszczególne osoby dramatu – traktuje o umieraniu. W części trzeciej spełniają się indywidualne losy poszczególnych postaci.

Jeszcze na początku muzyk skarży się na niemoc twórczą. Siedząc przy fortepianie w jakimś rozwalonym domu, powiada: *Nic. Pustka. Nawet teraz klecę puste dźwięki. Jestem impotentem*. I po chwili w szczególny sposób akcentuje: *To jest prawdziwa tragedia*. Twórca filmu przez moment zestawia więc dwa rodzaje tragedii. Ten związany z historią, z niszczącym działaniem mechanizmu wojny. I ten związany z wymiarem egzystencjalnym losu ludzkiego. Na chwilę otworzyła się nowa, inna perspektywa. Byliśmy blisko tematu, który jest w szczególny sposób obecny np. w *Dzienniku Witolda Gombrowicza: Rewolucje, wojny, kataklizmy – cóż znaczy ta pianka w porównaniu z fundamentalną grozą istnienia...*<sup>21</sup> Wajda prawdopodobnie nie mógł skorzystać z tego tropu, ponieważ zbyt silna była w nim potrzeba rozliczenia się z konkretnym wydarzeniem historycznym i jego hekatombą. Próby wprowadzenia motywów wykraczających poza doświadczenie tego wydarzenia historycznego (np. dwa kontrastujące ze sobą wątki miłosne) sprowadzają się konsekwentnie do zabiegu, który z jednej strony ma nieco skomplikować sylwetki bohaterów, dodając im życie prywatne, pozapowstańcze, a z drugiej strony (szok Halinki, która na klęskę w miłości reaguje gestem samobójczym) mają jeszcze bardziej wzmocnić ogólne poczucie rozpacz, której źródła tkwią w historii.

Podczas akcji rozgrywającej się na ekranie wszyscy bohaterowie filmu albo giną, albo zostawiamy ich w okolicznościach, które dają pewność, że śmierć nastąpi wkrótce. Jedyne wyjątek stanowi dowódca oddziału. On jeden się uratował, ale dobrowolnie wraca do kanału, aby odnaleźć swych podwładnych, którzy zagubili się w podziemnym labiryncie. Intencje twórcy filmu nie budzą wątpliwości, a dzięki takiemu zakończeniu czytelniejszy staje się motyw wiary i zaufania, pobrzmiewający we wcześniejszych dialogach tej postaci.

Mniej zrozumiała (od strony motywacji twórcy) jest scena, w której po wyjściu z kanałów Zadra zabija szefa kompanii, sierżanta, za to, że w pewnym momencie skłamał, utrzymując dowódcę w przekonaniu, że reszta oddziału podąża za nimi. Sierżant jest tchórzem bez poczucia odpowiedzialności za innych, ale dzisiaj ta swoista egzekucja w sposób negatywny szokuje dużo bardziej niż

niegdyś. Być może w momencie premiery filmu wspomnienie stosunkowo niedawnej wojny powodowało oswojenie się ze śmiercią, a być może świadomość łatwiej poddawała się wówczas innym konwencjom artystycznym. Dziś silnie odczuwa się, że ta scena jest sprzeczna z konwencjami funkcjonującymi w polskiej kulturze, z poczuciem prawdy i z pewnym mitem sprawiedliwości (silnie zakorzenionym w ruchu oporu kontynuującym tradycje II Rzeczypospolitej), a uznającym, że wykonanie wyroku musi być poprzedzone sądem. Zadra w tej scenie sprawia wrażenie postaci rodem z konwencji filmu sowieckiego (gdzie komisarz uzurpował sobie prawo natychmiastowego wymierzania „sprawiedliwości rewolucyjnej”, albowiem w tamtym świecie obowiązywał prymat idei rewolucyjnej nad wszelkimi innymi zasadami i wartościami), albo z konwencji westernu, w którym szeryf czy „dobry kowboj” był obdarzony prawem zabijania „złego kowboja”, „przestępcy” (ale, po pierwsze, musiał przestrzegać określonych reguł i w klasycznym westernie nigdy nie strzelał do bezbronnego, a po drugie odbywało się to w kontekście stanowienia prawa w społeczności kompletnie zanarchizowanej – na Dzikim Zachodzie).

\*

W części drugiej realizuje się wizja piekła. Jeszcze zanim nasi bohaterowie zejść do kanałów, nastąpi scena paniki cywilów i epizod z oszalałą kobietą (*Panowie, zlitujcie się, nie zostawiajcie nas... Panowie... Nie zostawiajcie nas.*), epizod, który jest uwerturą do dantejskich scen pod ziemią. Ta część jest utrzymana w rygorystycznym rytmie, a niesamowity pejzaż podziemi (intensyfikacja plastycznych kontrastów czerni i bieli, ciasnota kadru, opary unoszące się nad wodą, migotanie światel odbijanych w wodzie, ich pulsowanie na ścianach kanału; wreszcie: różnorodność zdeformowanych pogłosem dźwięków, kiedy to jęk rannego odbity wielokrotnie w zakamarkach kanałów przypomina ryk dzikich lub zabijanych zwierząt) współgra z pojawiającymi się od czasu do czasu niemal apokaliptycznymi scenami zbiorowymi. Biegące sylwety przerażonych ludzi krzyczących: *gaz! gaz!* Pędzą jak oszaleli, przebiegają obok kamery i znikają, jakby zapadli się w nicość. Zwały wody zbliżające się jak lawina. Upiorne krzyki. Ktoś się czołga w popłochu w czarnej wodnistej mazi. Kłębowisko szarpiących się ciał, wspinających się do włazu, by wydostać się z tego piekła: spychają się nawzajem, jedni odpychają drugich, depczą po sobie, przywołując na pamięć sytuację z *Trawny Meduzy*. Zanim jeszcze muzyk wypowie cytat z Dantego, my, widzowie, mamy poczucie, że przyglądamy się dantejskiemu piekłu. Wizja Wajdy robi wrażenie po dzień dzisiejszy. Jest to rzeczywiście przejmująca, mistrzowsko zrealizowana wizja filmowa.

Sceny symboliczne, a także sytuacje konkretne, przez które przechodzą bohaterowie filmu, układają się w swoisty katalog męczarni. Gdy dziś oglądam ten film, najbardziej żywa i sugestywna wydaje mi się jego tkanka lamentacyjna. *Kanał* daje się porównać do utworów ludowych zwanych pieśniami lamentacyjnymi, których istotą było *zawodzenie, optakiwanie i rozpamiętywanie* śmierci, a które były *reakcją na wielkie katastrofy, trzęsienia ziemi, groźne powodzie, epidemie, wojny itp.*<sup>22</sup> Znawca przedmiotu powiada (a jego słowa można przecież odnieść także do *Kanału*, dzięki czemu ujrzymy ten film w nowym świetle): *La-*



ment znamionuje kondycję człowieka na granicy biologii i kultury, sytuuje egzystencję na pograniczu krzyku i milczenia. Jest znakiem rozdarcia tkanki międzyludzkich stosunków (...) sygnałem zawieszenia między bytem i niebytem. (...) Symboliczno-kulturowym tworzywem lamentu są (...) emocje, które spajają ludzką wspólnotę w jej podstawowym wymiarze. Opłakiwanie jest przecież niczym innym jak „powiadaniem” wspólnoty o zmianie (...) o naruszeniu biologicznej równowagi, którą, choćby na moment, musi odbudować równowaga symboliczna, czyli więź kulturowa lub religijna<sup>23</sup>.

\*

Konstrukcja *Kanału* opiera się na metaforze piekła. Jest zastanawiające, dlaczego Andrzej Wajda nie miał pokusy odwołania się do innych typów symboliki i do innych mitów. Nie ma np. odwołań do mitu Syzyfa (choć istnieje jego usytuowanie w kulturze polskiej), który daje możliwość połączenia świadomości o sytuacji tragicznej, poczucia absurdalności położenia z możliwością odnajdowania sensu i radości istnienia dzięki choćby beznadziejnej walce ze swoim losem, walce, która daje poczucie wolności. Z perspektywy dnia dzisiejszego silnie odczuwa się w tym filmie brak (zawiniony nie przez twórcę, lecz przez uwarunkowania cenzuralne) pewnego kontekstu historycznego: brak informacji o stojącej po przeciwnej stronie Wisły, z *karabinem u nogi*, armii sowieckiej, świadomie skazującej powstańców na zagładę i piekło. Trudno znaleźć uzasadnienie, dlaczego bohaterowie tego filmu, wychowani w tradycji religijnej, gdy znajdują się w obliczu śmierci, nigdy nie odwołują się do Boga. Zastanawiające jest także, iż w ich poczynaniach, w ich walce nie towarzyszy im żadna świadomość celu tej walki, którym jest wolność. Słowo „wolność” nie pojawia się w tym filmie ani razu, choć właśnie świadomość konieczności walki ze zniewoleniem i potrzeba wolności, będąc podstawowym rysem kultury polskiej, towarzyszyły w rzeczywistości zrywowi powstańcemu. Postaci ekranowe wykonują tylko rozkazy, które nadeszły z góry. Mogą się zdobywać na brawurę, ale tylko z absurdalnej potrzeby brawurowych gestów, a nie z głębokiego poczucia słuszności celu.

W dyskusjach nad *Kanałem*, wtedy gdy powstał, dominowało odmieniane na różne sposoby słowo „bohaterszczyzna”; towarzyszyło mu także słowo „absurdalność”. Nie pojawiało się natomiast słowo „męstwo” rozumiane tak, jak rozumie je Zygmunt Kubiak w swojej *Mitologii Greków i Rzymian*, gdy akcentuje dwie podstawowe cechy tradycji klasycznej, przejęte m.in. przez Polaków. Pierwsza, to *trzeźwość* (rozumiana jako niepoddawanie się utopijnym mitom). *A druga cecha to nauka męstwa, czyli cierpliwe przeciwstawianie się złu, krzywdzie i zagładzie – nihilizmowi, który jest ukryty w historii*<sup>24</sup>.

\*

Po napisaniu tego tekstu przeczytałem zastanawiający cytat z jednego z największych pisarzy XX wieku. Są to słowa Williama Faulknera z przemówienia wygłoszonego z okazji otrzymania Nagrody Nobla: *Obowiązkiem poety, obowiązkiem pisarza jest wspomagać człowieka, krzepić jego serce, przypominać o męstwie, honorze i dumie, miłosierdziu i nadziei, współczuciu i po-*

święceniu, które były chorobą jego przeszłości. Głos poety nie może być tylko kroniką człowieka, musi być dźwięnią, wsparciem, pomocą w przetrwaniu i zwycięstwie<sup>25</sup>.

JANUSZ GAZDA

- <sup>1</sup> M. Dąbrowska, *Conradowskie pojęcie wierności*, Warszawa, 1946, (w:) tejże, *Szkice o Conradzie*, Warszawa 1959, s. 162.
- <sup>2</sup> J. de Baroncelli, „Le Monde”, Paryż, 10 V 1957.
- <sup>3</sup> P. Bianchi, „Il Giorno”, Rzym, 27 II 1958.
- <sup>4</sup> B. Crowther, „New York Times”, Nowy Jork, 10 V 1961.
- <sup>5</sup> D. Alighieri, *Boska komedia, Piekło*, Pieśń osiemnasta, wersy 112-114, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1965, s. 99. W takim brzmieniu cytuje Wajda w *Kanale* wersy Dantego.
- <sup>6</sup> Tamże, Pieśń czwarta, wers 10, s. 36.
- <sup>7</sup> Tamże, Pieśń czwarta, wers 14, s. 36.
- <sup>8</sup> M. Janion, *Jeruzalem Słoneczna i Zakłęty Krąg*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 5.
- <sup>9</sup> Monolog Andrzeja Wajdy w filmie dokumentalnym (zrealizowanym w 1996) przez Akson Studio dla telewizji „Canal +”; cyt. za: A. Wajda, *Moje notatki z historii*, „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 15-16, s. 8.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 9.
- <sup>11</sup> A. Kyrrou, „Positif”, Paryż, VI 1957. Cyt. za: *Wajda. Filmy*, t. 1, praca zbiorowa, Warszawa 1996.
- <sup>12</sup> Złotą Palmę zdobył film *Friendly Persuasion* (wyświetlany w Polsce pt. *Nie zabijaj*) Williama Wylera. Nagrodę za reżyserię przyznano Robertowi Bressonowi za *Ucieczkę skazańca*, a nagrodę specjalną za oryginalność scenariusza, humanizm i romantyzm – Grigoriowi Czuchrajowi za film *Czterdziesty pierwszy*. W programie konkursowym festiwalu znalazły się także *Noce Cabirii* Federica Felliniego, uhonorowane przez jury *nagrodą dla Giulietty Masiny i postaci przez nią kreowanej* (tak to określono w werdykcie).
- <sup>13</sup> J. Toeplitz, *Dwadzieścia lat filmu Polski Ludowej*, Warszawa 1969, s. 87.
- <sup>14</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1997, s. 325-326.
- <sup>15</sup> A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968, s. 25.
- <sup>16</sup> St. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 85.
- <sup>17</sup> A. Wajda, *Z notatnika reżysera*, „Teatr i Film” 1957, nr 1.
- <sup>18</sup> S. Ozimek, *Konfrontacje z Wielką Wojną*, (w:) *Historia filmu polskiego*, t. IV, pod red. J. Toeplitza, Warszawa 1980, s. 31.
- <sup>19</sup> J. S. Stawiński, *Kanał. Godzina W. Węgry*, Warszawa 1957, s. 126.
- <sup>20</sup> W. Gombrowicz, dz. cyt., s. 327.
- <sup>21</sup> W. Gombrowicz, dz. cyt., s. 29-30.
- <sup>22</sup> R. Sulima, *Między płaczem a milczeniem*, „Regiony”, Warszawa 1989, nr 1.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> Z. Kubiak, *Zdarzyło się naprawdę*, Rozmowa z D. Suską, „Życie”, Warszawa, 12 XI 1997, s. 7.
- <sup>25</sup> Cyt. za: „Forum”, Warszawa 1997, nr 46, s. 17. Cytat w tłum. S. Helsztyńskiego.

*Popiół i diament* Andrzeja Wajdy zajął pierwsze miejsce w ankiecie „Kwartalnika Filmowego” na najlepszy film polski. Poprzedni, specjalny numer „Kwartalnika Filmowego” (nr 15-16) został poświęcony twórczości Andrzeja Wajdy. Czytelnicy mogą tam znaleźć liczne refleksje dotyczące tego dzieła, w świetle całej twórczości reżysera. W tym numerze postanowiliśmy przypomnieć czytelnikom pierwsze reakcje prasowe po wejściu filmu na ekrany, a wraz z nimi przywołać ślad politycznej, historycznej i kulturalnej aury, w jakiej się pojawił.

Zamieszczamy też poszerzoną bibliografię tekstów o *Popiole i diamencie*.

# POPIÓŁ I DIAMENT

Andrzej Wajda, 1958



Zbigniew Cybulski

**Reżyseria:** Andrzej Wajda; **scenariusz:** Jerzy Andrzejewski, Andrzej Wajda na motywach powieści Jerzego Andrzejewskiego; **zdjęcia:** Jerzy Wójcik; **scenografia:** Roman Mann; **opracowanie muzyczne:** Filip Nowak; **kostiumy:** Katarzyna Chodorowicz; **montaż:** Halina Nawrocka; **wykonawcy:** Zbigniew Cybulski (Maciek Chelmicki), Ewa Krzyżewska (Krystyna), Adam Pawlikowski (Andrzej), Bogumil Kobiela (Drewnowski), Jan Ciecierski (Portier), Waclaw Zastrzeżyński (Szczuka), Stanisław Miłski (Pieniążek), Artur Młodnicki (Kotowicz), Halina Kwiatkowska (Staniewiczowa), Ignacy Machowski (Waga), Zbigniew Skowroński (Słomka), Barbara Karfiłówna (Stefka), Aleksander Sewruk (Świątek) i inni; **produkcja:** ZRF „Kadr”, Warszawa, 35 mm, czarno-biały, 108 min, 1958 r. **Nagrody:** FIPRESCI na XX MFF w Wenecji, 1959; nagroda Kanadyjskiej Federacji Stowarzyszeń Filmowych na III MFF w Vancouver, 1960.

# Popiół i diament

JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI

Tym razem nie ma najmniejszych wątpliwości. Doczekaliśmy się znakomitego polskiego filmu, filmu na miarę światową.

W swej krótkiej wypowiedzi, zamieszczonej w programie kinowym, reżyser Andrzej Wajda mówi, że *chciał odkryć przed widzem skomplikowany świat pokoleń*, do którego sam należy. Otóż różnica między *Popiołem i diamentem*, a innymi naszymi filmami, nawet tak dobrymi jak *Kanał*, na tym właśnie polega, że po raz pierwszy, zamiast opowiadać wydarzenia, ukazano *skomplikowany i trudny świat wewnętrzny* ich uczestników. I nie trzeba nawet posiłkować się osobistym doświadczeniem, aby to ocenić. W filmie Andrzejewskiego i Wajdy wszystko to jest, cały ów piekielnie skomplikowany i trudny dramat, jaki młodzież tamtych czasów przeżywała, wypowiada się w kadrze ekranu, samą materią sztuki.

Obserwując dotychczasowy rozwój naszej kinematografii, nie potrafiłem nigdy wyzbyć się obawy, że istnieje jakiś fatalny próg, przez który nie potrafimy przeskoczyć mimo najrzetelniejszych wysiłków. Progiem tym wydawało mi się scenariuszowe, a zwłaszcza aktorskie, opanowanie problemów psychologii. Wszystkie, najambitniejsze nawet próby, kończyły się z reguły uproszczeniem albo teatralną szarżą. To, czego nie umieliśmy pokazać – mówiliśmy. Proces wewnętrzny zastępowaliśmy sentencjami, przeżycie – atmosferą montowaną lepiej lub gorzej za pomocą akcesoriów.

I nagle, próg został pokonany, szyba niezamierzonej umowności rozbita. Czujemy razem z postaciami filmu, uczestniczymy w konflikcie dramatu.

Okazało się, że mamy już prawdziwych filmowych aktorów, takich, którzy potrafią nie tylko zagrać rolę, ale ją zbudować, poczynając od pozornie niewidocznych, bo nie wyrażonych samą akcją elementów, które składają się na pełną osobowość.

Zbyt często zapominało się u nas, że nie można aktora „ubrać” w pewną ilość dowolnie wybranych cech; że każdy rys charakteru, każdy odruch, każdy sposób zachowania się, są wynikiem specyficznego ciągu doświadczeń, dyspozycji i warunków oraz że składają się one na logiczną, jedyną w swoim rodzaju, niepowtarzalną całość. Że, jednym słowem, w roli powinno być wszystko to, co rolę poprzedza i motywuje. Wiedzę o tym powinien posiadać przede wszystkim scenarzysta i aktor. W *Popiole i diamencie* warunek ten został po raz pierwszy dotrzymany w całej pełni. Zwłaszcza Zbigniew Cybulski jako Maciek i Ewa Krzyżewska jako Krystyna spełnili ten warunek w stu procentach. Ich interpretacja osiąga ten stopień prawdy i szczerości, kiedy samo wyobrażenie sobie postaci w inny sposób staje się niemożliwe. Są poza tym oboje pełni ciepła, życia, wdzięku; widz przywiązuje się do nich, współczuje im, rozumie ich. W obu tych kreacjach utrwalono coś wymykającego się wszelkim szablonom – osobiwą



Zbigniew Cybulski i Adam Pawlikowski



Artur Młodnicki

formację psychiczną, właściwą tylko polskiej młodzieży tamtych czasów. Głęboka wrażliwość, ukrywana pod pozorami cynizmu, liryzm tęsknoty za normalnym szczęściem i tragiczna fascynacja patosem nieustannego ryzyka.

Cała reszta zespołu aktorskiego gra bardzo dobrze, ale te dwie role przedstawiały trudności, których przezwyciężenie zasługuje na najwyższe pochwały.

Wersja ekranowa skondensowała bardzo znacznie fabułę powieści Andrzeja Wajdy. Dla reżysera powstał niełatwy problem czytelnego wyeksponowania całego tła dramatu, tak, by nie zamazać istotnego wzoru skomplikowanej sytuacji społecznej, moralnej, obyczajowej w przełomowym momencie ostatniego dnia wojny, wraz z zawikłanym splotem sprzecznych lojalności i wykluwających się nowych interesów. Podporządkowując wszystkie te sprawy i wątki głównemu tematowi fabularnemu, Wajda potrafi zachować bezbłędnie ich hierarchiczną ważność, stworzyć obraz wieloplanowy, ale nie zagmatwany, dający wyraziste świadectwo typowości zjawisk, a zarazem charakteryzujący precyzyjnie ich indywidualny kształt. Pracę Wajdy w *Popiele i diamentie* cechuje wielka lapidarność. Na przykład cały osobisty dramat Szczuki wyczerpany jest przekonująco w czterech czy pięciu scenach. Ta, rzadka u nas, zwięzłość i zdolność selekcji nadaje całemu filmowi atmosferę bardzo zagęszczonego napięcia i dynamizmu. W jednym tylko momencie można mieć wątpliwości co do trafności i konieczności wyboru. Chodzi tu o epizod z narzeczoną jednego z zabitych przez omyłkę robotników. Scena ta zawiera elementy niezamierzonej groteski i rażącej w tym kontekście brutalności.

Osobiście bardzo bałem się sceny poloneza. Ale reżyser, wspomagany wydatnie przez operatora i autora oprawy muzycznej, uniknął szczęśliwie niebezpieczeństw zbyt łatwej karykatury, nastęczanych przez tę scenę. Jej tragiczne błazeństwo jest przejmujące.

Osiągnięcia operatorskie Jerzego Wójcika wymagają szczególnego podkreślenia, w dziedzinie bowiem fotografii poziom naszych filmów jest na ogół wysoki i niełatwo tu zabłysnąć. Jednakże zdjęcia Wójcika wyróżniają się całkiem oryginalną kompozycją i fakturą. Niektóre z nich, jak obraz orki, jak podziemie zrujnowanego kościoła ze zwisającym na pierwszym planie krucyfiks, czy jak seria zadymionych hotelowych wnętrz o świcie, są autonomicznymi dziełami sztuki.

Wylizanie pochwał można by rozciągnąć na wszystkie pozostałe elementy składowe realizacji. Muzyka, jakkolwiek polegająca jedynie na adaptacji melodii partyzanckich i przebojów z tamtych czasów, nie jest nigdy mechanicznym powtórzeniem, przekazuje dawne reminiscencje nowocześnie, z wielkim wyczuciem dramatyzmu sytuacji. Wreszcie scenografia R. Manna uwydatnia w sposób artystycznie sugestywny niechlujstwo małomiasteczkowego hoteliku, gorzką poezję zaniedbanych i podniszczonych przez wojnę uliczek, pretensjonalność wnętrz.

*Popiół i diament* zdolny jest wzruszyć widza samą swoją bolesną problematyką, wyrażoną dojrzałym aktorstwem głównych postaci. Ale najskrupulatniejsza dbałość o każdy szczegół filmowej roboty, połączona z wyobraźnią i pasją, przejawianą przez wszystkich współtwórców, stworzyły dzieło bogate i wszechstronne, dały w efekcie najlepszy z dotychczasowych filmów polskich.

JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI

„Tygodnik Powszechny”, nr 42, 1958.

# Śmierć i dziewczyna

STANISŁAW GROCHOWIAK

Piszę ten artykuł w czasie, kiedy nad światem znowu obniża się naelektryzowany pułap wojny, pułap nieobliczalnego zniszczenia, pułap śmierci.

O, doszliśmy już do tego, że sztuka ogłasza swoją bezinteresowność wobec nieustannych nawrotów bezsensownej zagłady – że humanizm staje bezradny wobec naporu złowrogiego irracjonalizmu...

Ale dopóki godzimy się tworzyć, dopóty będzie trwał – chociażby rozpaczliwy – bunt przeciwko widmu śmierci, która o wiele intensywniej niż w mrokach średniowiecza draży naszą cywilizowaną epokę. Ale dopóki godzimy się tworzyć, dopóty za arcydzieła uznawać będziemy te utwory, w których jeszcze raz – jeszcze głębiej – przetoczy się odwieczny dialog życia i śmierci, by przekonywać o tym, co wydaje się oczywiste, a co dla nas – dzieci swego czasu – stanowi nierozwiązywalną zagadkę: o szacunku dla życia.

Chciałem pochylić głowę przed arcydziełem Andrzeja Wajdy.

*Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego był ciekawą, dobrze zrobioną powieścią. Ale była to powieść racji politycznych, a wszystkie jej uogólnienia stanowiły tylko produkt wtórny. W istocie rzeczy *Popiół i diament* Andrzejewskiego jest powieścią historyczną.

*Popiół i diament* Andrzeja Wajdy to dzieło moralisty i filozofa – dzieło, w którym racje polityczne stanowią kanwę do rozegrania prawd ostatecznych.

Poza pewnymi cięciami fabuła została ta sama – tylko skondensowana (cóż za kunszt w selekcji wątków!), tylko sprowadzona do najsilniejszych napięć.

Oto za progiem potwornej wojny zderzają się dwa światy racji politycznych – świat zwycięskiego komunizmu i świat skołowanych ideologicznie, bezradnych politycznie, ale w swoim subiektywizmie fanatycznych konspiratorów spod antyrewolucyjnych znaków.

Jakkolwiek twórcy mają świadomość, po której stronie leżała obiektywna racja, są sprawiedliwi: potrafią z równym wyrozumieniem pochylić się nad tragedią obu walczących stron. I tu, i tam śmierć jest równie okropna, cierpienia równie nieznośne, pokusy życia równie silne. I tu, i tam popychają ludzi jakieś wielkie słowa – i jakkolwiek z pewnego dystansu łatwo rozróżnić, które z nich miały pokrycie – w zamęcie walki i umierania ten wybór nierzadko stawał się niemożliwy. Nie dyskusje i roztrząsania decydowały, ale nawyki, rozkazy. Ten spór trudno było wtedy rozstrzygnąć w kategoriach pojęć politycznych.

Wajda – w czym kryje się kapitalność jego koncepcji – wznosił dialog o piętro wyżej. Sięgnął po argumenty pierwsze: nie kto ma rację w sprawie reformy rolnej, nie kto ma lepsze sojusze i powinowactwa, ale kto opowiada się za perspektywą śmierci. Czyje koncepcje przedłużają mroczny tunel wojny, czyje – choć również niewolne od krwi – otwierają czas pokoju i człowieczeństwa.

I w tym dialogu Szczuka zwycięża Chełmickiego trzykrotnie – bardziej miążdząco, niż gdyby nam dano wysłuchać dwugodzinnych oracji z obu stron.

Bo ten wymiar sporu jest aktualny, jest dla nas zrozumiały – dla nas, obserwatorów stojących z wyciągniętymi szyjami nad przepaścią.

Ale to jest jedna płaszczyzna filmu – pozioma. Dialog życia i śmierci toczy się w filmie Wajdy również w głąb, jakoby w pionowym przekroju filmu. Tu już – jak w innym znakomitym polskim filmie pt. *Życie jest piękne* – trzeba powrócić do średniowiecznej ikonografii, do Holbeina, do misteriów. I u Wajdy znajdujemy coś ze średniowiecznej ikonografii, w czym zresztą nieobcy jest wszystkim dużym talentom dzisiejszej sztuki zaangażowanej. Jak gdyby dla pełniejszego komentarza, jak gdyby chcąc dramat napędląć treścią aż po brzegi, dokonuje surowego osądu i chirurgicznej analizy procesów życia i śmierci w ogóle.

Jak Holbein, nie boi się zestawień szokujących: kościotrupa i dziewczyny, rozkładu i miłości. Poza Normanem Mailerem, który uprawia to w literaturze, nie znam przykłądu artysty, który by jak Wajda ukazywał tak brutalnie, tak bezlitośnie szpetotę i mękę śmierci. W *Popiele i diamentach* jest popiół ludzki – charkot agonii, konwulsje bólu, ponura obsesja rozpaczającego mięsa. Tu – zanim człowiek umrze – zimne oko kamery wyłapie aż do końca przeraźliwy proces zagłębiania się w nicłość.

I zaraz obok tych wywołujących mdłości scen umierania, najtkliwsze, rozszrebrzone światłem sceny erotyczne. Tak jak dociera do dna antyestetyzmu i obrzydzenia w konfrontacji z procesem śmierci, tak miłosne sekwencje Wajdy należą do najsubtelniejszej poezji erotycznej.

I w tym miejscu Wajda odbiega od swoich średniowiecznych mistrzów. Kiedy Holbein zestawiał śmierć i dziewczynę, był to moralitet wymierzony przeciwko dziewczynie. *Nie ciesz się. Zginiesz tak jak ja. Wszystko jest ułudą.* To mówi śmierć do dziewczyny. U Wajdy nie ma monologu śmierci – istnieje dialog. Dziewczyna nie zaprzecza odwiecznemu argumentowi śmierci, ale żąda od niej sprawiedliwego podziału praw, przeciwstawia się jej zachłanności i hegemonii.

Biologia człowieka jest nieuniknioną tragedią – konstatacji tej tragedii i próbie uchwycenia jej w prawa pozytywnej społecznie filozofii jest poświęcona na przykład cała twórczość Camusa. Ale biologia ma i swoją poezję – jest nią miłość. Wojna, stan wiecznego zagrożenia, widmo totalnej zagłady, widmo i hegemonia śmierci odziera biologię z jej poezji, zamienia ją wyłącznie w okrucieństwo. Posuwając się więc w odwrotnym kierunku, dochodzimy do stwierdzenia, że miłość może bronić przed okrucieństwem egzystencji, że łagodzi ludzki dramat, zmniejszając stopień fascynacji śmiercią – że z rozmiarów koszmaru sprowadza śmierć do rangi logicznego aktu biologicznego. Ale nie pozwala na szantaż śmiercią, na strach. Stara prawda o przeciwstawności śmierci i miłości powraca z ukazaniem się na ekranie filmu Wajdy w dziwnie aktualnym świetle.

Musi istnieć świat, w którym każdy człowiek ma prawo do czasu miłości – musi istnieć świat, w którym żyć nie znaczy tylko oczekiwać na śmierć, oczekiwać w sensie obliczania godzin.

Gdzie jest ten świat?

Z Polski – ze środka Europy patrzą niespokojne oczy.

STANISŁAW GROCHOWIAK



# Felieton apologetyczny

STANISŁAW LEM

Jak przyjemnie jest nie zrzędzić, nie wybrzydzać się, nie narzekać, ale chwalić! I to chwalić instytucję, która przez lata częstowała nas, jako wyszukany smakołykiem, lukrowanymi deskami i ciasteczkami, usztynwionymi gwoździem! Skok rozwojowy, jaki przeszedł Film Polski, jest fenomenem budującym. Od kompletnego matolectwa, od śmiertelnego nudziarstwa *Jasných Łanów* – do *Kanału* i *Popiołu i diamentu*. Recenzenci sami jak gdyby zaniepokoiili się, że tak muszą podziwiać i wielbić, aż każdy stara się odkryć w *Popiele* jakąś słabość, skazę, niewypieczone miejsce. Pewno, że się tam takie znajdą – ale jakież to ma znaczenie, skoro człowiek wychodzi z kina wstrząśnięty, i przez godziny całe, co tam, przez szereg dni nie może otrząsnąć się z wrażenia! A nie był ten film wcale jakimś samograjem, wręcz przeciwnie – co krok piętrzyły się trudności. Z jednej strony zagrażała pewna suchość, abstrakcyjność przeżycia w postaciach ludzkich, która cechuje prozę Andrzejewskiego i nie jest jej wadą, jako prozy, jako powieści, ale stawiać musi wielki opór przy filmowej adaptacji, domagającej się konkretności, szczegółu, tchnącego życiową prawdą; – z drugiej strony obawiać się należało przesymbolizowania, nadmiernego uduchowienia, pogoni za wizualnymi efektami, w które nieraz wpadali nasi reżyserowie, usiłując na polski grunt przeszczepić osiągnięcia włoskiej szkoły filmowej. Ale zarówno Scylla moralizatorstwa, jak i Charybda uduchowienia bez pokrycia zostały szczęśliwie ominięte.

Co jest w tym nowym filmie *Wajdy* najcenniejsze? Powiedziałbym, że jedność, jednolitość wrażenia, na którą składają się i robota reżyserska, i praca operatora, i kreacja aktorska Cybulskiego jako Maćka. Osobiście wydaje mi się – być może się mylę – że sam scenariusz nie był najsilniejszą stroną tego filmu, w tym sensie, że na podstawie analogicznego scenariusza można było nakręcić film zupełnie przeciętny, mierny. Wyobrażam też sobie, że ten scenariusz, jako utwór literacki, jest raczej szary, co więcej, że na nim dopiero wyraźnie dałyby się odkryć wszystkie konstrukcyjne naiwności, niekonsekwencje i nieprawdopodobieństwo akcji. Sam bowiem opis wypadków, niepodparty wspaniałą grą Cybulskiego, na pewno wyjawilby pewien przymus, jaki zastosowano wobec faktów – a to, żeby Chełmicki akurat z okna swego pokoju hotelowego mógł obserwować scenę rozpaczki dziewczyny, która była narzeczoną jednego z zamordowanych przezeń robotników – a to, żeby w przechadzce nocnej ze swoją dziewczyną dostał się właśnie do kaplicy, w której stoją otwarte trumny z ciałami tych pomordowanych – to znówuż sceneria dwu śmierci: Szuczka umierający na tle raketowego salutu, i Chełmicki, wijący się w agonii na śmietniku – już nie to, że opisane, ale tylko nazwane, oba te tak skonstrastowane wydarzenia



Zbigniew Cybulski i Adam Pawlikowski

zdają się trącić jakąś pretensjonalną symbolicznością. I co? I wszystko w porządku, ponieważ w filmie w ogóle się tego nie czuje. Spływ wypadków, wynikanie jednych sytuacji z drugich czyni wrażenie pełnej naturalności – tak że dopiero refleksja późniejsza, w oparciu o suche streszczenie akcji, zdradza miejsca, w których kryły się groźne, a jednak szczęśliwie przezwycięzone mielizny. Jest w tym filmie szereg scen w całym tego słowa znaczeniu nie do opisania, i tak ma być, tak być musi, bo film nie jest przecież sfotografowanym i uruchomionym tekstem literackim! Mam na myśli zabójstwo – Szczuki – którego zabójca po ostatnim strzale, chwytając w ramiona, jak gdyby chciał go ratować – wstrząsający, jedyny gest. I milczącą scenę w UB – z chłopcem z bandy Wilka, zapatrzonym w lampę, na której trzepoce ćma. Ale i to znów jest tak świetnie zrobione, że wcale nie przychodzą do głowy natrętnie płaskie komentarze, w rodzaju „aha – ćma, niby, jak ćma poleciał w ogień”. W drobnych gestach, w sekundowych scenkach wyjawiony też został fascynujący stosunek Chelmiczkiego do broni, do pistoletu maszynowego, do rewolweru – kulminujący w scenie, gdy kładąc dziewczynie głowę na kolanach, jednocześnie wodzi po omacku ręką po podłodze, aby znaleźć spuszczonego śrubkę rewolweru... i znalezienie jej kwituje uśmiechem. To było świetne! Wszystko było w ogóle tak świetne, że ani mi w głowie wybrzydzać się na rzeczy zbędne, w rodzaju wytkniętych już wielokrotnie ciemnych okularów Cybulskiego. A niechże je nosi, albo nie nosi – to nie ma żadnego wpływu na fakt, że *Popiół i diament* jest dobrym filmem. Podobno najlepszym dotąd? Być może. W każdym razie jest szansa, że nie ostatnim z celującej serii.

STANISŁAW LEM

„Zdarzenia”, nr 43, 1958.

# Tylko popiół?

WIKTOR WOROSZYLSKI

Jest w *Popiele i diamentcie* wielka kreacja Zbyszka Cybulskiego. Gra tego aktora jest bogatsza od sytuacji, w których występuje, od tekstów, które wypowiada. Nie wiem, czy taki właśnie był styl młodych akowców w 1945 roku. Wydaje mi się, że filmową postać Maćka określiło coś więcej niż gorycz i kłęska jednego pokolenia ideowej młodzieży; że na obraz tej młodzieży, zawarty w scenariuszu, nałożyły się w ujęciu Cybulskiego inne jeszcze doświadczenia, wybiegające poza granice filmu. Ta wielowarstwowość roli Maćka jest bardzo ciekawa i owocna artystycznie.

Jest w filmie wzruszający wątek liryczny, w którym trudno oprzeć się urokowi ślicznej partnerki Cybulskiego, Ewy Krzyżewskiej. I ona zresztą gra nie tylko dziewczynę Anno Domini 1945.

Jest w filmie dużo dobrych epizodów, świetnych szczegółów tła, przekonywająco zagranych ról drugoplanowych, jak stara Jurgieluszka, restaurator Słomka, minister Świącki.

Są dobre zdjęcia Jerzego Wójcika.

Są wstrząsające sceny końcowe.

I mimo wszystko – wyszedłem z filmu rozczarowany i skłócony z tą entuzjastyczną fumą, która poprzedzała zjawienie się *Popiołu i diamentu* na ekranie, a którą – znając i ceniąc twórców filmu – byłem przecież gotów z góry jak najgoręcej podtrzymać.

Główna pretensja, jaką mam do Andrzeja Wajdy, reżysera i współautora scenariusza – to tendencyjność filmu. Plakat, również film-plakat, ma prawo, a nawet obowiązek – być tendencyjny. Dzieło epickie, malujące powikłane, dramatyczne konflikty jednostek i grup ludzkich, musi być obiektywne. Racja historyczna jednej strony nie wystarczy dla odebrania wszelkiej racji moralnej, życiowej, ludzkiej drugiej stronie. Oglądaliśmy niedawno *Cichy Don* Gierasimowa według Szołochowa. Jakkolwiek by się oceniało ten film, nie sposób nie przyznać – mam tu na myśli głównie trzecią serię *Cichego Donu* – że w jednym, najważniejszym, pozostał on wierny powieści: w rzetelnym epickim obiektywizmie, w lojalnym przyznaniu osobistych racji stronie, z którą w sensie politycznym i historycznym autor bynajmniej przecież nie sympatyzuje. Epicki znaczy tu tyle, co humanistyczny, człowieczy. Nie z głupoty, nie z okrucieństwa, nie z nienawiści do idei wyzwolenia społecznego Grigorij Melechow przechodzi na stronę białych, a potem – już po służbie u czerwonych – znów ucieka do bandy. Na tragedię Grigorija składa się splot okoliczności, wydarzeń, postępów, nieuchronnych i przypadkowych, spowodowanych przez niego i innych. Rzeczą widza jest uporządkowanie sobie tego splotu, dobrowolne zaangażowanie się emo-

jonalne i intelektualne, wybranie miary współczucia i potępienia. Na tym zaproponowaniu odbiorcy samodzielnego osądu dramatu ludzi walczących ze sobą w zagmatwanej, niejednoznacznej sytuacji historycznej polega w gruncie rzeczy sens dzieła epickiego, jak *Cichy Don*, jak *Popiół i diament*.

Grigorij Melechow w Polsce, na wiosnę 1945 roku, był w AK i strzelał do peperowców. Bezpieczeństwo z kolei strzelało do niego. W porządku. A teraz niech dzieło sztuki pokaże nam, jak to było – od strony wielu ścierających się racji, od stron rozmaitych ludzi, postawionych lub stawiających się w sytuacjach konfliktowych, wierzących w swoją słuszność, postępujących z jakąś konsekwencją. My, odbiorcy, przeżyjemy wszystkie racje i osądzimy, i dokonamy wyboru.

Jerzy Andrzejewski napisał *Popiół i diament*, najlepszą chyba po wojnie polską powieść. Poprzedził ją mottem z Norwida:

*Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,  
Wokoło lecą szmaty zapalone;  
Gorejąc nie wiesz, czy stawasz się wolny,  
Czy to, co twoje, ma być zatracone?  
Czy popiół tylko zostanie i zamęt,  
Co idzie w przepaść z burzą? – Czy zostanie  
Na dnie popiołu gwiazdzisty diament,  
Wiekuistego zwycięstwa zaranie...*

Otóż Andrzejewski-powieściopisarz nie dał jednoznacznej odpowiedzi: popiół czy także diament? Nie wyszło to na złe książce.

Andrzejewski-współautor scenariusza wraz z Wajdą odpowiedział stanowczo: tylko popiół. Co więcej, sami akowcy obdarzeni zostali tak wyraźnym poczuciem absurdalności swoich postępów, tak krzyczącym brakiem jakichkolwiek, niechby subiektywnych, motywów (bo przecież trudno traktować poważnie straszak „ankiety personalnej”, którym major przekonuje Andrzeja – demonicznego Adama Pawlikowskiego: w owym okresie nie przeczuwano jeszcze złowrogiej mocy ankiety i nie używano samego pojęcia), tak rozpaczliwą wreszcie niechęcią do własnego życia, że ręce opadają!

Uporczywa tendencyjność filmu przyniosła tu konsekwencje artystyczne: naciągniętą psychologię postaci, niezupełną wiarygodność rozgrywającego się dramatu.

Obok mocnych efektów wysokiej klasy (jak podtrzymanie padającego Szczuki przez zabójcę i przejście jego wystrzałów w fajerwerk na cześć zwycięstwa), zdarzają się w filmie efekty zbyt łatwe: wykorzystanie kapliczki jako tła zamordowania robotnika, natrętne eksponowanie ułańskich rekwizytów w domu pani Staniewiczowej.

Chybiona tekstowo i aktorsko jest postać sekretarza KW PPR, Szczuki. Jego kwestie brzmią fałszywie, martwo. Może to zresztą nie wina aktora, bo w scenach końcowych, od chwili obudzenia w hotelu przez ubowca, gra on znacznie lepiej; a są to sceny, gdzie tekstu mówionego prawie nie ma.

W sumie, ze względu na walory, o których była mowa na początku, ten nierówny film może chyba liczyć na publiczność.

Nie stanie się on jednak takim wydarzeniem, jakiego można się było spodziewać po adaptacji świetnej powieści Andrzejewskiego.

WIKTOR WOROSZYLSKI

„Film”, nr 42, 1958.

# Morderca z Café de Wąski Spodeń

ZYGMUNT KALUŻYŃSKI

---

Rozmowy o *Popiele i diamentach* obracają się na ogół dokoła rysunku psychologicznego postaci Maćka Chełmickiego. Po raz pierwszy film pokazuje młodego NSZ-owca „od wewnątrz”; zasadnicza bowiem treść *Popiołu i diamentu* to dzieje popełnionych przez niego zbrodni oraz jego żalсна śmierć pośród miejskich odpadków (dosłownie). Jaka jest wydobyta przez film prawda na temat owej tragicznej postaci?

Przede wszystkim trzeba się zastrzec, że nie idzie tu o prawdę rekonstrukcji historycznej. Po *Kanale* słyszano się dziesiątki przyczynkarskich zastrzeżeń – a to, że do ścieków na Mokotowie nie wchodziło się przez klapę, tylko przez budkę, że wypust na Wisłę nie miał kraty prostokątnej, tylko ukośną i wiele tym podobnych głupich szczegółów. Ciekawe, co by podobni krytycy powiedzieli o Szekspirze. W jego dramatach pedanci znajdują tysiące błędów, a przecież bardziej oddycha on prawdą np. o starożytnym Rzymie niż setki dokumentów z epoki.

Sprawdzanie autentyczności filmu byłoby więc zajęciem jałowym, przypominającym niedorzeczną pretensję kogoś zaglądnącego pod portret malowany z profilu i denerwującego się, że nie ma pod spodem „en face”. Jeśli więc zestawimy film z rzeczywistością historyczną, to nie po to, by automatycznie stwierdzić rozbieżność i z tej kontroli wysnuć dyskwalifikację, ale by wymierzyć odległość, na jaką twórcy odsunęli swój temat; nie idzie o tropienie prawdy, jaką mówią oni o Maćku – prawda ta może być bowiem nieścista, lecz mimo to cenna – ale właśnie o stwierdzenie jej wartości; tutaj konfrontacja może się przydać. Jak dalece reżyser zdeformował historię i co chciał przez to odstępstwo od ścisłości powiedzieć?

Otóż wydaje się oczywiste, że autorzy *Popiołu* spojrzeli na swego bohatera anachronicznie, pragnąc zapewne dać syntetyczną postać, „zdezorientowanego młodego człowieka” w ogóle, łączącego cechy różnych pokoleń polskich z ostatnich 20 lat. Przeważają tu wszakże rysy „jazzowego egzystencjalisty” z roku 1958. Oczywiście, NSZ-owcy anno 1945 nie mieli czupryny specjalnie i z kunsztem stylizowanej „na dziko”, nie używali swetra „à la Juliette Greco”, jak go nosi na filmie Maciek, nie posiadali ciemnych okularów (które dostać wtedy było trudno i z miejsca zwracały uwagę; w ogóle kostium „egzystencjalny” obliczony jest na to, by przy pozorach niedbałości rzucać się w oczy, co ówczesnym konspiratorom bynajmniej nie byłoby na rękę).

Prócz ubrania jest tu również współczesna maniera w postawie: ów miękki, zmysłowy, bezwładny wdzięk – stylizacja na postaci Ilaski, Marlona Brando,

Jamesa Deana, których wzory Bóg wie jaką drogą dotarły na warszawską ulicę (dotarły wszakże, o czym świadczy powodzenie książki Grzeleckiego o Deanie, którego ani jeden film nie był wyświetlany w Polsce!). Młodociąny, pełen kociego charme'u neurastenik gotowy do morderstwa – jest tworem czysto literackim. Przed paru właśnie miesiącami wyświetlano u nas film francuski nakręcony w pełni mody egzystencjalnej – *Mała spokojna plaża* (reżyserii Allegreta). Padał tam stale deszcz, mimo że miejscowość była letniskowa; po kątach snuł się Gérard Philipe o czarującej czuprynie, spojrzeniu skrzywdzonego psiaka i z rewolwerem w kieszeni; dokoła panowało łajdactwo i tylko krztynę zrozumienia bohater znalazł w objęciach posługaczki hotelowej, zanim zastrzelił się na odludnej plaży. Charakterystyczny ten film można uważać za literacką przygrywkę do *Popiołu i diamentu*.

Maciek jest więc kreacją mody współczesnej. Autorzy *Popiołu* dorzucili mu wszakże kilka cech charakteryzujących również młodzież pierwszego okresu po wojnie. Maciek bawi się bronią, jest ona dla niego ważniejsza niż dziewczynka, zabija zaś ze zwierzęcą ekstazą, strzelanie zdaje się przynosić mu satysfakcję wręcz biologiczną, dawać mu uczucie wolności wewnętrznej. Tu Maciek występuje jako ofiara demoralizacji bezpośrednio powojennej, jako dziecko, którego wrażliwość została zdeformowana przez widok masowych mordów i które broni się psychicznie, osobiście stwarzając sobie okazję zabijania.

Z okresu 1945 pochodzi wreszcie motywacja ideologiczna. Ale nie taka, jaką Maciek mógł mieć rzeczywiście, lecz jaką podawały ówczesne wytyczne urzędowej propagandy. Popatrzmy bowiem: Maciek czuje się związany dyscypliną organizacyjną, lecz wreszcie stara się z niej wyzwolić, tłumacząc się niejasno zmęczeniem, niepewnością celu oraz chęcią zaczęcia innego życia (wkrótce potem ginie, co też stanowi łatwinę literacką, próbę nawrócenia tuż przed katastrofą – znaną z romansów gangsterskich). Dokładniejsze przesłanki podaje szef organizacji, twierdząc, że trzeba mordować, bo *dla takich jak my nie ma miejsca w ich* (tj. komunistycznym) *świecie*. Otóż podobny obraz stanu ducha NSZ-owców odpowiada interpretacji schematycznej, znanej z poprzedniego okresu. *Popiół i diament* nie posuwa się tu naprzód i *pokazanie wnętrza wroga*, co miało być nowością filmu, wydaje się pozorne. Dziś bowiem stać nas na głębszą interpretację konfliktu z roku 1945. Uczestnicy tego frontu zabijali nie tylko dlatego, że byli nieszczęśliwymi dzieciakami wykołojonymi przez wojnę i skołowanymi przez cynicznych przywódców (tak przedstawiała ich ówczesna sztampa propagandowa)! Istniała też koncepcja polityczna stawiająca na Trumana i rząd londyński – w dodatku sprawa nie była przesądzona, wydawało się, że ryzyko ma pewne szanse. Ślady tej koncepcji działały nawet na najgłupszych, jak Maciek. Nawet oni nie mordowali „tak sobie”, ot bo po prostu nie wiedzieli, co robić lepszego. Nawet najprymitywniejszy morderca ma przesłanki bogatsze niż Maciek. Propaganda lewicowa około roku 1945 udawała, że nie widzi tych racji.

Dziś udawać już nie ma potrzeby. Sukces intelektualny nad wrogiem to nie podanie uproszczonego obrazu jego życia wewnętrznego, lecz udowodnienie, że nie miał racji. W ogniu walki był może potrzebny ów skrót schematyzujący; dziś przydałby się większy dystans. Podobnie było np. z tematem wojny domowej w USA. Gdy trwał jeszcze klimat frontu, posługiwano się np. *Chatą wuja Toma*, jednostronną w swej tendencji moralnie uzasadniającej; dziś literatura

amerykańska, np. Faulkner, starannie analizuje racje Południowców, którzy przegrali – i wciąż ich zresztą nie aprobuje.

Tak więc motywacja intelektualna w *Popiele i diamentie* wydaje się uboga, w zbyt jaskrawym kontraście z rysunkiem psychologicznym, mającym ambicje subtelności. Ten rozdźwięk jest głównym pęknięciem w filmie: przerysowana dbałość o delikatność sensualistyczną, w dodatku uwspółcześnioną – w kontraście do grubych przesłanek ideologicznych, trącających łatwą propagandą. Otóż owo bogactwo stylistyczne bez pogłębienia intelektualnego staje się manierą literacką. Mimo pozorów, *Popiół i diament* wydaje się uboższy jako wartość humanistyczna od prostszego od niego *Kanału*.

Jest to wszakże winą scenariusza, opartego na powieści Andrzejewskiego, robiącej dziś wrażenie cyklu klisz zapożyczonych z wartościowych zresztą wzorów francuskich, w połączeniu z ironią narodową Wyspiańskiego i bolesnym uczuleniem à la Żeromski. Jeśli idzie o Wajdę, pokazał olśniewający repertuar środków; rozporządza on wspaniałym aparatem, oczekującym na dorównującą mu literaturę. Zresztą nawet jako przegląd manier *Popiół i diament* jest silną pozycją; sztuka bywa cenna, nawet jeśli nie niesie pełnych treści intelektualnych, ale potęguje, do granic spazmu, motywy, na które jesteśmy już emocjonalnie przygotowani.

W dziejach kina film ten stanowi zresztą fenomen osobliwy i przez to już zasługuje tam na poczesne miejsce: jako połączenie uproszczonej motywacji politycznej z surrealistycznym wyrafinowaniem środków wyrazu. Staje się on tu wykładnikiem naszej dziwacznej sytuacji kulturalnej. Również jego entuzjastyczne przyjęcie daje, z punktu widzenia pedagogiczno-socjologicznego, wiele do myślenia. Głupcy z bronią w ręku, podobni do Maćka, dziś narkotyzujący się subtelnościami mody zachodniej, znajdowali się po obu stronach barykady – czy ich zachwyt dla filmu oznacza samokrytykę, samogloryfikację czy wreszcie odnajdują oni tu li tylko własną karykaturę?

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

„Trybuna Literacka”, nr 41, 1958.

# Dzieło talentu i pasji

ALICJA HELMAN

(...) Temperament artystyczny Andrzeja Wajdy jest zupełnie różny od temperamentu Munka, prowadzi go do poszukiwania innych środków wyrazowych. Tam gdzie Munk pozostaje chłodny i surowy, Wajda jest wybuchowy i namiętny, to co Munk dyskretnie i skwapliwie tonuje, Wajda przesadnie wyjaskrawia. Odpowiednikiem oszczędności, lapidarności, prostoty Munka jest fantazja i zdobnictwo Wajdy. Pierwszy stawia na intelektualizm, drugi daje się ponieść pasjom i gwałtowności uczuć. Podczas gdy można mówić o takcie i subtelności Munka, u Wajdy znajdujemy okrucieństwo i nawet pewien ekshibicjonizm.

Przepych i bogactwo środków formalnych Wajdy dochodzi w *Popiele i diamentcie* do szczytu, prowadząc z jednej strony (niekiedy) do wyrafinowanego, zapierającego dech mistrzostwa, a z drugiej do dużej niejednorodności stylistycznej o czasem nazbyt wyraźnych parantelach. Treści, które Munk sugeruje w drugim, ukrytym nurcie filmu, u Wajdy znajdują jaskrawy wyraz zewnętrzny w drażliwym, narzucającym się nieodparcie skrócie. Wajda stawia na (poniechany przez Munka) szok wzruszenia, bezustannie drażni nerwy, nie traci panowania nad widzem, film chwyta za gardło, poraża, wstrząsa.

Wajda przemawia językiem symboli i metafor, na którym oparł swoje dwa najlepsze filmy (*Śmierć rowerzysty* i *Główną ulicę*) Juan Bardem, wspólny język służy jednak obu twórcom do całkowicie innych celów. Bardem poprzez symboliczne znaczenie tła, wydarzeń i przedmiotów prowadził akcję, oddawał nastrój, ukazywał uczucia i stany wewnętrzne bohaterów. Metafory i symbole Wajdy są z jednej strony nosicielami treści filozoficznych, z drugiej (część) ornamentem formalnym, ozdobą.

Jest w tym filmie wszystko – za wiele, za dobrze, za pięknie. Brak selekcji świadczy o niedostatecznej jeszcze dyscyplinie, która przy całym mistrzostwie warsztatowym Wajdy, nadaje jego dziełu piętno niejednorodności i rozwichrzenia, ale zarazem podkreśla to, czego brak w filmach Munka – żartobliwość, niepokój, przejęcie, wielką uczuciową pasję.

Jest jednak w filmach Wajdy cecha niepokojąca, która rozwija się i w każdym kolejnym jego filmie zajmuje coraz więcej miejsca – cecha, której nie waham się nazwać sadystycznym okrucieństwem, wywodząca się, być może, z upodobania do surrealizmu Luisa Buñuela i Salvadore Dali (por. *Mówi Wajda*, „Ekran” nr 37-38, 1957 r.), ulubionych mistrzów Wajdy. Wystarczy zacytować scenę z raną dziewczyną w *Kanale*, a w *Popiele i diamentcie* odstąpienie trupów w kaplicy, czy potworną śmierć Maćka, by natychmiast przypomniały się ahumanistyczne, odrażające obrazy *Psa andaluzyjskiego* (brzytwa przecinająca oko, ucięta ręka, mrówki w ranie...). W poszukiwaniu szoku wzruszenia



Wajda posunął się za daleko i chyba w niewłaściwym kierunku. Jeżeli można bawić się w prorocтва – rozbieżność postaw artystycznych Munka i Wajdy będzie się jeszcze pogłębiać i trzeba przyznać, że to dla naszego filmu rzecz bardzo dobra.

ALICJA HELMAN

„Ekran”, nr 51, 1958.



Bogumił Kobiela

# Popiół czy diament?

RYSZARD CIARKA

## Z pamięci, po latach

*Pierwsze widzenie, pierwszy kontakt, pierwsza przyjemność stanowią inicjację, to znaczy nie ustanawiają żadnej treści, ale otwierają wymiar, którego już nigdy nie będzie można zamknąć, ustalają poziom, do którego od tej chwili odnosić się będzie każde doświadczenie.*

M. Merleau-Ponty *Widzialne i niewidzialne*

Kiedy kilka lat temu Peter Loizos odbierał mnie z dworca w Manchesterze, aby towarzyszyć mi w zacnym gronie teoretyków i praktyków filmu w wykładzie na temat antropologii wizualnej, nie przeczuwałem nawet, że przywołam w końcu to spotkanie jako punkt wyjścia do rozważań na temat *Popiołu i diamentu*. Ale nawet po latach, kiedy próbuję myśleć na temat tego filmu, wracam zawsze do tego samego zdarzenia.

Oto po kilku kurtuazyjnych grzecznościach, typowych pytaniach i zdawkowych odpowiedziach mój rozmówca zapytał mnie o filmy Andrzeja Wajdy. Już w ciasnej taksówce dobrnęliśmy do sedna, bowiem Peter Loizos szczególną estymą darzył filmy czarno-białe. Tak więc zgodnie wymieniliśmy *Pokolenie i Kanał*, a gdy próbowałem wymienić *Ashes and Diamonds*, zobaczyłem tylko przeczący ruch ręki i usłyszałem jedyne w tamtym dniu słowa po polsku. Zrobiło się nawet miło, bo „dyament” zabrzmiało jak z otchłani czasu, po Norwidowsku. Towarzyszył tym słowom jednak gest, który wyraźnie rozgraniczał oba rzeczowniki, stawiając je niejako w opozycji. I nawet jeśli zgodziłem się z tezą mojego rozmówcy, że *Popiół i diament* to film wspaniale ukazujący dramat zderzenia dwóch postaw, dwóch racji i tragiczne losy bohaterów, nie mogłem już pozbyć się myśli, czy takie rozumienie, taka interpretacja może mieć rzeczywiście jakiś sens. Kto lub co jest tu *popiołem*, a kto lub co *diamentem*.

Nawet jeśli założyć, że film ten powstał prawie pół wieku temu i jest mocno osadzony w realiach możliwości twórczych tamtych czasów. Nawet jeśli zarzucimy dziś, że *Popiół i diament* nie tylko ulega, ale jest programowo „posłuszny” ówczesnej propagandzie, to i tak niełatwo zgodzimy się z taką argumentacją, być może wyolbrzymioną tu przeze mnie, że film ten pokazuje *popiół i diament* tamtych nadziei i tamtych racji. Nawet jeśli komfort dnia dzisiejszego jednej ze stron rację przyznaje.

Ale pozostańmy bardziej podejrzliwi w naszych sądach i tak łatwo nie ulegajmy łatwej pokusie powrotu. Padają przecież w filmie słowa o konfrontacji, o śmiertelnym starciu dwóch ideologii.

Komunista Szczuka przekonuje przecież robotników, wzburzonych śmiercią kolegów, że koniec wojny to dopiero początek walki o Polskę, o to, jaki ma być ten kraj. Nawet kule przeznaczone dla Szczuki w nieudanym zamachu są nie tylko, co oczywiste, niemieckie, ale i angielskie. Z kolei major, bezpośredni przełożony Andrzeja, odpowiadając na jego wątpliwości związane z sensem dalszej walki, powiada, że tu nie może być żadnych kompromisów, po prostu „albo, albo”.

Znakomita zresztą jest to scena. Odrapany z tynku pokoik majora, do którego prowadzą drzwi, w których zamiast szybek przyklejone są niemieckie gazety, wyraźnie kontrastuje z dobrze utrzymanym, pełnym tradycyjnych bibelotów mieszkaniem Staniewiczów. Major, nie pasujący, tak jak i Andrzej, swoim strojem do otoczenia, wypowiadając swoje kwestie na temat konieczności zabicia Szczuki, bawi się nieustannie latarką na prądnicy, nowiutkim zachodnim gadżetem. To jakby odpowiedź na scenę wcześniejszą, gdzie Szczuka popija herbatę w obskurnym hotelowym pokoiku, na wschodnią modłę nalewając ją sobie na spodeczek. Zresztą pomnikowa postać komunistycznego działacza w noszonym „po leninowsku” na ramionach płaszczu doskonale dopełnia i uaktualnia nam ten podzielony świat na jeden dzień przed końcem wojny.

Ale tak podzielony świat jest zaledwie tłem, na którym pojawia się Maciek i wobec dramatu tej postaci wszystkie powyższe podziały tracą swą moc, zaczynają działać gdzieś obok. Dlatego też z takim trudem, nawet dziś, chcemy je dostrzegać i tak łatwo ulegamy urokowi tego filmu. Urokowi przede wszystkim postaci wykreowanej przez Zbyszka Cybulskiego.

Maciek nie jest ideowym bojownikiem o sprawę. Niczemu się nie przeciwstawia. Może jest i trochę cynikiem, kiedy powiada nagle do Andrzeja, że *nie trzeba tego wszystkiego tak brać na serio, po prostu trzeba się przepchać przez tę całą hecę, nie dać się nabrać i nie nudzić*. Cynicznie też zapala papierosa Szczuce, kiedy pierwszy raz widzi twarz swojej przyszłej ofiary. Tak jakby to wszystko, co się wokół niego dzieje nie działa się jeszcze naprawdę, pozbawione było wartości, i w jakiś sposób potwierdzało tylko jego działania. Nie lubi Drewnowskiego, który próbuje funkcjonować w dwóch układach. Przez moment nawet mu żal zrozpaczonej kobiety, która płacze po zabitym w zamachu narzeczonym. Jest nawet tą podpatrzoną z hotelowego okna sceną zaskoczony. To przecież on strzelał do uciekającego chłopaka i po raz pierwszy ten fakt dociera do niego z całą brutalnością. Ale po chwili, za cenę kieliszka wódki i pary pończoch scena rozpoczy przeradza się w karykaturę chciwości i braku najmniejszych oznak uczuć po zmarłym.

W niezwykle sugestywny sposób Wajda pokazuje wahanie Maćka w słynnej scenie rozmowy z Andrzejem w toalecie. I tu również to co na zewnątrz zdecydował o słuszności podjętej decyzji. Andrzej oparty o drzwi ubikacji, profilem do kamery, statyczny, mówi o honorze, danym słowie i odpowiedzialności. Maciek, ruchliwy i gestykulujący dosłownie, kołysze się na drzwiach, kiedy mówi o miłości, chęci rozpoczęcia normalnego życia bez zabijania. Są od siebie oddaleni, ale kiedy dochodzą do nich coraz donośniejsze odgłosy bankietu w okazji końca wojny i początku nowej władzy, pijackie śpiewy, a potem wrzaski, Maciek powoli zbliża się do Andrzeja, i mimo że ma jeszcze prawo się wycofać, oddać broń i odejść do „normalnego” życia, decyduje się na wykonanie zadania.

Ma już jednak wiele do stracenia. Już jest inny. Przemieniło go spotkanie z Krystyną. Tak jakby to niespodziewane dla niego spotkanie w hotelowym pokoju z dziewczyną, ta krótka chwila normalności, pozbawiła go pewności, wytrąciła przynajmniej część argumentów, które dotąd kierowały jego postępowaniem. Może spróbował uwierzyć w normalność istniejącego wokół niego świata? To dlatego nie jest już taki pewny siebie, kiedy po raz drugi spotyka Szczukę i zapala mu papierosa. Ma go przecież naprawdę zabić i wie teraz, że jeżeli to zrobi, to jednocześnie i on wszystko straci. A może wie, lub my chcielibyśmy, aby tak było, że jeśli tego nie zrobi, to spopieli go chocholi taniec fałszu i konformizmu. Może musi, czego oczywiście obiektywnie udowodnić się nie da, dokonać tego dramatycznego wyboru pomiędzy *popiołem* i *diamentem*. I nie ma już w tym wyborze ani cynizmu, ani irracjonalności działania.

Być może to cytat z Norwida, w książce Andrzejewskiego ozdobnik tylko mocniej akcentujący rację jednej ze stron, który w filmie wprowadza nas w inny świat, gdzie *popiół* i *diament* przestają być już zwykłą figurą stylistyczną, prostą metaforą wyboru pomiędzy dobrem a złem, wprowadza nas w świat wartości.

*Właściwością wartości jest w istocie rzeczy spełnienie pewnej funkcji w stosunku do życia i jak gdyby wyciskanie na nim swego piętna. Wiarygodne doświadczenie, którego, prawdę mówiąc, nie można potwierdzić obiektywnymi dowodami, daje nam w tym względzie jak najbardziej formalne świadectwo: jeśli poświęcam życie służbie dla jakiejś sprawy, w której jakaś wyższa wartość wchodzi w grę, tym samym moje życie otrzymuje od tej wartości uświęcenie wyłączające je spod zmiennych kolei historii. Poza tym trzeba mieć się na baczności przed wszelkiego rodzaju złudzeniami mnożącymi się wokół wartości; pseudowartości są nie mniej żywotne niż pseudoidee.*

(Gabriel Marcel /*Homo viator*/)

1997 r.

RYSZARD CIARKA

# Popiół i diament – bibliografia

## SCENARIUSZ

- *Ashes and Diamonds, A Generation, Kanal. The Wajda Trilogy*. „Modern Film Scripts” 38. London: Lorrimer 1973.
- „L'Avant-Scène du Cinéma”, 1966 nr 47.

## MATERIAŁY

- Wysocka A.: *Wszyscy szukają Krystyny – bohaterki przyszełego filmu „Popiół i diament” wg powieści J. Andrzejewskiego*. „Express Wieczorny”, nr 66, 20 III 1958.
- Olkiewicz Maria: *Trzeci dramat pokolenia*. „Film”, nr 18, 4 V 1958.
- Zakrzewska Danuta: *Dostałam wstrząsu*. „Sztandar Młodych”, nr 239, 7 X 1958.
- Zbigniew Cybulski – *Maćki z „Popiołu i Diamentu”*. Wywiad z aktorem, „Express Wieczorny”, nr 244, 11 X 1958.
- (Sier): *Popiół i diament – nowy sukces filmu polskiego*. „Wieczór Wyrzeczka”, nr 240, 15 X 1958.
- KAZ.: *Mała rzecz, a djabli biorą*. „Trybuna Robotnicza”, nr 245, 16 X 1958.
- „Popiół i diament”. „Gazeta Pomorska”, nr 248, 18 - 19 X 1958.
- *Postuchajmy co mówią o filmie „Popiół i diament”*. „Film”, nr 42, 19 X 1958, s.5.
- Z.K.: *Opowieść filmowa Popiół i diament*, „Przyjaciółka”, nr 44, 2 XI 1958.
- *Ankieta Film „Popiół i diament” w oczach widza*. „Polityka”, nr 44 (88), 1 XI 1958, s. 1, 7 oraz „Polityka”, nr 45 (89), 8 XI 1958, s. 8-9.
- Argus: *Czas mitości*. „Film”, nr 45, 9 XI 1958.
- Miłkowska Zofia: *Stawiam na młode pokolenie*. „Współczesność”, nr 28, 15 XI 1958.
- Butryńczuk Bogdan: *Pic i fotomontaż*. „Odra”, nr 44, 16 XI 1958.
- Koźniewski K. (opr.): *Ankieta Sto głosów o filmie „Popiół i diament”*. „Polityka”, nr 47 (91), 22 XI 1958, s. 8-9.
- Bukowicki Leon: *Biedna – bogata produkcja*. „Ilustrowany Kurier Polski”, 2 II 1959.
- *Za 20 tys. dolarów sprzedaliśmy Japończykom „Popiół i diament”*. „Sztandar Młodych”, nr 80, 5 IV 1959.
- (t): *Najlepszy film po wojnie...* „Tygodnik Powszechny”, nr 28, 12 VII 1959.
- *Międzynarodowe sukcesy „Popiołu i diamentu”*. „Gazeta Pomorska”, nr 176, 26 VII 1959.
- *Film „Popiół i Diament” w świetle krytyki brytyjskiej*. „7 Dni w Polsce”, nr 30, 26 VII 1959.
- *Wajda, Osborne i Weltschmerz*. „Kierunki”, nr 32, 9 VIII 1959.
- „Ilustrowany Kurier Polski”, nr 188, 9-10 VIII 1959.
- (b): *Co pisze paryski „Monde” o filmie „Popiół i diament”*. „Express Wieczorny”, nr 220, 15 IX 1959.
- (p): *Arcydzieło, fantazji i rzeczywistości*. „Kurier Lubelski”, nr 260, 20-21 IX 1959.
- *„Popiół i diament” na ekranach Paryża*. „Życie Warszawy”, nr 267, 7 XI 1959.
- Grodzicki A.: *Powodzenie „Popiołu” i Krzyżewskiej w Paryżu*. „Sztandar Młodych”, nr 266, 7 – 8 XI 1959.
- TEM: *„Barokowe”, ale arcydzieło*. „Kierunki”, nr 48, 29 XI 1959.
- *Neoromantyzm i barok*. „Nowa Kultura”, nr 48, 29 XI 1959.
- *Francuzi o filmie „Popiół i diament”*. „Tygodnik Powszechny”, nr 48, 29 XI 1959.
- *„Popiół i diament” we Francji*. „Życie Literackie”, 29 XI 1959.
- *Wielkie uznanie dla „Popiołu i diamentu” w Rio de Janeiro*. „Express Wieczorny”, nr 168, 13 VII 1960.
- *Sukces „Popiołu i diamentu” w Montrealu*. „Express Wieczorny”, nr 102-103, 30 IV – 1 V 1961.
- D.L.: *Sukces filmu „Popiół i diament” w Berlinie Zachodnim*. „Trybuna Ludu”, nr 145, 27 V 1962.
- J. R.: *„Popiół i diament” na ekranach ZSRR*. „Życie Warszawy”, nr 273, 13 XI 1964.
- wypowiedź Zbigniewa Cybulskiego o *Popiele i diamentie* w książce *O Zbigniewie Cybulskim. Zebrane wspomnienia z życia aktora*. Wybór i oprac. W. Bielicki, WAiF Warszawa 1969, s. 44-45.
- Słojewski Jan Z.: *Cybulski po latach*. „Perspektywy”, nr 38, 22 IX 1972.
- Przybylski Ryszard K.: *Konflikt moralny postawy twórczej*. „Nurt”, 1973, nr 10.
- *Chelmiński – w okularach?* mówi Jerzy Andrzejewski. „Film”, nr 13, 31 III 1974.
- Iwaszkiewicz Joanna: *Czy niepokój narodowego sumienia?* „Za Wolność i Lud”, nr 27, 6 VII 1974.
- *Popiół i diament*. „Ekran”, 1975 nr 36.
- Andrzejewski Jerzy: *Dzienniki (fragmenty)*. „Literatura”, 1980, nr 1 s. 8-9. Pochożące z końca 1957 i z początku 1958 roku fragmenty *Dzienników* bezpośrednio związane z pracą nad scenariuszem do filmu Andrzeja Wajdy *Popiół i diament*.
- Krzemień Teresa: *Psychologia Maćków Chelmińskich*. „Tu i Teraz”, nr 42, 17 X 1984.
- Jodłowski Marek: *Efekt „Wesela”*. „Opole”, 1985 nr 3.
- (kate): *„Popiół i diament” po 30 latach...* „Kurier Polski”, nr 223, 16 XI 1988.
- Koprowski Marek: *30 lat filmu – legendy*. „Odgłosy”, nr 47, 20 XI 1988.
- Karp Marck: *Po 30 latach „Ten film jest wspaniały”*. „Trybuna Opolska”, nr 280, 2 XII 1988.
- Kuczyńska Krystyna: *„Popiół i diament” 30 lat później*. „Fakty”, nr 49, 3 XII 1988 (Bydgoszcz).
- es.: *„Popiół i diament” – portret wielokrotny*. „Antena”, nr 12, 15 III 1989.

## BIBLIOGRAFIA

- Wertenstein Wanda (opr.): *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1991, s. 23-27. Teksty dotyczące filmu *Papiół i diament*, m.in.: Wajda Andrzej: *Papiół i diament* oraz: Wajda Andrzej: *List do Jerzego Andrzejewskiego*.
- Kąkolowski Krzysztof: *Diament w papiół obrócony*. „Kwartalnik Filmowy”, 1994 nr 6.
- Kąkolowski Krzysztof: *Diament w papiół obrócony*. „Tygodnik Solidarność” nr 53, 30 XII 1994.
- Kąkolowski Krzysztof: *Diament znaleziony w popiele*. wyd.: „Trio”, Warszawa, 1995, 114 s., 884-92:943.8. (fragment zamieszczono w „Tygodniku Solidarność”, nr 15, 14 IV 1995).
- Skórzyński Piotr: *Sprawa Andrzejewskiego*. „Nowe Książki”, 1995 nr 8.
- „Die kleine Filmkunstreihe”, nr 21 (Neue Filmkunst Walter Kirchner). Redaktion: Hans-Dieter Roos.
- Perl Ilona: *Polnische Vergangenheit in deutscher Sprache*. „Spandauer Volksblatt”, 10 II 1963.
- *Asche und Diamant*. „Rhein-Zeitung”, 26 VI 1963.
- WYWIADY  
Z ANDRZEJEM WAJDĄ  
NA TEMAT FILMU**
- K. Godł.: *Papiół i diament*. „Słowo Polskie”, nr 58, 9-10 III 1958.
- *Papiół i diament*. „Film”, nr 34, 24 VIII 1958, s. 8-9.
- (lp): *Papiół i diament*. „Film”, nr 34, 24 VIII 1958.
- Lubelski Tadeusz: *Andrzej Wajda – portret*. „Kino”, 1990 nr 5.
- Wertenstein Wanda (opr.): *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1991. Odpowiednie fragmenty wywiadów.
- RECENZJE  
W PRASIE POLSKIEJ**
- Toeplitz Krzysztof Teodor: *Serce i rozum*. „Świat”, 1958 nr 42.
- Bukowiecki Leon: *Polskie „Czerwone i Czarne”*. „Tygodnik Zachodni”, nr 40, 4 X 1958.
- Węsierski Bohdan: *„Papiół i diament” nie odnaleziony w obliczu śmierci*. „Express Wieczorny”, nr 338, 4 X 1958.
- Eljasiak Jerzy: *„Papiół i diament”*. „Sztandar Młodych”, nr 237, 4-5 X 1958.
- Wawrzyniak Zenon: *Gwiazdzisty diament*. „Kurier Polski”, nr 233, 4-5 X 1958.
- Jackiewicz Aleksander: *Gdy „Polska wybucha”*. „Trybuna Ludu”, nr 278, 5 X 1958.
- Bukowiecki Leon: *Papiół – a gdzie diament?* „Ilustrowany Kurier Polski”, nr 237, 5-6 X 1958.
- Budkiewicz Jan: *„Papiół i diament” film znakomity*. „Głos Pracy”, nr 238, 6 X 1958.
- Janicki Stanisław: *Tragedia wojennego pokolenia*. „Żołnierz Wolności”, nr 236, 6 X 1958.
- IBIS: *Pokolenie tragiczne*. „Życie Warszawy”, nr 240, 7 X 1958.
- Ziegenhirte Julia: *„Papiół i diament”*. „Dziennik Bałtycki”, nr 235, 8 X 1958.
- Sobański Oskar: *„Papiół i diament”*. „Dziennik Ludowy”, nr 243, 10 X 1958.
- Cybulski W.: *„Papiół i diament”*. „Dziennik Polski”, nr 241, 10 X 1958.
- Pijanowski Lech: *Zaraz po wojnie – 13 lat*. „Polityka”, nr 41 (85), 11 X 1958, s. 9.
- T.R.: *Papiół i diament*. „Głos Wybrzcza”, nr 243, 11-12 X 1958.
- Rubach Ludomir: *„Papiół i diament”*. „Orka”, nr 41, 12 X 1958.
- Kałużyński Zygmun: *Morderca z Cafe de Wąski Spodeń*. „Trybuna Literacka”, nr 41, 12 X 1958.
- S.D.: *Papiół i diament*. „Trybuna Opolska”, nr 242, 12 X 1958.
- Biniek Janusz: *Historia straceńca*. „Głos Wielkopolski”, nr 243, 12-13 X 1958.
- Z.M.: *Tragiczne dni Kolumbów*. „Gazeta Robotnicza”, nr 243, 13 X 1958.
- (ibis): *Zamachowiec z baru*. „Pod Białym Ortem”.
- „Życie Warszawy”, nr 246, 14 X 1958, s. 3.
- S.H.M.: *„Papiół i diament”*. „Słowo Ludu”, nr 245, 15 X 1958.
- Czeszko Bohdan: *Papiół i Diament*. „Przegląd Kulturalny”, 16 X 1958 nr 42, s. 6-7.
- Lichniak Zygmun: *Pokłóćmy się na temat Papiolu i diamentu*. „Słowo Powszechne”, nr 247, 16 X 1958.
- T. Woj.: *Papiół i Diament*. „Dziennik Łódzki”, nr 246, 16 X 1958.
- Dębnicki Kazimierz: *Czy tylko papiół?* „Polityka”, nr 42 (86), 18 X 1958, s. 9.
- Bukowiecki Leon: *Oni dali mu broń*. „Polityka”, nr 42 (86), 18 X 1958, s. 9.
- Radgowski Michał: *Dalszy ciąg rozdrapywania ran?* „Polityka”, nr 42 (86), 18 X 1958, s. 9.
- Beryt Zdzisław: *Papiół i Diament*. „Gazeta Poznańska”, nr 248, 18-19 X 1958.
- Adam: *Papiół i Diament*. „Trybuna Robotnicza”, nr 247, 18-19 X 1958.
- amcn.: *Recenzent na rozstajach*. „Nowa Kultura”, nr 42, 19 X 1958.
- Aleksandra: *Papiół i Diament ze znakomitą rolą Cybulskiego*. „Przechrój”, nr 706, 19 X 1958.
- Etlar Edward: *Papiół i diament*. „Odgłosy”, nr 34, 19 X 1958.
- Grochowiak Stanisław: *Taniec z rewolwerami*. „Ekran”, nr 42, 19 X 1958, s. 5.
- JIS.: *Papiół i Diament*. „Tygodnik Powszechny”, nr 42, 19 X 1958, s. 9.
- Krajewski Piotr: *Papiół i diament*. „Odra”, nr 40, 19 X 1958.
- Kydryński Juliusz: *Znakomity film polski*. „Życie Literackie”, nr 42, 19 X 1958.
- Matuszcwski Ryszard: *Papiół i diament*. „Nowa Kultura”, nr 42 (447), 19 X 1958, s. 1, 7.
- Toeplitz K.T.: *Serce i rozum*. „Świat”, nr 42, 19 X 1958.
- Wilhelmi Janusz: *Tylko historia*. „Trybuna Literacka”, nr 42, 19 X 1958.
- Woroszyński Wiktor: *Tylko papiół?* „Film”, nr 42 (515), 19 X 1958, s. 4.

## BIBLIOGRAFIA

- R. Kon.: „*Popiół i diament*”. „Chłopska Droga”, nr 85, 22 X 1958.
- Grabowska Alina: „*Popiół i diament*” po 13 latach. „Głos Robotniczy”, nr 252, 23 X 1958.
- Bryll Ernest: *Rozdziobią nas kruki...* „Film”, nr 43, 26 X 1958, s. 5.
- Floreżak Zbigniew: *Punkty widzenia. Popiół i diament*. „Film”, nr 43, 26 X 1958, s. 4.
- Gawrak Zbigniew: *Popiół i diament*. „Stolica”, nr 43, 26 X 1958.
- Grochowiak Stanisław: *Śmierć i dziewczyna*. „Walka Młodych”, nr 43 (186), 26 X 1958, s. 4-5.
- Lem Stanisław: *Felieton apologetyczny*. „Zdarzenia”, nr 43, 26 X 1958.
- SyB.: „*Diamentowe*” kontrowersje. „Odra”, nr 41, 26 X 1958.
- Segel Jerzy: *Maciej Karamazow czyli wielka wiewiśkeja narodowa*. „Walka Młodych”, nr 43, 26 X 1958, s. 4-5.
- Zawistowski Jerzy Kajetan: *Antyczny bohater i polskie wierzby*. „Kierunki”, nr 43 (125), 26 X 1958, s. 12.
- Marek Halina: *Popiół i diament*. „Słowo Polskie”, nr 255, 26-27 X 1958.
- Brodzka Halina: *Spór nie tylko o metodę*. „Głos Pracy”, 27 X 1958.
- (rob): „*Popiół i diament*”. „Echo Krakowa”, nr 250, 27 X 1958.
- Tylczyński Andrzej: *Prawdziwy diament*. „Tygodnik Demokratyczny”, nr 42, 28 X 1958.
- Kratko Zygmunt: *Popiół – nie diament*. „Głos Pracy”, nr 258, 29 X 1958.
- Falkowski Jerzy: *Polonez tragiczny*. „Współczesność”, nr 27, 31 X 1958.
- Tajó: „*Popiół i diament*”. „Kamena”, nr 20, 31 X 1958.
- Czarniecki Stefan: *Popiół czy diament? Głos niezadowolonego*. „Ekran”, nr 44, 2 XI 1958.
- Brodzik Fr.: *A może jednak diament?* „Gazeta Gorzowska”, nr 2668, 9 XI 1958.
- M.S.: *Dokument czasu*. „Za i przeciw”, nr 45, 9 XI 1958.
- Saryusz Andrzej: *Diament polskiego filmu*. „Argumenty”, nr 21, 15 XI 1958.
- Koźniewski Kazimierz: *O trylogii Andrzeja Wajdy*. „Polityka”, 15 XI 1958, nr 46 (90), s. 9.
- Boczek Eugeniusz: *Popiół i diament*. „Nowa Wieś”, nr 46, 16 XI 1958.
- Spodek: *Popiół i lament*. „Tygodnik Powszechny”, nr 46, 16 XI 1958.
- Szydłowski Roman: *Tragedia pokolenia*. „Film”, nr 46 (519), 16 XI 1958, s. 5.
- Sulewski Wojciech: *Popiół czy diament?* „Żołnierz Polski”, nr 46, 18 XI 1958.
- JOTEF: *Pryncypjaliści pod bronią*. „Współczesność”, nr 29, 30 XI 1958.
- Bryll Ernest: *W cieniu antycznego fatum*. „Ekran”, 7 XII 1958 nr 49, s. 6.
- EWa.: „*Popiół i diament*”. „Gromiada Rolnik Polski”, nr 10, 24 I 1959.
- Taborski Bolesław, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz”, VII 1959, Londyn.
- Dębnicki Kazimierz: *Nie małe dramaty*. „Film”, nr 28, 12 VII 1959.
- (t): *Najlepszy film po wojnie*. „Tygodnik Powszechny”, nr 28, 12 VII 1959.
- *Diament*. „Kierunki”, nr 28, 12 VII 1959.
- Michałek Bolesław: *Popiół i diament*. „Film”, nr 28-29 (814-815), 19 VII 1964.
- Ledóchowski Aleksander: *Nigdy nie pytaj*. „Film”, nr 13, 31 III 1974.
- Kapitułkowa Krystyna: *Dyskusja Wajdy z mitami narodowymi*. „Ekran”, nr 25, 26 VI 1975, s. 15, 23.
- Mroźek Sławomir, „Kultura”, 1983, nr 1/2, Paryż.
- Netz Feliks: *Romans z ojczyzna*. „Tygodnik TAK I NIE”, nr 11, 16 III 1984 r.
- Olszewski Jan: *Popiół i diament*. „Film”, nr 21 (1820), 20 V 1984.
- Dzięgielewski Andrzej: „*Popiół i diament*”. „Dziennik Ludowy”, nr 126, 26-27 V 1984.
- Netz Feliks: *Popiół i diament*. „Tygodnik TAK I NIE”, nr 31, 3 VIII 1984.
- Jackiewicz Aleksander: *Moje życie w kinie. Popiół i diament*. „Kino”, 1986, nr 6, s. 17-18.
- Werner Andrzej: *Więcej popiołu*. „Kino”, 1990, nr 5.

### OBCOJĘZYCZNE RECENZJE POLSKICH KRYTYKÓW

- Tocplitz Krzysztof Teodor, „Poland”, 1958 nr 11.
- Michałek Bolesław, „Sight and Sound”, nr 1, Winter 1958/1959.
- Bukowiecki Leon, „Polnische Wochenschau”, nr 25 (207), 22 VI 1974.

### RECENZJE W PRASIE ZAGRANICZNEJ (prasa anglojęzyczna)

- „The Times”, 16 VI 1959.
- Dixon Campbell, „Daily Telegraph”, 20 VI 1959.
- „The Manchester Guardian”, 20 VI 1959.
- Lejeune C. A., „The Observer”, 21 VI 1959.
- Powell Dilys, „The Sunday Times”, 21 VI 1959, London.
- Robinson David, „The Financial Times”, 22 VI 1959.
- Whitebait William, „The New Statesman”, 27 VI 1959.
- Quigley Isabel, „The Spectator”, 3 VII 1959.
- Gilliat Penelope, „The Yorker”, 10 VIII 1968.
- Dyer Peter John, „Sight and Sound”, nr 3/4, Summer/Autumn 1959.
- Dyer Peter John, „Films and Filming”, vol. 5, nr 11, VIII 1959.
- R.V. (Robert Vas), „Monthly Film Bulletin”, nr 307, VIII 1959.
- Mosk. (Gene Moskowitz), „Variety”, 16 IX 1959.
- Young Colin, „Film Quarterly”, nr 4, Summer 1960.
- Beckley Paul, „The Herald Tribune”, 5 IV 1961, New York.
- Beckley Paul V., „Tribune”, 30 V 1961, London.
- Crowther Bosley, „The New York Times”, 30 V 1961, New York.
- Crowther Bosley, „The New York Times”, 4 VI 1961, New York.
- Austen David, „Films and Filming”, VII 1968, London.

## BIBLIOGRAFIA

- Brill Ernie, Rubenstein Lenny, „The Cincaste”, III 1981, New York.

- *Ashes And Diamond 'Dne*. „The Daily Yomium”, 28 I 1983, Tokyo (Japan)

- Paul D.: *Andrzej Wajda's war trilogy*. w: Cincaste, XX/4, 1994, s. 52-54, il., (USA).

### (prasa niemieckojęzyczna)

- W.F.: *Aus Polen: Asche und Diamant*. „Nürnbergischer Nachrichten”, 16 VI 1958.

- Zimmerer Ludwig: *Polen gelang ein großer Wurf*. „Die Welt”, 18 X 1958, Berlin.

- P., „Evangelischer Film-Bebobachter”, 17 X 1959.

- „Neue Zürcher Zeitung”, 27 X 1959.

- „Die andere Zeitung”, 2 IX 1960.

- Ramsberger Georg, „Die Welt”, 10 IX 1960, Hamburg.

- Roos Hans-Dieter, „Süddeutsche Zeitung”, 28/29 X 1961.

- Sa. (Sigrid Altmann), „(Katholischer) Filmdienst”, 4 I 1961 (nr 9851).

- pat (Enno Patalas), „Die Zeit”, 17 XI 1961.

- Scherer Karlfriedrich, „Film-Echo”, 18 XI 1961.  
- „Der Spiegel”, nr 49, 29 XI 1961.

- kub (Dietrich Kuhlbrodt), „Hamburger Echo”, 18 I 1962.

- Seuren Günther, „Deutsche Zeitung”, 9 I 1962.

- Lentz Michael, „Westdeutsche Allgemeine”, 18 I 1962.

- Ruppert Martin, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 1 II 1962.

- Lissner Erich, „Frankfurter Rundschau”, 5 II 1962.

- Kurowski Ulrich: *Asche und Diamant*. „Welt der Arbeit”, 23 II 1962, Köln.

- Baer Volker: *Ein polnisches Schicksal*. „Tagesspiegel”, 1 V 1962, Berlin.

- Schmitt Dorothea: *Der Mensch ist ein Dreck!*, „Recklinghäuser Zeitung”, 16 Juni 1962.

- Mnf.: *Asche und Diamant*. „Generalanzeiger der Stadt Wuppertal”, 24 X 1962.

- Lenty Michael, „Jahrbuch

der Filmkritik III”. Emsdetten: Lechte 1962.

- Tschecchne Wolfgang: *Die Helden sind müde – auch in Polen*. „Hannoversche Rundschau”, 1 II 1963.

- Rudek Horst V.: *Polnische Nachkriegswirren*. „Stuttgarter Nachrichten”, 6 IV 1963.

- G-z, „Stuttgarter Zeitung”, 8 IV 1963.

- Beck Hans-Werner: *Vaterlands-Tragödie zwischen Weiß und Rot*. „Mannheimer Morgen”, 29 VI 1963.

- „*Asche und Diamant*” – *Ein großer Film aus Polen*. „Mindener Tageblatt”, 25 IX 1963, Minden.

- bc.: *Aus den Tagen der polnischen Schicksalswende*. „Weser-Kurier”, 14 I 1964 (Bremen).

- Nolte Hans, „Cellesche Zeitung”, 20 VI 1971.

- Gregor Ulrich: *Der polnische Film gestern und heute*. „Kinemathek”, nr 51, Februar 1974.

- Weber Alois: *Asche und Diamant*. „Solinger Tagblatt”, 30 VI 1978.

- Reichow J.: *Asche und Diamant*. „Der Morgen”, 8 XII 1984 (Berlin).

### (prasa francuskojęzyczna)

- Thirard Paul Louis, „Lettres Nouvelles”, nr 11-13, V 1959.

- Tailleur Roger, „Lettres Nouvelles”, nr 30, XI 1959.

- Thirard Paul Louis, „Positif”, nr 31, XI 1959.

- Baroncelli Jean de, „Le Monde”, 11 XI 1959, Paris.

- Lachize Samuel, „L'Humanité”, 11 XI 1959.

- Sadoul Georges, „Les Lettres Francaises”, 12 XI 1959, Paris.

- Macorelles Louis, „Cahiers du Cinéma”, nr 102, XII 1959.

- J. Ch. (Jacques Chevalier), „La Saison Cinématographique 1960”.

- „Repertoire general des films 1960”.

- Clair René, „Image et Son”, nr 136/137, 1960.

- Martin Marcel, „Cinéma 60”, nr 42, I 1960, Paris.

- Lobet Marcel, „Le Soir”, 29 IV 1960, Bruksela.

- Martin Marcel, „Cinéma”, nr 66, V 1962.

- Denis Marion: *Cendres et diamant*. „Lectures d'Aujourd'hui”, 16 November 1963, Paris.

- G.G. (Guy Gauthier), „Image et Son”, nr 170/171, II/III 1964.

- G.G. (Guy Gauthier), „Image et Son”, nr 180/181, II/III 1965.

- Boussinot Roger, „Encyclopédie du cinéma”, Bordas, Paris, 1980.

### (prasa włoska)

- Edoardo Bruno, „Filmcritica”, 1959 nr 89, Rome.

- Corichi Ncvio, „Cineforum”, 1961 nr 6.

- a.f. (Adelio Ferrero), „Cinema Nuovo”, nr 153, IX-X 1961, Genova.

- Zanelli Dario: *La „dolce vita” comunista*. „Il Resto del Carlino”, 18 Lug.1962, Bologne.

- Colombo Franco: *Il talento di Andrzej Wajda*. „L'eco di Bergamo”, 28 Mag. 1962.

### (prasa holenderska)

- *Anti-communistische tendens in Poolse film*. „Krantenknijseldienst”, 5 IV 1963 (Amsterdam).

- B.J.B.: *„As en Diamant” uit Polen*. „Krantenknijseldienst”, 5 IV 1963 (Amsterdam).

- Doolaard C. B.: *As en Diamant*. „Krantenknijseldienst”, 5 IV 1963 (Amsterdam).

- Ftn.: *Nieuwe verzetsfilm van de Pool Wajda*. „Krantenknijseldienst”, 5 IV 1963 (Amsterdam).

- Ricde Lco.: *As en diamant: 'n Pools dorp op de dag van de bevrijding*. „Krantenknijseldienst”, 5 IV 1963 (Amsterdam).

### (prasa belgijska)

- Chardot II: *Nog eens „As en Diamant”*. „De Roode Vaan”, 20 V 1960.



## BIBLIOGRAFIA

– (Forum): *Papiół i diament*. „De zccwacht Oostende”, 3 Juin 1960.

### (prasa duńska)

– Osbornson Harry, „Trelleborgs Allchanda”, 8 XII 1959, Trelleborg

### (prasa szwedzka)

– Jörn Donner, „Kosmorama”, nr 41, I 1959, Stockholm.

### (prasa rosyjska)

– Rubanowa Irina, „Socwetskaja Kultura”, 29 V 1965, Moskwa.

– Rubanowa Irina, „Iskusstwo Kino”, VI 1980, Moskwa.

### (prasa japońska)

– „Sankai Shinbun”, 15 III 1959, Osaka.

– „Yomiuri Shinbun”, 23 V 1959, Osaka.

– „Mainichi Shinbun”, 30 Jun 1959, Sapporo.

– Foumu Saisho, „The Japan Times”, 2 VII 1959, Tokyo.

– „Yomiuri Shinbun”, 6 Jul. 1959, Tokyo.

– „Kanagawa”, 9 Jul. 1959, Yokohama.

– „Mainichi Shinbun Moji”, 14 Jul. 1959.

– „Asahi Shinbun”, 15 Jul. 1959, Kokura.

– „Ehime Matsuyama”, 16 Jul. 1959.

– *Ashes And Diamond' Due*. „The Daily Yomium”, 28 I 1983, Tokyo

## ANALIZY

– Kwiatkowski Jerzy: *Dwie poetyki („Papiół i diament” po raz drugi)*. „Życie Literackie”, nr 44, 2 XI 1958.

– Błaut Sławomir: „*Papiół i Diament*”. „Więź”, nr 8, grudnia 1958.

– Hendrykowski Marek: *Realizm i symbolizm „Papiolu i diamentu” Andrzeja Wajdy*. „Kino”, 1972 nr 1.

– Topczyt Krzysztof Teodor: *Brak ciągłości historyczne-*

*go myślenia*. „Kino”, 1975 nr 10.

– Kurzyk B.: „*Ciemna rzeka” J. Grzymkowskiego – S. Szyszyki a „Papiół i diament” J. Andrzejewskiego – A. Wajdy*. *Studium o bohaterze*. Niepublikowana praca magisterska, Instytut Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego, 1975.

– Kałużyński Zygmunt: *Demomilionowy*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1977, s. 257-263. Rozdział: *Dwa papioly i dwa diamenty*.

– Mruklik Barbara: *Analiza i interpretacja filmu „Papiół i Diament” Andrzeja Wajdy*. *W: Kurs specjalny: Trwale wartości klasyki filmowej*. Instytut Kultury Nauczycieli i Badań Oświatowych, Koszalin 1979, 17 s.

– Szukiewicz Krystyna: *Adaptacja filmowa „Papiolu i diamentu” Jerzego Andrzejewskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy*. Niepublikowana praca magisterska, Zakład Filologii Polskiej WSP w Olsztynie, 1979.

– Baran Aleksandra: *Problem losów pokolenia Kolumbów w powieści „Papiół i diament” Andrzeja Wajdy i w filmie Andrzeja Wajdy*. Niepublikowana praca magisterska, Instytut Filologii Polskiej WSP w Kielcach, 1981.

– Bielska Elżbieta: *Symbolizm w twórczości Andrzeja Wajdy w oparciu o filmy „Papiół i diament” i „Lotna”*. Niepublikowana praca magisterska, Wydział Aktorski PWST w Krakowie, 1982.

– Olszewski Jan: *Papiół i diament*. „Film”, nr 21, 20 V 1984.

– Jackiewicz Aleksander: *Moja filмотeka. Film w kulturze*. WAI F, Warszawa, 1989, s. 364 – 367, 385 – 387.

– Werner Andrzej: *Więcej papiolu*. „Kino”, 1990 nr 5 (275), s. 23-28, il..

– Lubelski Tadeusz: *Papiół i diament*. „Kino”, 1992 nr 9 (303), s. 20-23, 44-46, il.

– Dariusz Chyb: *Inspiracje malarzkie w filmach Andrzeja Wajdy: Pokolenie, Kanał, Lot-*

*na, Papiół i diament, Papioly*. „Kwartalnik Filmowy”, 1996/1997, nr 15-16.

## OBCOJĘZYCZNE ANALIZY FILMU POLSKICH AUTORÓW

– Płazewski Jerzy: *Wajda et l'ecole du realisme subjectif*. „Cahiers du Cinema”, nr 96, VI 1959.

## POLSKOJĘZYCZNE ANALIZY ZAGRANICZNYCH AUTORÓW

– Parrain Philippe: *Spazmy agonii. Kanał i Papiół i diament, czyli powrót ekspresjonizmu*. „Kwartalnik Filmowy”, 1996/1997, nr 15-16. Druk za: „Etudes cinématographiques”, 1968, nr 69-72, s. 115-129.

– Predal René: *Łączenie przeciwieństw – najważniejsza figura stylistyczna Wajdy w dziełach architektury filmowej*. „Kwartalnik Filmowy”, 1996/1997, nr 15-16. Druk za: „Etudes cinématographiques”, 1968, nr 69-72, s. 83-97.

## ANALIZY W CZASOPISMACH ZAGRANICZNYCH

### (czasopisma anglojęzyczne)

– Chvany Peter J., „Screen Education”, nr 39, V-VI 1967.

– Gilliat Penelope: *Unholy fools. Wits, comics, disturberes of the peace. Film and theater*. *W: The Viking Press*. New York 1973. Zbiór artykułów opublikowanych wcześniej w czasopiśmie angielskich i amerykańskich, m.in. artykuł dotyczący filmu *Papiół i diament* Andrzeja Wajdy – *In the Thick of Europe*.

– Gow Gordon, „Films and Filming”, nr 6, III 1977.

– Lewis C., Britch C.: *Andrzej Wajda's war trilogy: a retrospective*. „Film Criticism”, X/3, Spring 1986, s. 22-35, il., (USA).

**(czasopisma niemieckojęzyczne)**

– Berghahn Wilfried, „Filmkritik”, 1961 nr 5.

– Wuss Peter: *Über die Kritizierbarkeit der Katastrophe*. „Filmwissenschaftliche Mitteilungen”, 1964 nr 4.

**(czasopisma francuskojęzyczne)**

– Martin Marcel: *Cendres et diamant*. „Cinéma 60”, nr 42.

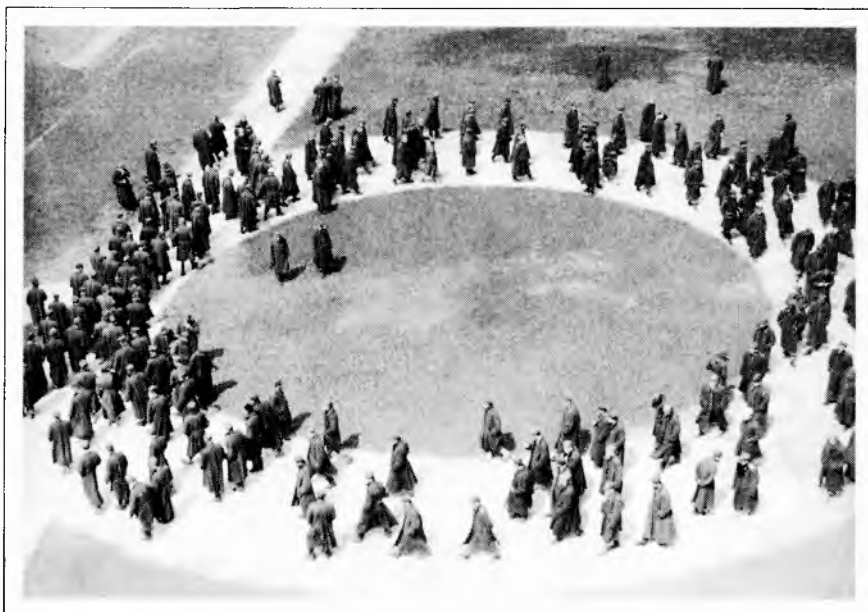
– Lefevre Raymond, „Image et Son”, nr 136/137, XII-I 1960/1961r.

– Parrain Philippe, „Etudes cinématographiques”, 1968, nr 69-72, s. 115-129. Przedruk w języku polskim: *Spazmy agonii. Kanał i Popiół i diament, czyli powrót ekspresjonizmu*. „Kwartalnik Filmowy”, 1996/1997, nr 15-16.

– Predal René, „Etudes cinématographiques”, 1968, nr 69-72, s. 83-97. Przedruk w języku polskim: *Łączenie prze-*

*ciwieństw – najważniejsza figura stylistyczna Wajdowskiej architektury filmowej*. „Kwartalnik Filmowy”, 1996/1997, nr 15-16.

## Andrzej Munk, 1958



**Reżyseria:** Andrzej Munk; **scenariusz:** Jerzy Stefan Stawiński na podstawie własnego opowiadania pt. *Węgrzy*; **zdjęcia:** Jerzy Wójcik; **muzyka:** Jan Krenz; **scenografia:** Jan Grandys, Zdzisław Kiclanowski. **Obsada** – nowela I, *Scherzo alla polacca*: Edward Dziewoński (Dzidziusz), Barbara Połomska (Zosia, jego żona), Ignacy Machowski (major AK), Leon Niemczyk (węgierski oficer), Kazimierz Opaliński (komendant Mokotowa) i inni; nowela II, *Ostinato lugubre*: Kazimierz Rudzki (Turek), Henryk Bąk (Krygier), Mariusz Dmochowski (Korwin-Makowski), Roman Kłosowski (Szpakowski), Bogumił Kobiela (por. Dąbecki), Józef Kostecki (Zak), Tadeusz Łomnicki (por. Zawistowski), Wojciech Siemion (Marianek) i inni. Film panoramiczny.

**Produkcja:** ZAF „Kadr” – WFF Łódź i WFD Warszawa. Premiera: Warszawa, 4 I 1958.

Długość: 2373 m. **Nagrody:** Nagroda Klubu Krytyki Filmowej („Syrenka Warszawska”) za rok 1958; na VII MFF w Mar del Plata, 1959; Nagroda za scenariusz (wraz z filmem *Zamach* – dla J. S. Stawińskiego), Nagroda Międzynarodowej Krytyki Filmowej (FIPRESCI) ze specjalnym wyróżnieniem dla A. Munka, Nagroda (wraz z filmami *Zamach* i *Ewa chce spać*) za najlepszy zestaw festiwalu.

**Uwaga:** Andrzej Munk zrealizował jeszcze jedną nowelę (w zamierzeniu część pierwszą *Eroiki*) pt. *Con bravura*, z Tadeuszem Janczarem i Teresą Szmigielówną w rolach głównych. Reżyser nie włączył jednak tej noweli do filmu.

# Zakładnicy nadziei

BRONISŁAWA STOLARSKA

## I

Film *Eroica. Symfonia bohatera w dwóch częściach* miał się składać z trzech części. Ostatecznie weszły do filmu tylko dwie: *Scherzo alla polacca* i *Ostinato lugubre*. Andrzej Munk zrealizował je na podstawie opowiadań Stawińskiego *Węgrzy* i *Ucieczka*. Dla porządku przypomnijmy, że fabuła obu części *Eroiki* jest związana z powstaniem warszawskim. Akcja *Scherzo alla polacca* toczy się w czasie powstania na ogarniętym walkami Mokotowie i w Zalesiu pod Warszawą, a *Ostinato lugubre* tuż po upadku powstania, w obozie jenieckim u podnóża Alp, do którego trafia grupa warszawskich powstańców.

Podjęmując w 1957 roku temat powstania warszawskiego Munk dotykał nie zabliźnionej narodowej rany i wkraczał w rejony tabu. Po wojnie milczenie na temat powstania zapadło nie tylko nad Polską. Józef Czapski w tekście z 1948 roku przytacza fragment wypowiedzi Georges'a Bernanosa, który jako jedyny bodaj z francuskich pisarzy, zajął stanowisko w tej sprawie: *Piszemy o uwolnieniu Paryża tak, jak gdybyśmy nigdy nie słyszeli, nie, naprawdę nigdy, o wspianym, niezrównanym, o nieprześcignionym powstaniu Warszawy – Warszawy zdradzonej, oddanej, ukrzyżowanej między dwoma łotrami, gdy działa przeciwlotnicze rosyjskie strzelały na spółkę z przeciwlotniczymi działami niemieckimi na zwarte szyki samolotów angielskich, które próbowały robić rzuty broni powstańcom. Gdy armia sowiecka utrzymywała pod ogniem artylerii niemieckiej tę armię powstańczą, aż do ostatecznego zniszczenia, dosłownie tak, jak chłopak z rzeźni, ściskając między kolanami zwierzę, prowadzone na rzeź, podrywa mu gwałtownie głowę w tył, by ułatwić rzeźnikowi podcięcie gardła*<sup>1</sup>. Czapski z tekstu Bernanosa wydobędzie także portret zbiorowy francuskich intelektualistów *nieodpowiedzialnych, kawiarnianych i snobistycznych, którzy nie ośmielają się od dawna wymówić słowa Polska, ze strachu, by ich nie uważano za reakcjonistów, to tysiące intelektualistów burżujów, którzy podają się za marksistów... i z łakomymi minkami mówią między sobą o egzekucjach masowych i czystkach*<sup>2</sup>.

Zarówno milczenie godności, jak i milczenie strachu stanowiło przez wiele lat tło dla oficjalnych kłamstw, oskarżeń i zwyczajnych zbrodni. Jednocześnie tworzył się język nowej legendy – szeregi brzoźowych krzyży na Powązkach, gdzie spoczęli harcerze Szarych Szeregów, ogień wiecznej pamięci płonący na miejscach walk i miejscach kaźni. Liczono zmarłych i pomordowanych, pisano pamiętniki. A powstańcze skrytki przechowywały zdjęcia i taśmy filmowe. Dla potomnych.

Po XX Zjeździe KPZR rozpoczęły się masowe rehabilitacje ofiar stalinizmu. W dziesiątkach gazet tysiące nazwisk „zrehabilitowanych”. I wtedy poeta napisał:

*wszyscy żywi są winni  
winne są małe dzieci  
które podawały bukiety kwiatów  
winni są kochankowie  
winni są  
ci co uciekli są winni  
i ci co zostali  
ci którzy mówili tak  
i ci którzy mówili nie  
ci którzy nic nie mówili  
Umarli liczą żywych  
umarli nas nie zrehabilitują<sup>3</sup>.*

Wiersz Różewicza z 1955 roku, przez dziesięć lat nie dopuszczany przez cenzurę, zamykał – jak określa to Tadeusz Drewnowski – kanon powrotnej poezji wojennej.

W tym postalinowskim nurcie powrotów sztuki do tematu wojennego znajduje się także *Eroica*. Ma w nim swoje własne miejsce. Munk nie próbuje zidentyfikować się z ginącymi powstańcami, by dotrzeć do zawartego w ich śmierci momentu prawdy, jak robi to Wajda w *Kanale*. Nie jest też, jak Różewicz, medium, w którym rośnie *milczące ziarno umarłych owoców*, mówiące słowami *dziesięciu młodych poetów, którzy zginęli w Warszawie*.

W *Scherzo alla polacca* przyjmuje punkt widzenia warszawskiego cwaniaka (wcielenie zdrowego rozsądku), który dorobił się na wojnie (mieszkanie w Warszawie, willa w Zalesiu), który potrafi rozmawiać z niemieckim żołnierzem (przekonującym językiem złotych rubli) i z dowódcą powstańczego Mokotowa – punkt widzenia ruchliwego i wygadanego Dwidziusia Górkiewicza.

*Człowiek ów wchodzi do filmu nie tylko od początku oczyszczony z bohaterstwa* – pisze Aleksander Jackiewicz – *ale również z uczuć narodowych, więcej – ze zwykłej, ludzkiej moralności. Można powiedzieć: człowiek nagi<sup>4</sup>.*

W opinii krytyka dochodzi do głosu spontaniczna reakcja odbiorcy (przewidziana przez Munka), która polega na odmowie identyfikacji z postacią. Takie „nie do przyjęcia” punkty widzenia zaproponuje Munk w kolejnych swoich filmach – *Zezowatym szczęściu* (punktu widzenia słabeusza, który próbuje oszukać los „czepiając się” pozorów) i *Pasażerce* (punktu widzenia nadczłowieka, nadzorczyni w obozie koncentracyjnym). Chciał też zrobić film o wybitnym niemieckim artyście (muzyku, dyrygencie), który w czasie wojny potrafi znaleźć modus vivendi z faszyzmem.

Munk, opowiadając o perypetiach Dwidziusia Górkiewicza, z jednej strony wykorzystuje synonimiczność słów „postać” i „bohater”, z drugiej zaś świadomie gra niejednoznacznością i uwikłaniem „bohatera” w sferę odczuwania i rozumienia wartości moralnych.

To, co zaniepokoiło krytyka i ujawniło się w recepcji widzów, można sprowadzić do pytania: Dlaczego właśnie Dwidziusz?

Po pierwsze dlatego, że choć filmy Munka nie upoważniają nas do przypisania ich autorowi Różewiczowskiego „poczucia winy”, to przecież wskazują na jego podobnie motywowane, wyraziste stano wisko etyczne: Munk odbiera sobie prawo, a widzom możliwość, identyfikacji z bohaterstwem, męczeństwem, świętością. Wykładnię tego stanowiska dał w *Człowieku na torze*. Jako reżyser – zdaje się tam mówić – mogę pokazać wszystko i z dowolnego punktu widzenia, ale jako człowiek wierzę w istnienie prawdy – jak inaczej bowiem mógłbym się z wami porozumiewać?

Paradoksalnie, poręczenia prawdy szuka Munk w Tajemnicy. Tajemnicy maszynisty Orzechowskiego, ale także Dzidziusia Górkiewicza, Piszczyka, Lizy...

Aleksander Jackiewicz w kolejnym (ściślej – następnym) akapicie cytowanego wyżej tekstu napisze: *Oto on. W zbliżeniu ciemna głowa, odwrócona tyłem, kołnierz białej, rozchełstanej koszuli, tęgi kark. Od tej strony podobno najłatwiej oprawcom strzelać do ofiary. Z początku istotnie ma się wrażenie, że za chwilę nastąpi „Genickschuss”. Pewien człowiek. Munkowi prawdopodobnie chodziło o tę anonimowość we wstępnym zbliżeniu*<sup>5</sup>.

Dzidzius zatem to postać anonimowa, przypadkowa, a zarazem Każdy, uchwycony przez kamerę w momencie egzystencji, każdy, kto dla wszystkich jest identyczny – w momencie (tuż przed) śmierci. Wprawdzie za chwilę okaże się, że Dzidzius stoi w szeregu ćwiczących musztrę powstańców, ale sugestywny obraz Każdego już odcisnął na postaci swą sygnaturę – śmiertelną.

Tym, co wyróżnia Dzidziusia jako postać, jest jemu właściwy rodzaj relacji z rzeczywistością. Natomiast stosunek autora do niego wynika, poza pierwszym obrazem, z przyjętej konwencji, której cechą charakterystyczną jest stały dystans wobec wszy stkie go. Taka olimpijska zaiste perspektywa pozwala traktować Dzidziusia jako postać paraboliczną pod strojem warszawskiego cwanika dostrzec można Hermesa – boga podróży, wędrowców, opiekuna spokoju domowego. Hermes to poseł bogów, ale także bóg komunikacji, wymiany towarów, handlu, kupców, zysku, bogactwa, opiekun i rozmnożyteł trzód, bóg płodności, pasterzy, rzeczy znalezionych i przywłaszczenia, rabunku takich rzeczy, bóg złodziei (już jako niemowlę okradł swego brata Apollina), bóg wynalazca hubki i krzesiwa, fletni Pana, lutni; złotą pałeczką budzi, usypia i sprządza sny. Jedno z najstarszych bóstw człowieka czczone pierwotnie jako kopczyk kamieni przy drodze (prymitywny drogowskaz, do którego każdy przechodzień dorzuca kamyk) potem jako główny sterzący kamień (utrwalacz kopca), wreszcie jako herma stawiane również przed domami<sup>6</sup>.

Ten urodzony w Arkadii syn Zeusa i Mai w powiastce Munka znalazł się w środku piekła, w świecie rozrywającym przez pociski. Nie sprawdza się już nawet jako opiekun własnego domu. Dróg do zaleskiej Arkadii strzegą niemieckie patrole, a dom jest pełen węgierskich oficerów, oblegających jego chętną umizgom małżonkę.

Nawet bukoliczny nastrój „pejzażu z praczką” zakłóca bliski łomot dział i zabawa w wojnę kilkuletnich maluchów. Dzidzius okazuje się bogiem niepotrzebnym i... naiwnym. Próbuje załatwić ostatni interes – kupić od Węgrów, za gwarancję bezpieczeństwa, pomoc wojskową dla powstania.

Tej waluty nikt już jednak nie ma. „Chodzony” Dwidziusia z Warszawy do Zalesia, z Zalesia do Warszawy, z powrotem do Zalesia i znów do Warszawy, i jeszcze raz do Zalesia... w poszukiwaniu gwarancji bezpieczeństwa, pozwala kamerze z boskiego punktu widzenia dostrzec wiele sytuacji absurdalnych: musztra pod bombami („grzech” przeciw zdrowemu rozsądkowi), złom żelazny dźwigany przez staruszkę wychodzącą z płonącej Warszawy („grzech” wobec poczucia wartości materialnej), opieka powstańców nad mieniem porzuconym (Hermes uświęca rabunek takich rzeczy), kontakt telefoniczny między dwiema dzielnicami Warszawy za pośrednictwem Londynu (bóg komunikacji nie posiada się ze zdumienia).

Jeśli nawet Dwidziusia-Hermesa chroni boski immunitet nieśmiertelności, to i tak kilka razy otrze się on o śmierć.

Zawsze są to sytuacje prześmieszne – bo cóż śmieszniejszego niż zmykający przed kulami nieśmiertelny? Ale gdy zobaczymy go „płaszczącego się” przed niemieckim czołgiem, przekupującego złotem niemieckiego żołnierza, podskaakującego jak kogut w chmurze pierza z rozprutej przez pocisk pierzyny, to takie zmasowanie upokorzeń boskiej istoty zabarwia śmiech zawstyżeniem. W końcu to ludzie rozpętali tę zawieruchę. Przy drugim powrocie do Zalesia, po kolejnej iluzji na temat możliwości swej boskiej interwencji, kątem oka dostrzega Dwidzius widok bliski sercu – rzekę w promieniach wrześniego słońca, rozległą plażę nad rzeką, kobiety w kostiumach kąpielowych i dzieci... Ciała wystawione na promienie słońca (ale także żołnierze w mundurach!). Odkąd jednak Hermes zgodził się być posłem na usługach ludzi, Arkadia jest dla niego nieosiągalna.

Ale dlaczego wraca do Warszawy?

Takie zakończenie wędrówek Dwidziusia było odczytywane jako bezpośrednia wypowiedź autorska, wyraz apologii walki powstańczej. Nie dostrzegano natomiast – i trudno się temu dziwić przy ciągle niezaspokojonej potrzebie konsolacji – że Munk, wpisując polski mit narodowy, polskie wszystko albo nic, w przestrzeń mitologii śródziemnomorskiej, dokonał jego niezwykłej uniwersalizacji. Odnaleziony za pośrednictwem postaci Dwidziusia Górkiewicza ton boskiej bezstronności pozwolił Munkowi wznieść się ponad namiętności polskich sporów, które są nieodłącznym elementem polskich klęsk, polskich rachunków sumienia i rozpaczy. A także pozwolił zapanować nad własnymi emocjami i doświadczeniami, gdy trzeba było wyartykułować prawdę.

Na trasach wędrówek Dwidziusia Munk odnajduje nadzieję. Jej źródłem jest spokój kobiety piorającej w potoku bieliznę, która zagubionemu „opiekunowi podróznym” wskaże bezpieczną drogę do domu; głębokie przeświadczenie warszawskiej baby (dźwigającej resztki swojego dobytku) o tym, że to i tym razem nie jest koniec świata; a także ten spłachetek Arkadii, plaża pełna kobiet i dzieci.

Spokój, pewność i paradoksalne poczucie bezpieczeństwa łączy, ponad kordonami wrogich wojsk, walczących z tymi, którzy w walce nie biorą udziału. Nawet absurdalne komunikowanie się Mokotowa z Żoliborzem przez Londyn, śmieszne dla obcych, dla Polaków jest zaszyfrowanym językiem wspólnoty, znakiem jej istnienia mimo wszystko.

Dlaczego zatem Działusiś wraca do Warszawy?

Jeśli pozostaniemy przy odczytaniu parabolicznym, to wraca dlatego, że do jego boskich obowiązków należy odprowadzenie dusz zmarłych w zaświaty i niewątpliwie w Warszawie czeka go sporo pracy.

Przede wszystkim jednak dlatego, że to miasto, z którego wróg wyprowadzi żywych, zostawiając jedynie kopiec kamieni na drodze wschód – zachód, będzie odtąd hermą narodu, jego drogowskazem.

Dopiero z perspektywy całopalenia miasta i jedynie z tej perspektywy można spojrzeć na Działusiśa jak na Hermesa, a na wartości, które reprezentuje, jak na zagrożone wartości codziennego życia.

W *Scherzo alla polacca* świat, choć arbitralnie podzielony przez działania wojenne (Warszawa – Zalesie), naprawdę jest jeden i nie tylko dlatego, że scalamy go wędrówki Działusiśa. I tu, i tam albo i tam, i tu, nie wychodzimy poza perspektywę poznawczą, która dotyczy bezpośredniego doświadczenia. Ustanawia to priorytet życia codziennego, wydobywa jego ponadhistoryczność i długie trwanie. Z tej perspektywy świat jest jeden, a dystans homerycki jeszcze bardziej podkreśla tę jedność. I tu, i tam horyzont codziennego życia wyznacza śmierć. Tymczasem jednak w filmie Munka ramy kadru *j e s z c z e w y p e ł n i a ż y c i e*. Śmierć będzie pokazana tylko raz i to jakby mimochodem: ktoś ucieknie z kolumny wyprowadzanych z miasta cywilów i zostanie zabity strzałem w plecy podczas biegu przez puste pole, ku horyzontowi wolności. Śmierć jest tu zupełnie anonimowa, a jej akt spełnia przypisaną mu funkcję – wzbudza paniczny lęk. (Nota bene, ta ucieczka i śmierć spowodują zatrzymanie pochodu i stworzą Działusiśowi okazję do ucieczki.) A zarazem wprowadzą kolejny, arbitralny podział „na panów życia i śmierci” i konwojowany tłum.

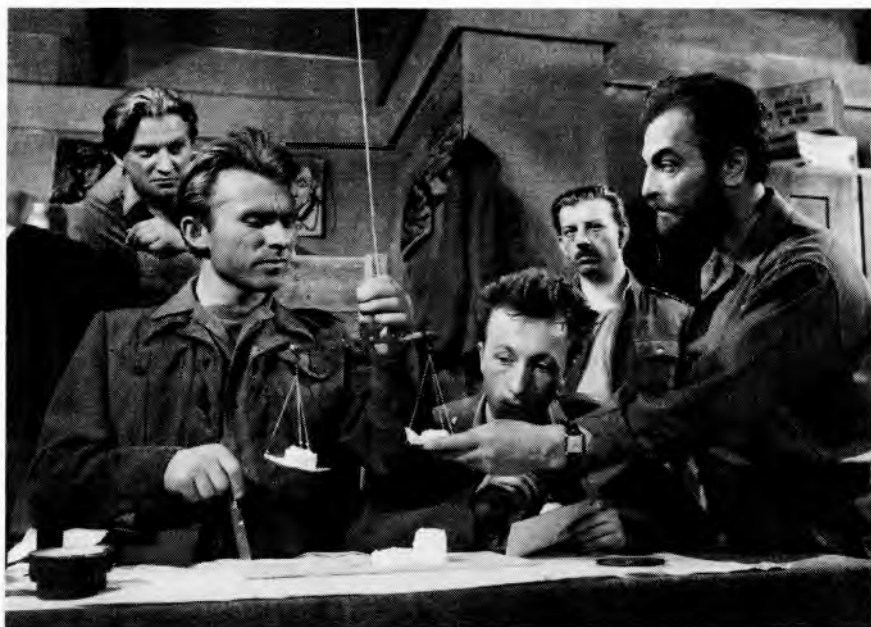
Działusiś, żyjąc w zgodzie ze swą naturą i czując się panem swego życia, lekceważy te podziały. Strzegąc swojej niezależności, zawsze wychodził na swoje. Trudno mu jednak nie zauważyć, że on, pełen fantazji król życia, staje się postacią żalną, która ratując życie, wpada w pułapkę zależności od panów życia i śmierci.

Opowieść o Działusiśu Górkiewiczu ujawnia głęboki, ontologiczny wręcz konflikt między naturalnym przymierzem z życiem a „prawami życia” ustanawianymi przez nadludzi. Dlatego walka jest nieunikniona. Działusiś jest w tym starciu reprezentantem tych wszystkich, o których napisze poeta:

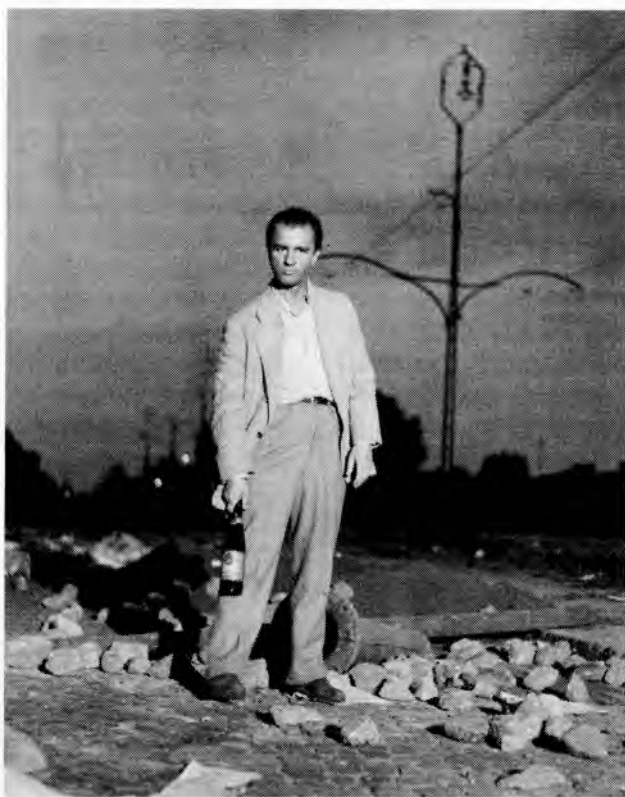
*jak trudno ustalić imiona  
tych wszystkich co zginęli  
w walce z władzą nieludzka*

*dane oficjalne  
pomniejszają ich liczbę  
raz jeszcze bezlitośnie  
dziesiątkują poległych  
(...)  
niewiedza o zaginionych  
podważa realność świata<sup>7</sup>*





Józef Nowak, Wojciech Siemion, Bogumił Kobiela, Mariusz Dmochowski i Józef Kostecki



Edward Dziewoński

Pójście Dwidziusia do powstania to jego obrona przymierza z życiem a zarazem wejście w historię i akceptacja własnej nieśmiertelności. Przemianie bohatera towarzyszą dyskretne symbole, których, choć zapowiadają jej kierunek, on ze swej perspektywy nie dostrzega. Widz także może je przeoczyć.

Dwidzius, uciekając z powstania do Zalesia, musi przeskoczyć przez drewniany płot, który odgradza Warszawę od reszty świata. Płot przylega do ruin kościoła. Wysoko, na ceglany, jakby odartym ze skóry murze, tkwi piękna figurka Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Dostrzegamy ją kątem oka w chwili, gdy pocisk odtrąca główkę Dzieciątka.

Po raz drugi symbolika chrześcijańska pojawi się na drodze ludzi wyprowadzanych z miasta, kiedy kamera, „odwracając się” od widoku śmierci, robi obrót w kierunku „wyjścia z Warszawy” i wtedy, też tylko kątem oka, dostrzegamy wysoki, prosty krzyż przydrożny (bez figury Chrystusa). Ta mała figurka i ten krzyż na granicy światów, które aby dostrzec, trzeba by spojrzeć do góry (Dwidzius na niebie wypatruje przede wszystkim niemieckich samolotów), są upostaciowaniem boskiego punktu widzenia, jakże innego od tego, które zapewnia olimpijski spokój.

Decyzja Dwidziusia jest zatem przedstawiona nie jako zerwanie ze słoneczną Arkadią, ale jako tragiczna konieczność. Świat przedstawiany z homeryckim dystansem wypełnia chłodne, pozbawione cienia światło tragedii. Wybawić i zbawić Arkadię. Prawo do powrotu do niej, czyli do świętego przymierza człowieka z życiem, można zdobyć jedynie w walce. Jest to także jedyna droga odnowienia przymierza z bogami – tymi słonecznymi od życia i tymi od godności, cierpienia, ofiary i zmartwychwstania.

## II

Zapowiedziana w tytule drugiej części *Eroiki* tonacja *lugubre* (ponura, poważna) nie od razu ją zdominuje. Z punktu widzenia żołnierzy powstańczej armii, którzy po klęsce powstania trafili do obozu jenieckiego położonego gdzieś u stóp Alp, miejsce to, przynajmniej na pierwszy rzut oka, przypomina sanatorium. Inaczej wygląda to z punktu widzenia widza, ten natychmiast dostrzega pułapkę: kolczaste druty, wartowników z bronią. A także przez moment, dysponując punktem widzenia wartownika (z góry, z wieżyczki wartowniczej), widzi, jak przez bramę wkracza do oflagu oddział żołnierzy. Z chwilą przejścia przez bramę przestrzeń zacieśnia się magicznie (przenikania): z ogromnego pustego placu między barakami – do świetlicy; potem tylko do jednego z baraków, za chwilę do sali, w której zostaną zakwaterowani dwaj powstańcy. Odtąd to oni będą reprezentantami punktu widzenia najbardziej zbliżonego do naszego, ludzi spoza oflagu, ale odtąd horyzont postrzegania ich, a także widza, zwężony będzie – poza krótkimi chwilami spaceru – do tej jednej sali.

Znów, jak w *Scherzo alla polacca*, obcość i dystans. Tutaj pozwalają one widzieć bezstronnie i dostrzec rozmiar degradacji, jakiej ulega człowiek żyjący w niewoli. Dystans nie jest już dystansem homeryckim – to dystans wyłączenia psychicznego. Widzowi podsuwa się zmienne punkty widzenia, każdy przypisany innej konkretnej postaci i żaden nie daje możliwości identyfikacji. A Munkowi pozwala to postawić pytania, które w historii Polaków pojawiły się nie

po raz pierwszy: czy można żyć w niewoli? jak poradzić sobie z upokorzeniem z tego wynikającym? czym jest nadzieja?

Jest kilka sygnałów, które Munk wysłał do widowni, pozwalających od początku ten niemiecki oflag traktować metaforycznie. Zanegowanie wraz z wejściem powstańczego oddziału za druty, związków przyczynowo-skutkowych na rzecz stojącego w miejscu czasu magicznego oddaje istotę sytuacji Polski po klęsce powstania warszawskiego. Jesteśmy tyleż w oflagu, ile we wnętrzu najweselszego baraku w całych „demoludach”, w powojennej Polsce. Najweselszego, bo więzienna unifikacja (jednakowe prawa, jednakowe prycze, równe porcje jedzenia) wyzwała w jeńcach niezwykle silną potrzebę odróżnienia się, choćby za cenę podziałów, kłótni i nawet bójek wybuchających z byle powodu, ku radości strażników. Stara reguła „dziel i rządź”, została zastąpiona supernowoczesną: wyrównuj, a będziesz rządził!

Świetlica, taka jak w *Człowieku na torze* i *Zeżowatym szczęściu*: pozory życia kulturalnego (festiwal muzyki współczesnej), ukłony w stronę tradycji narodowej (Kościuszkę na gazecie). Nawet witający nowych jeńców oficer niemiecki zwraca się do nich po polsku, jedynie z obcym akcentem (podobnie jak nasi „polscy” generałowie powojenni i sam marszałek Rokossowski), obiecując: *Być-dzie łaźnia i umundurowanie, i rewizja*. Wszystko tu – w świecie sprowadzonym do stałych relacji przestrzennych – jest nierzeczywiste, poza przejmująco fotografowanym przez Jerzego Wójcika placem spacerowym, na którym, przez lata niewoli, więźniowie wydeptali koło.

Gdy plac jest pusty, koło jest widoczne z daleka jak hermetyczny znak ważnego przestania. Gdy na plac wylegają więźniowie, widać, z lotu ptaka, coś w rodzaju wielkiej termitiery.

W sali, do której trafili dwaj powstańcy z Warszawy, jak to w nierzeczywistości, nie dzieje się nic złego. Tylko zatrzymał się czas: dla jednych we wrześniu 1939 roku, dla innych, o czym jeszcze nie wiedzą – w październiku 1944 roku. Uwięzionych nie już nie łączy poza wiarą w możliwość ucieczki. Jej gwarantem jest legenda o ucieczce porucznika Zawistowskiego. Jest to gwarancja fałszywa. Zawistowski wcale nie uciekł, ale ponieważ poszukuje go SS, musi się ukrywać na strychu, tuż nad głowami więźniów, dokarmiany przez dwóch wtajemniczonych kolegów. Porucznik Kurzawa – jeden z dwóch nowo przybyłych – ponieważ nie pogrążył się jeszcze w nierzeczywistość obozu, jeszcze normalnie widzi i słyszy, prawie natychmiast wpada na trop tajemnicy. Od tej chwili dostrzegamy w tym zamkniętym świecie podział na tych, którzy znają prawdę, i na tych, którzy wierzą w ucieczkę. Ci, którzy znają prawdę, dzięki niej żyją bardziej realnie (realny jest ich strach i poczucie odpowiedzialności za życie Zawistowskiego, realny głód, który wynika z dobrowolnego dzielenia się swoimi racjami). Natomiast ci, którzy wierzą w ucieczkę, codziennie, spokojnie wychodzą na spacerownik.

A między nimi, a raczej ponad nimi, jest jeszcze fascynująca, budząca ambivalentne uczucia postać intelektualisty Turka – dystrybutora prawdy. To on ukrywa Zawistowskiego, a zarazem prawdę o jego sytuacji. On dźwiękami gitary zagłusza odgłosy ze strychu (kaszel Zawistowskiego), on w końcu, po samobójczej śmierci Zawistowskiego, zrobi wszystko (przekupi komendę obozu?), by prawda nie ujrzała światła dziennego. W ten sposób ocala legendę i mit uciecz-

ki. To on wreszcie wciąga por. Kurzawę w niereczywistość od najmniej oczekiwanej strony, przez dopuszczenie do prawdy.

Nie znam drugiego utworu polskiego z tego okresu, w którym w tak przenikliwy sposób i bez złudzeń byłaby ukazana przerażająca szczelność totalitaryzmu. Choć intencjonalny kierunek akcji jest tu jeden – ucieczka, odzyskanie wolności – to realnie wszystko toczy się po kole, jak zakłęte.

To niewątpliwie jeszcze jedna przestrzenno-filmowa artykulacja symbolu chocholego tańca z *Wesela* Wyspiańskiego, stanowiącego obraz zamknięcia społecznego bytu na płaszczyźnie biologicznej, ale także, a może przede wszystkim opis duchowego syndromu *Czarodziejskiej góry*.

To „sanatorium” jest mniej komfortowe niż u Manna, ale też nie jest to piekło Oświęcimia. Munk zatem nie cofnie się (jak w *Pasażerce*) przed okazją wniknięcia w ludzką naturę przez nachylenie się nad duszą zlagrowaną. Dostrzeże oczywiście – podobnie jak intelektualista Turek – że dusza ta jest spragniona nadziei i z łatwością (instykt samozachowawczy?!) odwraca się od każdej niewygodnej prawdy, np. porucznik Korwin-Makowski odwróci się tyłem, by nie widzieć sprzecznego, według niego, z istotą honoru, choć w warunkach oflagu akceptowanego, rytuału sprawiedliwego podziału margaryny... Przeciw takiej mierze sprawiedliwości buntuje się tylko Żak.

Dostrzeże i to, że Turek, depozytariusz prawdy, staje się strażnikiem więziennym Zawistowskiego (*Turek nie rozmawia ze mną, podaje mi tylko jedzenie na kiju* – skarży się Zawistowski). Widać także, jak skłócona społeczność więźniów szybko łączy się we wspólnym szyderstwie z łakomstwa Szpakowskiego, i jak narasta konflikt między porucznikiem Korwin-Makowskim a porucznikiem Żakiem wokół rozumienia honoru. Dla tego pierwszego honor to posłuszeństwo wobec kodeksu honorowego oficera, dla Żaka honor wspiera się na ludzkiej godności. Spośród wielu konfliktów, które wybuchają i gasną w niereczywistym świecie oflagu, ten jeden okaże się aż nazbyt rzeczywisty.

Kiedy zabawa koszem Szpakowskiego osiągnie apogeum i wszyscy będą się śmiać do rozpuku, Żak wkroczy na jedyną drogę, która w jego przekonaniu pozwala jeszcze ocalić się godność: złamie prawo obozowe, wyjdzie z sali, opuści barak, przekroczy krąg wydeptany przez jeńców i zatrzyma się w jego środku. Tym gestem wyzwie wroga na pojedynek. Przede wszystkim jednak zatrzyma niereczywisty bieg czasu, uciszy straszny śmiech niewolników bawiących się kosztem brata i odrzuci łaskę zwycięzców, będącą wyrazem pogardy: życie, które prowadzi do duchowej śmierci.

Temat Żaka to od początku temat indywidualizmu, który degraduje się do dziactwa; potrzeby samotności, która w kolejnych próbach izolacji wyradza się w karykaturę; tęsknoty do świata wyższych wartości, która przeradza się w pogardę do współwięźniów.

Ma też ten temat swój przejmujący, liryczny motyw zapatrzenia się (przez zakratowane okno) w niebo. Motyw ten w finale wybrzmi niezapomnianym obrazem śmierci Żaka. Nagłe zerwanie się Żaka, jego schodzenie w dół po schodach, jego ostateczny upadek, jego ptasia głowa na żwirze, jakby „złapana” w pętlę spacerownika, jego rozrzucone ręce, które nie chciały być skrzydłami, i w końcu jego martwe oczy patrzące w niebo – wszystko to nawiązuje do wizerunku ptaka, do transcendencji lotu.

Gaston Bachelard, jako przykład onirycznego utożsamienia obrazu ptaka i wewnętrznej potęgi lotu, przywołuje wiersz Jeana Tardieu:

*Dziwny sen mnie otacza  
idę wyzwalając ptaki,  
wszystko, czego tkną, jest, we mnie  
i nie wiem, co to granice*<sup>8</sup>.

Widza, podążającego w somnambulicznym rytmie identyfikacji z Żakiem, również zagarnia wyobrażenie lotu i doskonałości. To gwałtowne wzniesienie ducha wypełni obraz śmierci Żaka wzniosłością i patosem, wyposażając sytuację w atrybuty tragiczności.

Opowieść Munka najczęściej odczytywano jako symboliczne przedstawienie zbiorowości. Warto by też podkreślić jej swoistą polifoniczność, która polega na tym, że każda z postaci ma tu swoje „pięć minut”. Suma ich gestów, mniej lub bardziej „wolnościowych”, ale zawsze jakby porażonych daremnością, tworzy tonację lugubry. Dopóki jednak ich rytm nie jest całkowicie podporządkowany rytmowi obozu, którego symbolem jest ruch po kole spacerownika, póty istnieje nadzieja.

Paradoksalnie nie tylko gesty romantycznego odrzucenia zdegradowanego bytu i idei przetrwania, które powodują duchowe wstrząsy lagrowej społeczności, ale także wierność anachronicznym kodeksom, skrupulatna uczciwość np. przy podziale żywności, trzymanie „fasonu”, a nawet całkowicie absurdalne kłótnie, bo dotyczące wartości nie z tego świata, świadczą o podtrzymywaniu życia własnego, wylączył on ego z narzuconych przez nieludzką władzę reguł, ale zagrożonego nierzeczywistością świata.

Munk przywołuje także ideę pokrzepienia serc przez literaturę (mit, legendę). Kapłanem tej idei jest Turek. Ze swoją twarzą egzotycznego ptaka, nie opuszczający pryczy-gniazda, więc zawsze patrzący na wszystko „z góry”, zamieniający dzień w noc i na odwrót, skrywający tajemnice – czyż nie naprowadza nas na trop tego wiecznie młodego ptaka z baśni, o którym Bachelard pisze, że *pozwala nam zapomnieć o czasie, odrywa nas od linearnych wędrówek po ziemi – aby nas wciągnąć – jak powiada Jean Leseure – w podróź statyczną, kiedy to zegar przestaje wybijać godziny, a lata już na mnie ciążą*<sup>9</sup>.

Choć nieszczęsną społeczność, o której opowiada Munk, najpiękniej scala tragiczne przeżycie, a najtrwalej szczęście, uśpione w locie wiecznego ptaka z baśni, to jednak Munk proponuje trzecią drogę – przez prawdę, jej katalizatorem stanie się śmierć Zawistowskiego.

Wprawdzie Turek nie zniszczy złotego snu, ocali legendę o ucieczce, wyprowadzając z obozu jego zwłoki, ale on sam i dwie tajemnicze osoby, a przede wszystkim widz, zostaną poddani oddziaływaniu prawdy. Turek zrezygnuje z pokrzepiania serc, Kurzawa – wczorajszy bohater powstania warszawskiego – zdejmie czapkę przed symboliczną „trumną” Zawistowskiego, widz natomiast zobaczy, jak nieoczekiwanie kiełkuje ziarno legendy: Oto Szpakowski, niedawno wyśmiany i zaszufładowany jako trywialny materialista, na widok wywożonego za bramę kotła, w którym, o czym nie wie, ukryte są zwłoki Zawistowskiego, powie: to jest pomysł na ucieczkę!

Dopiero w tym momencie dociera do nas prawda, że nic nie ginie, nic nie jest daremne. W ten sposób Munk, podobnie jak Norwid, zaufanie do następstw prawdy nazywa Nadzieją.

### III

Najbardziej, zdawałoby się, oczywistym kontekstem interpretacyjnym *Eroiki* Munka jest *Eroica* Beethovena. Dzieło to, inspirowane przez bohaterstwo Napoleona i dla niego pisane, w efekcie rozczarowania kompozytora koronacją Bonapartego na cesarza, zostało poświęcone „pamięci bohatera”. Anegdota przytacza słowa rozgniewanego mistrza: *I ten też jest zwykłym człowiekiem? Teraz i on podepcze wszelkie prawa ludzkie, by zaspokoić swoje ambicje... Stanie się tyranem!*<sup>10</sup>

Programowość Beethovenowskiej symfonii pozbawiona w ten sposób desygnatu utworzyła się na wszelkie przeszłe i przyszłe bohaterstwo, weryfikowane ofiarą życia i ludzką pamięcią.

Finał *Eroiki* Munka to tajna ceremonia pogrzebu, o d e j ś c i e bez marszu żałobnego i szans na pamięć o prawdziwym losie bohatera. Munk podejmując bohaterski temat stanął przed problemem wysłowienia nowej, w sensie historycznym, jakości bohaterstwa. Po pierwsze niespotykanej dotąd demokratyzacji cierpienia i ofiary życia. Już nie, *jestem milion, bo za miliony cierpię*, ale cierpią miliony, nie zawsze pewne sensu swojego cierpienia.

Nim zliczymy poległych i spisane zostaną ich imiona i czyny, Munk odsłania uniwersalny, ale ujawniony w historii sens ofiary i śmierci.

Przywraca też m i l c z e n i u jego właściwą, po Norwidowsku rozumianą funkcję. Rozpościerające się między dwiema częściami *Eroiki* m i l c z e n i e jest tu szczególną postacią współczesnego marszu żałobnego. Natomiast finałowy obraz tajnej ceremonii pogrzebowej zdaje się symboliczną zapowiedzią zwycięstwa, prefiguracją obrazów dokumentalnych, których Munk nie miał poznać, np. obrazu tłumu, który ulicami miasta niesie złożone na drzwiach ciało zabitego chłopca, tłumu, który nagle przestał się bać, choć wcale nie jest mu wszystko jedno.

BRONISŁAWA STOLARSKA

<sup>1</sup> J. Czapski, *Groby czy skarby?* w: *Czytając*, Kraków 1990, s. 89.

<sup>2</sup> J. Czapski, *Pamięci Bernanosa*, tamże, s. 103.

<sup>3</sup> T. Różewicz, *Rehabilitacja pośmiertna*, z tomu *Raport z obłąkanego miasta*, Wrocław 1992.

<sup>4</sup> *Andrzej Munk*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1964, s. 22.

<sup>5</sup> Tamże, s. 23.

<sup>6</sup> Por. *Hermes*, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 347.

<sup>7</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, z tomu *Raport z obłąkanego miasta*, Wrocław 1992.

<sup>8</sup> G. Bachclard, *Wyobrażenia poetycka*, Wyboru dokonał H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tarkiewicz, Warszawa 1975, s. 188.

<sup>9</sup> Tamże, s. 347.

<sup>10</sup> Cyt. za: T. Żylińska, S. Haraschin, B. Schäffer, *Przewodnik koncertowy*, Kraków 1973, s. 62.

# ZEZOWATE SZCZĘŚCIE

Andrzej Munk, 1960



Barbara Kwiatkowska i Bogumił Kobiela

**Reżyseria:** Andrzej Munk; **scenariusz:** Jerzy Stefan Stawiński na podstawie własnego opowiadania *Sześć wcieleń Jana Piszczyka*; **zdjęcia:** Jerzy Lipman, Krzysztof Winiewicz; **muzyka:** Jan Krenz; **scenografia:** Jan Grandys, Bolesław Kamykowski; **kostiumy:** Lidia Gryś; **montaż:** Jadwiga Zajętek; **wykonawcy:** Bogumił Kobiela (Jan Piszczyk), Maria Ciesielska (Basia), Helena Dąbrowska (biuralistka), Barbara Kwiatkowska (Jola), Kazimierz Opaliński (naczelnik więzienia), Jerzy Pichelski (major), Adam Pawlikowski (podchorąży), Wojciech Siemion (personalny), Krystyna Karkowska (matka Joli), Barbara Połomska (Zosia, żona Jelonka), Irena Stalończyk (Kropaczyńska), Tadeusz Bartosik (Wąsik), Henryk Bąk (dyrektor), Aleksander Dzwonkowski (ojciec Traeczyka), Wojciech Lityński (młody Piszczyk) i inni; **produkcja:** ZRF „Kamera”, WFF Łódź, czarno-biały, 3146 m, 1960 r. **Nagrody:** Dyplom na MFF w Edynburgu, 1960; „Syrinka Warszawska” Polskiej Krytyki Filmowej, 1960.

# Między biegunami interpretacji

ALICJA HELMAN

Przesłanie tego filmu, jak je odczytywano w ciągu blisko czterdziestu lat, oscylowało między biegunami interpretacji jawnie przeciwstawnych. Historia Jana Piszczyka, człowieka zwykłego, „szarego”, jak mawiano w jego czasach, uwikłanego w wir dziejowych wydarzeń, miała być w ocenie krytyki bądź oskarżeniem, bądź obroną bohatera. Równocześnie miała przedstawiać albo wizję historii rozumnej, której przejawy są wynikiem racjonalnych działań ludzkich, albo wizję historii bezsensownej, której nie można pojąć, ponieważ formy kulturowe i społeczne nie są rezultatem jednolitej, samoświadomej woli, lecz mechanizmów ucisku i walki działających na podobieństwo procesów przyrody.

Byłbyż zatem Piszczyk *pełakiem, któremu trzęsą się portki, gdy wieje wiatr historii?* Czy też raczej ofiarą ślepych sił obracających trybami historii nonsensownej?

Mogłoby się wydawać, iż aby przedstawić jedną lub drugą ewentualność, trzeba zrealizować dwa różne filmy, których twórcami byłiby dwaj różni autorzy, bowiem alternatywa *Zezowatego szczęścia* kryje jawne sprzeczności. Jak to jest możliwe, iż odczytuje się je w obrębie jednego filmu Andrzeja Munka?

Oczywiście, *Zezowate szczęście* nie jest filmem jednoznacznym; filmy tej rangi raczej nie bywają jednoznaczne. Jego przesłanie nie jest nigdzie sformułowane *expressis verbis*, można nawet powiedzieć, że w ogóle nie zostaje sformułowane, także w sensie metaforycznym. Z ekranu bowiem przemawia do nas nie Andrzej Munk, lecz Jan Piszczyk. Gdybyśmy mieli do czynienia z utworem literackim, byłby to prosty przypadek narracji w pierwszej osobie. Cóż jednak oznacza narracja pierwszoosobowa w filmie? Czym miałby się różnić obraz w pierwszej osobie od obrazu w trzeciej osobie?

Istnieją specjalne tryby i kombinacje chwytów technicznych, dzięki którym odbiorca zyskuje niezbita pewność, że patrzy na rzeczywistość przedstawioną oczami bohatera. Jest to jednak rozwiązanie, które pojawia się w filmach fragmentarycznie, a jedyny w historii kina przypadek zrealizowania całego dzieła kamerą subiektywną (głośna *Lady in the Lake* Roberta Montgomery'ego) skończył się artystycznym fiaskiem. Rozwiązanie przyjęte przez Andrzeja Munka jest na pozór typową dla narracji filmowej imitacją opowiadania w pierwszej osobie. Przedstawiony na ekranie bohater zaczyna opowiadać swoją historię, którą od pewnego momentu twórca przytacza już nie w słowach, lecz w obrazach, powracając do narracji słownej fragmentarycznie w trakcie filmu i z reguły – na zakończenie.

Szybko jednak orientujemy się, że prezentacja świata przedstawionego w filmie przebiega inaczej niż w przypadku narracji literackiej w pierwszej oso-



bie. Bohater pojawia się na ekranie na równych prawach z innymi postaciami; jeśli mamy wierzyć, że oglądamy świat jego oczami, to widzi on sam siebie – jak to się dzieje we śnie.

Poza tym wcale nie odnosimy wrażenia, że tym, który widzi i prezentuje efekt swojego widzenia, jest sam Piszczyk. Piszczyk swoją narracją słowną, adresowaną do naczelnika więzienia, chce wywołać określony efekt, zmierza do pewnego celu. Obrazy, które go ukazują, często sprawiają wrażenie, że prowadzą w innym kierunku. Raz dublują opowiadanie, raz mu przeczą, niekiedy ironicznie kontrpunktują wątek, innym razem wprowadzają wątek nowy.

W tym punkcie dotykamy jednego z tematów, który często powraca w sporach teoretycznych: czy kamera może kłamać? A ściślej, czy reżyserowi wolno odrzucić fundamentalne przekonanie widza o prawdomówności kamery?

Narrator może kłamać na wszelkie sposoby, ale kamera nie powinna mu w tym pomagać, przeciwnie, jej zadaniem jest demaskować.

Kiedy bohaterka *Darling* Schlesingera opowiada nam, jak szlachetnie i wspinałomyślnie umożliwiła swojemu kochankowi kontakty z porzuconą żoną i dziećmi, w tym samym czasie kamera ukazuje ją w trakcie dantejskiej sceny, jaką urządza Robertowi wracającemu od rodziny.

Piszczyk, który udaje podchorążego w obozie jenieckim, przekonująco relacjonuje bitwę, w której mieli zginąć wszyscy jego koledzy. Kiedy powie, że *szatkowały* ich karabiny maszynowe, wywoła w pamięci widza wcześniej ukazany obraz, kiedy to miotał się pod obstrzałem na zagonie kapusty.

Dodajmy jeszcze, że w *Zezowatym szczęściu*, podobnie jak w innych filmach o tego rodzaju narracji, mamy też opowiedziane przez Piszczyka sceny, których świadkiem nie był, ani których nikt mu nie zrelacjonował.

Na przykład, kiedy Piszczyk w epizodzie okupacyjnym składa wizytę Joli, swojej dawnej miłości, i poznaje jej przyjaciółkę oraz narzeczonego, potrafi się zaprezentować nader korzystnie. Po jego wyjściu młodzi ludzie rozmawiają o nim przez chwilę w sposób pełen podziwu. Piszczyk może tego oczekiwać, ale o tym nie wie. Narracja literacka mogłaby to wyrazić w zdaniu z warunkiem otwartym: „gdybym, zamiast odejść, podsłuchał rozmowę, usłyszałbym słowa uznania...”

Ale filmowy obraz trójki przyjaciół niczym się nie wyróżnia, jest taki, jak wszystkie inne.

W konkluzji winniśmy przyjąć, że filmowe dzieje Piszczyka rozgrywają się równocześnie na kilku płaszczyznach, przedstawiane jakby w symultanicznym, kubistycznym obrazie, z kilku różnych punktów widzenia. Oczywiście, poszczególne obrazy filmowe są na pierwszy rzut oka zwykłymi, realistycznymi obrazami bądź obrazami naznaczonymi jedynie groteskową deformacją (sceny w pracowni krawieckiej bądź w niemieckiej fabryce amunicji), żaden z nich rozpatrywany oddzielnie nie wyda się nam kubistyczny – dosłownie ani w przenośni. Efekt ten niesie z sobą dopiero organizacja większych całości znaczących – narracja.

Od razu rozpoznajemy sytuację narratora: opowiada sam Piszczyk, który przedstawia siebie jako ofiarę losu. Zwykłego człowieka, pilnego studenta, lojalnego obywatela, kandydata na bohatera czasów wojny i okupacji, a wreszcie gorliwego urzędnika. Piszczyk niczym szczególnym się nie wyróżnia, ani w sen-

sie pozytywnym, ani negatywnym, ale jak każdy człowiek pragnie uznania, znaczenia i miłości.

Kiedy jednak próbuje znaleźć dla siebie miejsce, gdzie mógłby *czuć się w swoim prawie i wymagać dla siebie szacunku*<sup>1</sup>, do gry wkracza pech, tytułowe „zezowate szczęście”, i bohater trafia w sytuacje kompromitujące, niedorzeczne, skandaliczne, a nader często groźne i niebezpieczne dla życia. Rezultatem jego życiowych perypetii jest głębokie przekonanie, że jedynym dlań rozwiązaniem gwarantującym bezpieczeństwo jest pobyt w więzieniu. Piszczyk istotnie trafił do więzienia, kiedy „wychodząc z siebie” w ataku nerwowym wyrwał strażnikowi karabin i strzelał na oślep. Ale więzienie odczytane jako metafora oznaczać będzie ucieczkę od wolności, odmowę dokonywania wyborów. Zwolniony z więzienia Piszczyk, ponownie „byt-rzucony-w świat”, nie chce podjąć ryzyka wyboru, gestu określającego jego podmiotową egzystencję. Piszczyk kończy jako człowiek totalnie zniewolony i zdolny do akceptacji tego właśnie stanu jako jedynie dlań możliwego.

Piszczyk, który relacjonuje swoje dzieje naczelnikowi więzienia, pragnie go sobie zjednać, przekonać do swojej sprawy – chce pozostać w więzieniu. Zatem właśnie opowiadanie winno go przedstawiać wyłącznie w korzystnym świetle, Piszczyk oczekuje po swojej spowiedzi litości, współczucia, zrozumienia. Czy mamy go posądzać o to, że świadomie błaznuje, by rozśmieszając zarazem przebłagać groźne bóstwo – naczelnika, aktualnego pana swojego losu? Nie, bowiem tam, gdzie obraz jest „śmieszny”, najwyraźniej rozchodzi się z linią Piszczykowego opowiadania.

Zatem oprócz bohatera opowiada nam to wszystko jeszcze ktoś inny. Krytyk klasycznego okresu kina powiedziałby, że opowiada kamera i w tym momencie zapomniałby, że nie jest ona wyposażona w żadną osobowość. Powiedzieć, że „opowiada kamera”, znaczy tyle, co rzec, iż za pośrednictwem kamery dokonuje się quasi-objektywna samoprezentacja świata takiego, jakim jest, niewrażliwego na subiektywne deformacje narratora.

W filmie Andrzeja Munka nie ma wszelako świata zdolnego do samoprezentacji. Historia Piszczyka dzieje się w przeszłości bezpowrotnie minionej, którą na użytek filmu trzeba ponownie kreować. Powiedzmy od razu: poza Piszczykiem film opowiada reżyser. Ale nie jest to po prostu konkretna postać, Andrzej Munk, ur. 1920, zamieszkały... wykształcenie... Postać ta bowiem realizując film *Zezowate szczęście* wchodzi w kilka ról zapewniających symultaniczność oglądu postaci w świecie przedstawionym. Jedną z tych ról jest oczywiście także rola samego Piszczyka. Do pewnego stopnia jest on porte parole autora<sup>2</sup>.

Kolejna rola i kolejny, ale inny niż Piszczykowy, punkt widzenia, to rola demonstratora obrazów, rola prześmiewcy, kogoś nieżyczliwego Piszczykowi, który jakby się zwracał do widza z taką oto kwestią: skoro dowiadujecie się, co Piszczyk sądzi o sobie i co ma na swoje usprawiedliwienie, to ja wam chcę powiedzieć, jak on w tym wszystkim wygląda.

Zacznijmy od tego, że rolę Jana Piszczyka grał Bogumił Kobiela, aktor o niebywałej *vis comica*, co od razu determinuje charakter postaci. W tej samej konwencji jest utrzymany aktor (Wojciech Lityński) odtwarzający Piszczyka w latach dzieciństwa. Cokolwiek będzie czynił Piszczyk i cokolwiek będzie się

z nim działo, pozostanie śmieszny. Ułatwia to oczywiście zadanie prześmiewcy. Kiedy Piszczyk mówi o udrękach swojego dzieciństwa, po ekranie płacze się niesympatyczny smarkacz. Gdy opisuje okoliczności, w jakich otrzymał upragniony mundur, co w skutkach zaprowadziło go do obozu, widzimy małą figurkę nadętą bezgraniczną próżnością prężącą się przed lustrem. Rzeczywistej gehennie Piszczyka w niemieckiej fabryce towarzyszą groteskowe obrazy budzące śmiech. W scenie aresztowania przez UB, kiedy Piszczyk traci dorobek całego życia i staje wobec nieokreślonego zagrożenia, łysiejący facet rozmazuje się w wyznaniach typu, że nie kupował sobie ciasteczek; równie niedorzecznie będzie bronił swej pozycji później, opowiadając zwierzchnikom, iż wynalazł nowy formularz sprawozdania.

Demonstrator obrazów pragnie narzucić nam przekonanie, iż Piszczyk jest wprawdzie jedermannem, czyli jakby jednym z nas, ale możemy być spokojni w przeświadczeniu o własnej nad nim wyższości. Piszczyk jest brzydki w sposób śmieszny, a nasza ewentualna brzydota jest co najmniej interesująca. Piszczyk jest głupim niezdarą, wobec którego każdy jest lepszy. Ale Piszczyk jest taki do czasu, póki mu się źle wiedzie.

O ile Piszczyk chce nas przekonać swoim opowiadaniem, iż w normalnych czasach i w normalnym kraju byłby taki jak wszyscy i zapewne dobrze by mu się działo, bowiem pragnie robić tylko to, co społecznie pożądane i akceptowane, wtopić się w anonimową masę zwykłych obywateli, demonstrator obrazów występuje z inną propozycją. Piszcykowi – ofierze historii, Piszcykowi, który w całym swoim życiu jest tylko przedmiotem jej igraszek, subiektywnie odczytywanych przezeń jako pech, przeciwstawia potencjalnie możliwą, bo nigdy nie zrealizowaną do końca Piszczykową podmiotowość.

Poniżany, dręczony, ośmieszany i przywoływany do porządku Piszczyk otrzymuje przecież co pewien czas szansę. Los – by tym okrutniej z niego zadrwić (tak to interpretuje nasz bohater) – pozwala mu niekiedy wspiąć się na wyżyny pragnień. Jako harcerz zdobywa względy drużynowego, ponieważ bezbłędnie opanował grę na trąbce; jako student cieszy się względami Joli i może liczyć na protekcję jej rodziny; w obozie obdarza go szczerą przyjaźnią podchorąży Sawicki; w czasie okupacji przeżywa odwzajemnioną wielką miłość; po wojnie zdobywa najpierw pieniądze, a po krachu swego „przedsiębiorstwa”, pozycję i znaczenie w aparacie administracyjnym. Ale w tych sytuacjach potulny, przytulny Piszczyk, który normalnie przeprasza, że żyje, staje się kimś innym. Demonstrator obrazów chce nas przekonać, że kimś obrzydliwym. Piszczyk identyfikuje się natychmiast z hierarchiami aparatu władzy, na każdym szczeblu, na który udaje mu się dostać. Płaszczy się przed zwierzchnikami, a odgrywa na podwładnych i konkurentach.

Kiedy zdobywa protekcję drużynowego, natychmiast zadziera nosa i daje odczuć swoją przewagę kolegom, którzy szybko odwzajemniają mu się psikussem kładącym kres jego karierze.

Sukcesy w okupacyjnym handlu, do którego wciąga go dawny kolega Jelonek, także pozwalają mu poczuć się kimś. Jakże bezgraniczna pogarda brzmi w jego głosie, gdy zwraca się do jakiegoś niefortunnego dostawcy towaru ze słowami: *Nie przynoś mi więcej takiego gówna, dobrze?* Tu Piszczyk fachowy, kompetentny, pewny swego, poucza i daje odczuć swoją wyższość.

Piszczyk-biurokrata, który rozbudowuje sprawozdawczość do monstrualnych rozmiarów, jest w swoim żywiole. Spójrzcie – przypomina się demonstrator obrazów – teraz może się stać naprawdę niebezpieczny. Opanował na tyle mechanizmy manipulacji, że wie, jak działać gwoli korzyści własnej, a na zgubę innych. Ale przecież nie przechytrzy systemu, zdemaskuje go bowiem przesadna gorliwość. Władza nie wierzy w autentyczność Piszczkowego zaangażowania i ukarze go we właściwym momencie. A raczej, to Piszczyk ukarze się sam, jako że jest głupi i mały, a nam trzeba herosów na miarę naszego wspaniałego czasu, jak mawiano w tamtych latach.

Tak więc więzienny finał to konsekwencja Piszczkowego przeznaczenia, tak jak pojmował je Herodot, mówiąc, iż przeznaczeniem człowieka jest jego charakter. Zatem zgodnie z sugestią demonstratora obrazów nie żaden pech zgubił Piszczyka, lecz on sam swoim oportunizmem, karierowiczostwem i brakiem kościła moralnego zdeterminował bieg swojego życia i jego punkt dojścia – więzienie, gdzie nie szkodząc innym, nie zaszkodzi także sobie.

Mamy jednakże w filmie jeszcze jedną płaszczyznę opowiadania, jeszcze jedno spojrzenie, które obejmuje nie tylko świat przedstawiony, ale i sposób jego przedstawiania. Ten nadrzędny punkt widzenia scala obie perspektywy – narrację słowną Piszczyka i wizualną – demonstratora obrazów, ale także wnosi nową wiedzę o przedmiocie.

Takiemu zadaniu w kinie próbowała sprostać narracja nazwana pryzmatyczną, którą posłużył się Welles w *Obywatelu Kane* i Kurosawa w *Rashomonie*. Posłużył się nią także sam Andrzej Munk w *Człowieku na torze*. W każdym z tych przypadków bohater charakteryzowany jest inaczej przez kolejne relacje postaci, z których każda widzi go inaczej. Opowiadania te nigdy się nie sumują. Czasem się wprawdzie uzupełniają, ale często sobie przeczą. Multiplikacja punktów widzenia daje ogląd wielostronny, ale im pełniej i dokładniej coś widzimy i o czymś wiemy, tym bardziej oddala się możliwość uchwycenia całej, jednoznacznej prawdy o danym człowieku lub wydarzeniu.

W *Zezowatym szczęściu* ewentualność kolejnych, następujących po sobie relacji zostaje zastąpiona ich nakładaniem. Efekt końcowy pozostaje jednak taki sam: nie można zobaczyć jednej prawdy i uzyskać perspektywy do jednoznacznej oceny.

Musimy się jednak zastanowić, skąd rozbrzmiewa ten „trzeci głos”, skoro narracja werbalna należy do Piszczyka, a obrazy prezentuje nam prześmiewca, którego nazwaliśmy demonstratorem obrazów. Otóż ten trzeci jest dysponentem większych jednostek znaczących – sekwencji, autonomicznych części opowiadania oraz decyduje o zespole konwencji gatunkowych, których przemienność nadaje *Zezowatemu szczęściu* pozornie niezbyt konsekwentną „różnorodność”. W jaki sposób dyspozycje na tym poziomie stają się dla widza źródłem nowej informacji i jakiej informacji?

Różne fragmenty losów Piszczyka uzyskują tonację burleski, farsy, komedii sytuacyjnej bądź komedii charakterów, ale niektóre z nich pozbawione zostają w ogóle znamion „śmieszności” czy deformacji, przybierają odcień dramatyczny lub zabarwienie liryczne. Autorka monografii Munka, Ewelina Nurczyńska, zauważa, że Piszczyk w konsekwencji manipulowania konwencjami gatunkowymi jawi się oczom widza bądź jako kukielka czy marionetka, bądź jako pełnowymiarowy człowiek <sup>3</sup>.



Wojciech Lityński

W tej dyspozycji i przemienności wizerunków jest określona konsekwencja. Im pełniejsze uprzedmiotowienie bohatera, tym wyraziściej jest podkreślona marionetkowość postaci. W przyspieszonym rytmie burleski niemego kina oglądamy sceny z udziałem Piszczyka-dziecka, istoty doszczętnie uprzedmiotowionej już z racji swej kondycji. Ta sama konwencja – przypominająca rozwiązania Chaplinowskie – pokaże nam Piszczyka w fabryce amunicji. Sytuacja sama w sobie nie jest komiczna, ta praca zrujnuje Piszczykowi zdrowie, ale powtarza uwarunkowanie istotne przy zastosowaniu tej konwencji – ubezwłasnowolnienie bohatera, który i tu nie dysponuje żadną szansą samostanowienia.

Piszczyka-kukielkę zobaczymy też w sytuacji z istoty swej najmniej zabawnej, bo zagrażającej życiu: miota się on bezradnie na polu kapusty pod ostrza-

łem z samolotu. Człowieczeństwo zostaje tu zredukowane w sposób skrajny: Piszczyk jest tylko ruchomym celem dla nieprzyjacielskiej broni.

Komizm kinowy tego rodzaju, elementarny komizm wczesnej burleski, jest związany przede wszystkim z efektem działania prostych mechanicznych rytmów. Przeniesienie rytmiki działania mechanizmu na istotę ludzką daje jej charakteryzację marionetkowo-kukiełkową i w efekcie nieodpartą śmieszność.

Piszczyk-student jest nadal przedstawiany w konwencji komediowej, która jednak ostro kontrastuje z uprzednio opisanymi scenami burleskowymi. Piszczyk znajduje się w tym momencie życia, w którym jeszcze może być Bóg wie kim, jeszcze nie wybrał, nie określił się w sposób kompromitujący go w oczach widza. Z tego punktu, mimo swoich kompromisów (wstąpienie do prorządowej organizacji studenckiej tylko po to, by zapewnić sobie środki do życia) i niepowodzeń (utrata dziewczyny i korepetycji) może jeszcze wyruszyć w różnych kierunkach. Podmiotowość Piszczyka, choć ograniczona, otwiera przed nim wiele możliwości. W tej partii wszystkie trzy punkty widzenia są najbardziej zbliżone. Młody Piszczyk ma ciągle przed sobą przyszłość. On sam nie traci wiary w siebie, demonstrator obrazów kpi z niego najłagodniej, dysponent konwencji przydaje mu perspektywę nie zniekształcającą zbyt ostro.

Wszędzie tam, gdzie Piszczyk ma szansę na uzyskanie realizacji wymarzonego autoobrazu, a ściślej jego aspektów pozytywnych (jest przecież w tym autoobrazie marzenie o triumfach próżności i tam się Piszczyk ośmiesza), konwencji przedstawienia oddalają się od deformacji komicznej. Kiedy Piszczykowie „ja dla siebie” zbliża się do „ja dla innego”, kiedy zyskuje możliwość podmiotowego działania, wyzwala się w jakimś zakresie z uprzedmiotowienia, jego sylwetka ludzka staje się pełnowymiarowa. W scenach obozowych demonstrator obrazów nadal próbuje przypominać o śmieszności Piszczyka, ale dysponent konwencji powiadamia nas, że był on przecież krok od realizacji roli, którą gra, i że w istocie nie różni się od swych współtowarzyszy. Piszczyk jest powszechnie lubiany i zyskuje gorącą przyjaźń podchorążego Sawickiego. Sytuacja obozowa wyjaśnia, że tym, czego Piszczykowi najbardziej brak, jest akceptacja ze strony drugiego człowieka. Gdy ją zyskuje, przeobraża się na korzyść, jest zdolny dobyć z siebie to, co najlepsze.

W sposób jeszcze bardziej wyrazisty rysuje się to w scenach okupacyjnych, gdy nasz bohater zyskuje miłość Basi, dziewczyny z konspiracji. Ponieważ w jej oczach jest bohaterem, może się zdobyć na każde ryzyko, by stać się nim naprawdę. Z natury raczej lękliwy, po dotychczasowych doświadczeniach nastawiony zachowawczo, z myślą o Basi staje się zdolny do ryzyka i poświęcenia. Trafiony przez swój pech (spotkanie kolegów z obozu, którzy mają go za zdrajcę i szpicla) w momencie najwyższego wzlotu, do którego był zdolny, staje się Piszczyk postacią głęboko tragiczną. Inne jego decyzje i wybory będą już prostą konsekwencją tego załamania.

Tych kilka analitycznych uwag pozwala na uogólnienie: podmiotowość Piszczyka wyzwala się w autentycznym kontakcie z drugim człowiekiem, znika, zamiera w kontakcie z systemem, który go uprzedmiotowia i redukuje do wymiarów manipulowanej marionetki. Historia Piszczyka, z jakiegokolwiek punktu widzenia by na nią spojrzeć, to historia człowieka słabego. Nie człowie-

ka słabego w ogóle, lecz człowieka w systemach, które ze swej istoty nie chronią słabych. Piszczyk jest konfrontowany z systemami o wzrastającym stopniu totalizacji: sanacją, faszyzmem, stalinizmem. Piszczyk nie wybierał systemu, w którym przyszło mu żyć. Próbował się do niego przystosować. Powiedzmy, że miał wybór, mógł z tymi systemami walczyć, lecz byłby wówczas innym człowiekiem i *Zezowate szczęście* byłoby też innym filmem.

Jest więc Piszczyk człowiekiem słabym i jako taki próbuje znaleźć oparcie w masie, w zorganizowanych formach życia zbiorowego. Wybór taki oznacza ograniczenie indywidualnej osobowości i wolności, ale Piszczyk i jemu podobni nie odczuwają potrzeby obrony i ekspansji własnego „ja”. Jest nie tylko słaby, ale i pełen kompleksów, własne „ja” wydaje mu się gorsze niż „ja” innych, Piszczyk skłonny jest wręcz uważać je za przyczynę własnych niepowodzeń. Chce być jak „inni”. Nieprzypadkowo wybiera organizacje typu wojskowego i paramilitarnego: harcerstwo, organizację studencką, wojsko, grupę konspiracyjną, a po wojnie zbiurokratyzowany system administracyjny.

Piszczyk chce wzmocnić swoją pozycję przynależnością do organizacji reprezentującej siłę, władzę i autorytet. Jego słabe „ja” ulega w ten sposób wielokrotnej amplifikacji. Chęć pracy w konspiracji może się wydawać sprzeczna z tym dążeniem. Gdyby Piszczyk był taki, jakim go widzi demonstrator obrazów, podpisałby volkslistę lub w inny sposób by kolaborował. Ale jego miejsce jest ciągle jeszcze po stronie słabych, lecz uczciwych. Autorytet, któremu się pragnie oddać w opiekę, idąc do konspiracji, jest autorytetem moralnym. Nie wszystkie jego wybory są w tym względzie wątpliwe. Wszelako niewątpliwe racje Piszczyka i jego naiwne kalkulacje otwierają drogę temu, co go gnębi: totalizacji systemu. Opisany przez Fromma mechanizm ucieczki od wolności otwiera drogę faszyzmowi i wszelkim odmianom totalitaryzmu. Jednostkowa, indywidualna niewinność Piszczyka-ofiary staje się w wymiarze zbiorowym winą Piszczyka-sprawcy tego wszystkiego.

System nie służy interesom ani obronie Piszczyków. Piszczyk jest traktowany czysto instrumentalnie, zredukowany do wymiarów „roli”, którą ma odegrać. Te depersonalizujące relacje jednostka – system są na płaszczyźnie artystycznej jeszcze jedną motywacją dla potraktowania bohatera jako marionetki.

Mały Piszczyk nie jest dla swego drużynowego obiektem działalności opiekuńczo-wychowawczej, jest popisowym trębaczem, tu się zaczyna i kończy jego rola. Kiedy zawodzi – zostaje odtrącony. W organizacji studenckiej Piszczyk tylko odbiera polecenia, którym musi się podporządkować kosztem własnych interesów. Czegóż jednak może się spodziewać po organizacji student z wydatnym nosem, automatycznie, choć bezzasadnie zaliczany do prześladowanej mniejszości? Piszczyk-żołnierz i Piszczyk-jeniec to tylko numery ewidencyjne. Wreszcie Piszczyk-biurokrata to narzędzie wyniesione i zmiażdżone przez system dla jego własnych celów. Bowiem Piszczyk-wynoszony i Piszczyk-unicestwiony to cały czas ten sam człowiek. Brak argumentów zarówno za jego wyniesieniem, jak i niszczeniem.

Nieprzypadkowo Piszczyk zdany na siebie i własną przemyślność – pozbawiony wyimaginowanego oparcia w systemie – nie jest zdolny do samodzielnego działania. Jako handlarz walutą znajduje oparcie w przedsiębiorczym cwaniaku – Jelonku, a w epizodzie działalności krakowskiego biura, rzekomy „me-

cenas” Piszczyk nie poradziłby sobie bez sprytnego kanciarza Wąsika. W obu tych rolach Piszczyk przegrywa.

Nurczyńska zwraca uwagę na fakt, że niektóre przynajmniej przegrane Piszczyka nie są jego indywidualnymi klęskami, które ściągnął na siebie własnymi błędami bądź nieudolnościami. Piszczyk, jeśli można tak powiedzieć, jest „udziałowcem” klęski narodowej w 1939 r. i klęski społecznej stalinowskiego systemu. W tym właśnie sensie nie on, lecz historia dokonała za niego wyboru.

Czemu jednak w ostatecznej perspektywie służy błazeński sztafaż bohatera? Dlaczego bohater musi być nie tylko słaby, ale i na swój sposób głupi?

Otóż głupota Piszczyka nie jest znamieniem charakterystyki dokonanej od wewnątrz ani charakterystyki zewnętrznej. „Głupota” Piszczyka jest prostodusznością, naiwnością, wiarą w to, że rzeczy są tym, czym się wydają, i potraktowana jako taka demaskuje kolejno każdą sprawę, której Piszczyk w najlepszej wierze usiłuje służyć.

Piszczyk nie zna bowiem reguł gry z systemem ani wewnątrz samego systemu, kiedy – jak w epizodzie finałowym – udaje mu się zostać na dłuższą metę tzw. naszym człowiekiem. Toteż jest w gruncie rzeczy dla tego systemu i podejrzany, i niebezpieczny. Dlatego zawsze będzie odrzucony, choćby w swoim przekonaniu pozostawał wiernym sługą systemu. Na tym polega w istocie „zezowate szczęście” bohatera<sup>4</sup>.

Pozostaje jeszcze odpowiedź na pytanie o Munkową wizję historii. Ze wszystkiego, co dotąd powiedziano, wynika, że jest to historia nonsensowna, w której niepodzielnie panuje przypadek, a gdyby go personifikować – byłby to osobnik grający w kości sfalszowanymi kostkami i w dodatku oszukujący.

Ale postawa Munka nie jest postawą konstatającą, lecz postawą głęboko krytyczną, w tym rozumieniu krytyki, które wylansowała szkoła frankfurcka. Krytyka danego przedmiotu służy temu, by go zmienić. Film atakujący historię nonsensowną działa na rzecz historii racjonalnej, w której człowiek będzie podmiotem sprawczym, a nie przedmiotem igraszki ślepych sił.

ALICJA HELMAN

<sup>1</sup> I. Calvino, *Opowieści kosmomiczne*, Warszawa 1968, s. 93.

<sup>2</sup> Juz Stawiński w *Notatkach scenarzysty* (t. 2, Warszawa 1983) przyjął jako autor scenariusza założenie: „Piszczyk to ja”. Por. uwagi na ten temat na s. 18 i 19: *Bo chyba pechowcami należało nazwać mieszkańców tej środkowoeuropejskiej równiny, na której prawie żadne pokolenie nie tylko nie mogło się wzbogacić, ale w ogóle przeżyć spokojnie życie bez śmierci, wywózki czy stanu wyjątkowego. Zwyczaj obywatel, osiągnąwszy cokolwiek, czy to stanowisko polityczne, czy pracę w administracji, czy okazawszy handlową inicjatywę, czy też zgromadziwszy jakikolwiek kapitał, szykował sobie nieuchronną ruinę; do brze, jeżeli wyszedł z tego żywy (...). Zasta-*

*dłem natychmiast do pisania satyrycznego utworu o małym człowieku: choć wiatr historii targa nim jak zeschniętym liściem, ciągle chce być uznany przez opinię postaci epoki. Instynkt samozachowawczy i prawo mimikry, bo inaczej nie przeżyje w tym miejscu i w tych czasach.*

<sup>3</sup> E. Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, Kraków 1982.

<sup>4</sup> Nie zmieni się ono w kolejnym tomie opisującym dzieje bohatera w latach 1952-1968. Pobyt Piszczyka w więzieniu, jego kolejną karierę administracyjną, handlową i naukową kształtują te same prawidłowości. Por. J. S. Stawiński, *Smutnych losów Jana Piszczyka ciąg dalszy*, Warszawa 1986.



# MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW

Jerzy Kawalerowicz, 1961



Anna Ciepielewska i Lucyna Winnicka

**Reżyseria:** Jerzy Kawalerowicz; **scenariusz:** Tadeusz Konwicki i Jerzy Kawalerowicz na podstawie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza; **zdjęcia:** Jerzy Wójcik; **scenografia i kostiumy:** Roman Mann, Tadeusz Wybult, Zdzisław Kielanowski; **muzyka:** Adam Walaciński; **wykonawcy:** Lucyna Winnicka (Matka Joanna), Mieczysław Voit (ksiądz Surn, cadyk), Anna Ciepielewska (Małgorzata), Kazimierz Fabisiak (ksiądz Brym), Stanisław Jasiukiewicz (Chrzęszczewski), Franciszek Pieczka (Odryn), Zygmunt Zintel (Wołodkowiec), Jarosław Kuszewski (Juraj), Maria Chwalibóg (karczmarka) i inni; **produkcja:** ZRF „Kadr”, WFF Łódź, 2996 m, 1961 r. **Nagrody:** Nagroda Specjalna Jury na MFF w Cannes, 1961; „Kryształowa Gwiazda” dla L. Winnickiej, 1961; „Syrena Warszawska” Polskiej Krytyki Filmowej, 1962; Nagroda Młodej Krytyki na MFF w Oberhausen, 1963.

# Szkic antropologiczny

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Latem roku 1960, na wysypisku śmieci w Józefowie pod Łodzią, zostały zrealizowane zdjęcia plenerowe do filmu *Matka Joanna od Aniołów*<sup>1</sup>. Obraz był adaptacją znanego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, w którym pisarz przedstawił własną, artystyczną wersję wydarzeń, które w rzeczywistości miały miejsce na początku XVII wieku we francuskim miasteczku Loudun. Twórcy scenariusza, Jerzy Kawalerowicz i Tadeusz Konwicki, przejmując z literackiego pierwowzoru zasadniczy, fabularny bieg wydarzeń, przenieśli go jednak w zdecydowanie inną niż literacka przestrzeń i scenerię.

Tadeusz Konwicki mówił w jednym z wywiadów, udzielonych w końcowej fazie prac nad filmem: *Wprowadziliśmy jedność miejsca, eliminując podróże księdza Suryna; aby nie wpaść w anegdotkę obyczajową, zredukowaliśmy tło, rezygnując z wielu realiów. Film kostiumowy ustawia się z góry w kategoriach historycznych. My chcieliśmy uwypuklić współczesność warstwy psychologicznej Iwaszkiewicza*<sup>2</sup>. Kawalerowicz dodawał po latach: *Zamiast kopiować przeszłość, której przecież i tak prawdziwie oddać nie można, nawet przy najbardziej naukowo-muzealnej wierności realiów – lepiej ją do pewnego stopnia odrealnić, sugerować coś, co jest odmienne od współczesności, a co pozwala wyobrazić sobie, jak mogło być w czasach, kiedy akcja filmu się toczy*<sup>3</sup>. Warto w tym momencie zauważyć, że taki sposób pokazania rzeczywistości historycznej w filmie został później – po światowym sukcesie *Matki Joanny od Aniołów* – przejęty i twórczo wykorzystany przez innych reżyserów. Byli wśród nich Federico Fellini w *Satyriconie* i Andriej Tarkowski w *Andrieju Rublowie*.

Z rzeczywistości siedemnastowiecznej Smoleńszczyzny, w której umieścił akcję swojego opowiadania Iwaszkiewicz, w filmie pozostały jedynie stylizowane kostiumy postaci oraz zbudowane w plenerze dekoracje klasztoru i karczmy. Przestrzeń dzieła została wykreowana za pośrednictwem środków artystycznych. Złożyła się na to zarówno praca reżysera, jak również scenografia Romana Manna oraz zdjęcia Jerzego Wójcika. *Matka Joanna od Aniołów* otrzymała przestrzeń właściwą do zaprezentowania głównej idei filmu. Był to – wielokrotnie pojawiający się w wypowiedziach autorów scenariusza – dramat natury ludzkiej.

*Pustynny, księżycowy krajobraz* – tak właśnie krytyka najczęściej określała miejsce, w którym rozgrywa się akcja filmu<sup>4</sup>. Jest to piaszczysta, pełna zagłębień, nierówna, nieco wklęsła przestrzeń, przypominająca kształtem okrąg lub owal, otoczona skarpą i wznosząca się ku górze w miarę zbliżana się do linii horyzontu. Na tak wyznaczonym terytorium zostały zlokalizowane cztery budynki. Dowiadujemy się o ich istnieniu i poznajemy ich rozmieszczenie w miarę rozwoju akcji filmu.

W miejscu położonym najniżej w stosunku do całości terenu znajduje się karczma. Jej usytuowanie na pochyłości gruntu sprawia, iż można odnieść wrażenie, jakby była zapadnięta w ziemię. Na przeciwległym krańcu piaszczystego rozpadliska, niejako w opozycji do karczmy, na lekkim wzniesieniu, został zbudowany klasztor. Wielokrotnie pojawiające się w filmie ujęcie – widok z okien karczmy na klasztor – pozwala dostrzec, w relacji przestrzennej istniejącej pomiędzy tymi budynkami, opozycję dół – góra. Strona prawa filmowej przestrzeni jest określona przez dom, w którym mieszka rabin, lewa zaś przez budynki probostwa księdza Bryna. Graficznym wyobrażeniem tak skonstruowanej przestrzeni staje się kwadrat wpisany w okrąg – figura przywołująca symbolicznie obraz życia człowieka, które pozostaje rozpięte pomiędzy duchowością i egzystencją w świecie materialnym. Domy rabina i proboszcza pojawiają się w filmie w sposób incydentalny, choć akcja dziejąca się w ich wnętrzach jest ważna dla zrozumienia dramatu rozgrywającego się w duszy księdza Suryna. Zasadnicza akcja filmu dzieje się w przestrzeni pomiędzy karczmą a klasztorem, wyznaczającymi dół i górę zarówno w polu kadru filmowego, jak i w wewnętrznej strukturze przestrzennej miejsca akcji. Bliższe przyjrzenie się karczmie i klasztorowi sprawia, że przedstawiona wyżej opozycja wypełnia się, zyskując wiele określających ją bliżej znaczeń.

Karczma jest ciemna. Została zbudowana z pociemniałych drewnianych bali. Małe okna sprawiają, że panuje w niej półmrok. Aby przejść przez drzwi, trzeba się pochylić. Główna izba jest dość obszerna – jednak widz w trakcie oglądania filmu odnosi wrażenie wręcz przeciwnie. Wydaje mu się, że pomieszczenie to jest ciasne. Dzieje się tak ze względu na sposób pracy kamery pokazującej wnętrze karczmy i przebywających tam ludzi. Przewaga planów średnich i bliskich sprawia, że fizyczna, cielesna obecność jest odczuwalna wręcz na zasadzie synestezji. Obraz przestrzeni symbolizującej dół dopełniają wałęsające się przed karczmą świny – zwierzęta symbolizujące w sztuce chrześcijańskiej zawsze świat grzechu, a zwłaszcza grzechy nieczystości i nieumiarkowania.

Przeciwieństwem karczmy jest klasztor – jasne, wysokie ściany i biały okalający go mur, duża przestrzeń dziedzińca, regularna architektura wewnątrz, wrażenie spokoju, duchowości i odizolowania od świata zewnętrznego. W opowiadaniu Iwaszkiewicza mury klasztoru były ciemne, podobnie jak habity siostr urszulanek. W filmie jasne wnętrze klasztoru zamieszkują mniszki odziane w białe suknie zakonne.

Czerń i mrok charakteryzujący karczmę oraz biel i światło określające klasztor są plastycznym podkreśleniem charakteru obu miejsc. Przestrzeni tajemniczkiej, złej i grzesznej jest przeciwstawiony świat pozostający w bliskim związku z niebem i Bogiem.

Ten rodzaj przeciwstawienia ma także swoje odbicie w postaciach dwojga głównych bohaterów filmu: zakonnicy Matki Joanny od Aniołów i księdza Józefa Suryna. Oboje są osobami stanu duchownego. Wybór takiej drogi życia związany jest z chęcią przeciwstawienia się złu tego świata, z pragnieniem przezwyciężenia wpływów księcia ciemności. Podział istniejący w przestrzeni, w której przyszło im się spotkać, powinien być zatem odzwierciedlony także w ich świecie wewnętrznym.



Mieczysław Voit

Pomiędzy karczmą a klasztorem, między domem rabina a probostwem znajduje się przestrzeń środkowa, z racji swej rozległości sprawiająca wrażenie dominującej. Jest to pełen zagłębień piaszczysty teren, przypominający pustynię. Nie rośnie tu żadna, najmniejsza nawet roślina. W centrum tej strefy stoi widoczny z daleka, czarny, zwęglony stos, na którym spalono księdza Garnca. Stos stanowi symboliczną oś świata przedstawionego w filmie. Cała przestrzeń jest rozświetlona światłem słońca. To bardzo dziwnie operujące słońce. Z relacji księdza Suryna wiemy, że przez całą jesień przygotowywał się do przyjazdu na egzorcyzmy. Możemy sądzić, że przedstawione w filmie wydarzenia dzieją się pod koniec tej właśnie pory roku. Widzimy jednak bardzo wyraźnie, że słońce, które świeci nad klasztorem, stosem i całą przestrzenią, jest nazbyt – nawet jak na koniec lata, a coś dopiero jesieni – jaskrawe. Ubrania postaci występujących w filmie są jednak podbite kozuszkim. Czyżby więc słońce, mimo swej jaskrawości i wysokiego usytuowania na nieboskłonie, nie grzało? Na czym polega dramat tej nieurodzajnej ziemi? Na czym polega dramat ludzi, którzy na niej żyją?

Przypatrzmy się, w jaki sposób przestrzeń karczmy, przestrzeń klasztoru i przestrzeń środkowa są charakteryzowane przez towarzyszącą filmowym kadrom warstwę dźwiękową. Scenom rozgrywającym się w izbie karczmy towarzyszy wesola melodia grana na lutni przez karczmarkę. Melodia powraca jak refren, wzbogacona słowami piosenki opowiadającej o wychodzącej za mąż paninie, która woli jednak zostać zakonnica. Piosenkę tę śpiewa siostra Małgorzata a Cruce. Wnętrze klasztoru jest natomiast wypełnione łacińskim śpiewem modlących się sióstr. Wesola melodia i śpiew sióstr przerywane są w filmie uderzeniami bijącego dzwonu. Ten dźwięk pojawia się wielokrotnie, zaś jego znaczenie zostaje dokładnie – i to aż trzykrotnie – objaśnione w rozmowie dwóch parobków: Kaziuka i Juraja. Dowiadujemy się, że biskup nakazał bić w dzwon, aby zabłąkani podróżni, którzy usłyszą ten głos, mogli odnaleźć właściwą drogę.

Z rozmowy parobków wiemy, że chodzi o podróżnych, którzy mogą zabłądzić w lesie. Jest to tym bardziej niebezpieczne, że w lesie są wilki. Dźwięk dzwonu pojawia się w filmie w wyraźnie określonych, konkretnych sytuacjach. Są one zbyt do siebie podobne, aby uderzenia dzwonu mogły się pojawiać przypadkowo. Dzwonienie towarzyszy przyjazdowi księdza Suryna, wszystkim przejściom z klasztoru do karczmy siostry Małgorzaty a Cruce, zakonnicom idącym do kościoła na egzorcyzmy, Surynowi idącemu w stronę klasztoru. Dźwięk dzwonu pojawia się więc wówczas, gdy bohaterowie filmu ukazują się po raz pierwszy lub są w drodze, przemierzają położoną między karczmą a klasztorem przestrzeń środkową. Przestrzeń ta ma swój własny, wyraźnie określający ją wyróżnik dźwiękowy.

Alicja Helman zwróciła uwagę na sposób, w jaki twórcy filmu przetworzyli i rozwinęli pojawiającą się w opowiadaniu Iwaszkiewicza jedynie jako drobny szczegół scenkę zabawy wychowywanych przez proboszcza dzieci księdza Garnca<sup>5</sup>. Alunio i Krysia, pohukując, bawią się w straszenie wilków. W filmie sceny z zabawą dzieci pojawiają się aż trzykrotnie. Miejscem zabawy jest... miejsce wokół stosu, środkowa, piaszczysta przestrzeń. Ta sama przestrzeń, której przemierzanie zostało powiązane w filmie z dźwiękiem bijącego dzwonu. Dzieci

„straszą wilki”, gdy ksiądz Suryn udaje się po raz pierwszy do klasztoru, kiedy idzie do rabina i gdy dotknięty już opętaniem przychodzi do proboszcza Bryma. Bicie w dzwon i zabawa w straszenie wilków powtarzane są w filmie wielokrotnie jako zabieg świadomy, wyróżniający te motywy. Jego cel mogą zapewne wyjaśnić słowa św. Augustyna, który komentując Ewangelię św. Jana, zapytał: *A któż jest tym wilkiem, jak nie diabeł?*

Czy wilki odstraszone przez dzieci mogą być demonami, które zawładnęły duszą Matki Joanny i innych sióstr z klasztoru? Czy przestrzeń rozpostarta pomiędzy dołem a górą, ciemnością a światłem, wypełniona nieurodzajną ziemią, ze zgłiszczami w centrum, ma bezpośredni związek z dramatem przebywających tu ludzi?

Przypatrzmy się scenie, w której siostry zakonne udają się na egzorcyzmy. Składa się ona z dwu ujęć. W pierwszym siostry idą w rzędzie, jedna za drugą – białe habity, białe tło. Jest to pierwsze spotkanie widza z zakonnicami. Nic nie wskazuje na to, że są opętane. Cięcia montażowe i oto pojawia się kolejne ujęcie: siostry wychodzą z ciemnych drzwi klasztoru, a ich twarze zostają nagle ukazane w bardzo silnym, jaskrawym świetle. Różnica intensywności światła w obu ujęciach ma dla interpretacji tej sceny znaczenie zasadnicze. Twarze, które przypominają znieruchomiałe maski, obłądne oczy. Stan psychiczny sióstr staje się teraz dla widza czytelny, dostrzegalny niejako z całą jaskrawością. Oczywiście tego poznania i pojawiającej się w chwilę potem reminiscencji ma bezpośredni związek z intensywnością światła. Jest to bowiem bardzo silne, jaskrawe światło, znane widzowi już wcześniej – światło „zimnego słońca”. Mamy przed sobą obraz jaskrawości opętania, bądź to przez demony, bądź przez własną chuć.

Jedna z idących sióstr wiruje. Jest to kolejny motyw, który pojawia się w filmie wielokrotnie, w momentach najbardziej istotnych dla rozwoju dramatu. Wirowanie nie jest cechą jednej tylko siostry. W pewnym momencie widać tańczące i wirujące na dziedzińcu klasztoru wszystkie zakonnice. Ten rodzaj ruchu jest dla widza bardzo wyraźnie widoczny. Pozostaje bowiem w kontraście z dominującym w całym filmie sposobem obrazowania – bardzo starannym pod względem kompozycyjnym i plastycznym, wręcz ascetycznym w sferze środków wyrazu. Motyw wirowania, będący w filmie początkowo jedynie symbolem opętania zakonnic, przenosi się i obejmuje swoim zasięgiem całą przestrzeń. Wirowanie niejako „schodzi” z klasztoru w dół, do karczmy. W przestrzeni środkowej wiruje cały świat widziany oczami księdza Suryna – w chwilę po tym, jak wstąpiły w niego demony Matki Joanny. Kiedy akcja filmu przenosi się na podwórze przed karczmą, gdzie zajeżdża szlachcic Chrzęszczewski, aby zabrać ze sobą siostrę Małgorzatę a Cruce, która porzuciła dla niego zakonną suknię, w oszalałym pędzie rusza dookoła podwórza jego koń. W chwilę później wirowanie zaczyna się we wnętrzu karczmy – Chrzęszczewski i siostra Małgorzata tańczą zapamiętałe dookoła stołu. Są to wydarzenia bezpośrednio poprzedzające noc, w czasie której ksiądz Suryn zabije siekierą śpiących w stajni parobków. Demony wyszły poza klasztor i zapanowały nad całą przestrzenią.

Jak wyjaśnić tajemnicę wszechogarniającego zła? Ksiądz Suryn starając się przeniknąć tę tajemnicę udał się po radę do rabina. Spotkał tam jednak samego siebie, a rozmowa z rabinem stała się dla niego wyprawą do wnętrza własnej

duży. Filmowy sposób prezentacji tego spotkania pozwala widzowi zobaczyć dwóch rozmawiających ze sobą mężczyzn. Obaj mają jednak tę samą twarz. Kiedy jeden z rozmówców zamyka oczy, drugi otwiera je w chwilę potem. Gdy jeden z nich opuszcza wzrok na leżącą na stole księgę, oczy znad stołu podnosi jego rozmówca. Księga jest w tej scenie symbolem tajemnicy świata, którą pragnie poznać ksiądz Suryń. Jego podróż do wnętrza własnej duszy została ukazana przez zmieniające się wraz z przebiegiem rozmowy plany filmowe. Plan średni, bliski, wreszcie detal eksponujący oczy obu rozmówców – w rzeczywistości oczy jednego człowieka, przerażonego tajemnicą świata, tajemnicą, której nie jest w stanie pojąć. Wyjście z domu rabina jest gwałtowne – przypomina tzw. szybki powrót – charakterystyczny dla stanów podróży po „zaświatach” własnej psyche.

Po wyjściu z domu rabina ksiądz Suryń zniemiera w stronę centrum zakreślonej w świetle filmu przestrzeni. Jest przy stosie. Klęczy przy nim z głową wspartą na dłoni opierającej się o zwężone drzewo. W jego słowach wypowiedzianych w tym momencie kryje się zapewne klucz do odczytania tajemnicy, którą zawiera filmowa przestrzeń artystyczna filmu Jerzego Kawalerowicza, jednocząca w swym dramacie miejsce i żyjących w nim ludzi.

Uważny widz mógłby zapewne powiedzieć, że tajemnica ta była mu znana już wcześniej. Mógłby zapewne zawrzeć ją w słowach będących parafrazą legendy o Graalu: Matka Joanna jest chora, a ziemia jest jałowa. Czy taka intuicja byłaby słuszna? Czy w czasoprzestrzeni filmu *Matka Joanna od Aniołów* znajduje się coś, co mogłoby mieć rangę legendarnego Graala, na co należałoby zwrócić uwagę, zadać pytanie, którego moc miałaby siłę uzdrawiającą miejsce i ludzi? I kto miałby owo pytanie zadać?

Czy tym pytaniem są padające w tym momencie, przy stosie, słowa księdza Surny: *Panie mój, Panie mój, czemuś mnie opuścił?* Czy ksiądz Suryń, klęcząc przy stosie, dostrzega, że w tym miejscu powinien znajdować się krzyż? Czy krzyż pojawiający się w centralnym miejscu przestrzeni filmu, stający się osią świata przedstawionego, porządkujący swymi ramionami przestrzeń zewnętrzną i wewnętrzną, mógłby przywrócić właściwe relacje pomiędzy światłem i ciemnością, dobrem i złem, dać Matce Joannie siłę do wyrzeczenia się własnego ja, księdzu Surnyowi moc wypędzania demonów, a ziemi urodzajność? Ojciec Suryń krzyża jednak nie dostrzega – w chwilę po wypowiedzeniu swoich słów odsłakuje od stosu przestraszony słowami przypatrującego mu się z boku Wołodkowicza: *Proszę księdza, ręce ksiądz sobie usmaruje!*

Misja księdza Surny kończy się niepowodzeniem. Może więc to nie on był osobą, która ma zadać uzdrawiające pytanie? Może powinien zadać je widz, przyjmując odpowiedź jako płynące z filmu pouczenie i traktując tym samym obraz Kawalerowicza jako dzieło o znacznie poważniejszej treści niż jedynie historia miłości księdza do zakonnicy, którą przez trzydzieści pięć lat dostrzegała krytyka?

Powróćmy do początku filmu. Długa czołówka eksponuje napisy z nazwiskami realizatorów na tle leżącego krzyżem i odmawiającego modlitwę księdza Surny. Napisy dobiegają końca, ale punkt widzenia kamery nie zmienia się. Ksiądz podnosi się i idzie wprost na kamerę. Punkt widzenia kamery pokrywa się z kierunkiem, w którym zwracała się głowa księdza w czasie modlitwy. Nastę-

puje cięcie montażowe i w przeciwjęciu widzimy... krzyż utworzony przez ramy okna. To przed tym krzyżem modlił się ksiądz Suryń. Najazd kamery i okno otwiera się, krzyża już nie ma, a przed widzem ukazuje się rozległa przestrzeń, w której rozegra się akcja filmu.

Oto okno pozwalające zrozumieć dramat przedstawiony w filmie *Matka Joanna od Aniołów*. To okno jest krzyżem.

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Tekst jest fragmentem większej całości.

<sup>1</sup> *Nie podrabiać historii*. Mówi Jerzy Kawalerowicz, „Film”, nr 17, 28.04.1974.

<sup>2</sup> *Trójgłos o „Matce Joannie od Aniołów”*, rozm. Ibis, „Życie Warszawy”, 30.09.1960.

<sup>3</sup> *Nie podrabiać historii*, dz. cyt.

<sup>4</sup> Zob. m.in.: J. Segiet, *Matka Joanna od Aniołów*, „Głos Olsztyński”, nr 48, 25-26.02.1961;

Film i opinie. *Matka Joanna od Aniołów*, „Słowo Polskie”, nr 67, 20.03.1961.

<sup>5</sup> A. Hclman, „*Matka Joanna od Aniołów*”. *Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*. „Kino”, 1986, nr 4.



Mieczysław Voit i Kazimierz Fabisiak



# NÓŻ W WODZIE

Roman Polański, 1962



Leon Niemcezyk i Zygmunt Malanowicz

**Reżyseria:** Roman Polański; **scenariusz:** Roman Polański, Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg;  
**zdjęcia:** Jerzy Lipman; **muzyka:** Krzysztof Komeda-Trzciniński; **montaż:** Halina Prugar;  
**scenografia:** Bolesław Kamykowski; **wykonawcy:** Jolanta Umecka – głos Anna Ciepiewska  
(Krystyna), Zygmunt Malanowicz – głos Roman Polański (chłopak), Leon Niemcezyk  
(Andrzej – mąż Krystyny); **produkcja:** ZRF Zespół „Kamera”, WFF Łódź,  
35 mm, czarno-biały, 2762 m, 94 min., 1962 r. **Nagrody:** Nagrody FIPRESCI na MFF w Wenecji,  
1962; Grand Prix na MFF w Pradze, 1963; „Brazowy Delfin” na MFF w Teheranie, 1965;  
Nagroda Krytyki na MFF w Panamie, 1966.

# Modern jazz

MAREK HENDRYKOWSKI

*Nóż w wodzie* jako manifest rodzimego modern jazzu? Swingujący Polański? Jazz nowoczesny jako klucz do uchwycenia trudnej do zdefiniowania swoistości stylu tego filmu? Nie twierdzę bynajmniej, że jest to klucz jedyny i niezastąpiony, ale jego zupełny brak w dotychczasowych analizach tego dzieła wydaje mi się ich poważnym niedostatkiem i to nie tylko dlatego, że muzykę do niego napisał Krzysztof Komeda. Sprawy z *Nożem w wodzie* ułożyły się zresztą jeszcze w trakcie kręcenia tego filmu tak, że krytyczna „gęba”, jaką mu z góry przyprawiono wraz z etykietą ideologicznego przeszczepu i nowofalowego importu z Zachodu, na długo miała zaważyć na sposobach odczytywania go. Tak samo wyglądało to również później, zwłaszcza od momentu, gdy z nie ukrywaną wrogością wypowiedział się o *Nożu w wodzie* Władysław Gomułka.

## W cieniu ideologii

Gomułka dixit... Byłoby to może nawet zabawne, gdyby nie okazało się tak bardzo groźne w skutkach. Film Polańskiego na długie lata przestał być w tym momencie dziełem artystycznym (dodam w tym miejscu: jednym z najcenniejszych i najbardziej oryginalnych, jakimi po dzień dzisiejszy może się poszczycić polskie kino), a stał się kością ideologicznej niezgody. Tak więc, wszyscy piszący o nim – od „Trybuny Ludu”, gdzie warczał z urzędu Zbigniew Klaczyński, do „Tygodnika Powszechnego”, gdzie mężnie stał na szaniecach racjonalnej argumentacji Jan Józef Szczepański – czuli się niejako w obowiązku sięgać do retoryki partyjnego wstępniaka (lub z nią polemizować), poprzestając z reguły na – poniekąd wymuszonej sytuacji – socjopolitycznej (czytaj: pozaartystycznej) wykładni sensów tego filmu.

Ciekawe, że podobna interpretacja debiutanckiego filmu Polańskiego dała wtedy o sobie znać również na Zachodzie. Nic dziwnego zresztą, skoro efekt żelaznej kurtyny oddzielającej kraje bloku wschodniego od wolnego świata pozostawał dla obu stron jednakowy. *Nóż w wodzie* stał się zatem, nolens volens, tu i tam przejawem niesubordynacji utalentowanego artysty pracującego za żelazną kurtyną i to wystarczyło, aby zyskał rozgłos. W końcu jego sława dotarła również do Hollywood, gdzie bardzo wysoko oceniono rzemiosło filmowe i sprawność warsztatową młodego reżysera, czego w pełni zasłużonym wyrazem stała się przyznana w lutym 1964 r. nominacja do Oscara w kategorii najlepszego filmu innojęzycznego.

Cała reszta jednak, którą z upodobaniem eksponowali w swoich recenzjach zachodni krytycy, paradoksalnie przedstawiała się bardzo podobnie jak w przypad-

ku komentarzy publikowanych w kraju, to znaczy tak samo schematycznie, tyle że generalna ocena filmu wypadła pozytywnie. Najbardziej podobał się on w Anglii, gdzie trafił na ekrany najwcześniej, i w Ameryce. Zyskał jednak akceptację nie ze względu na swoje walory artystyczne i nawet nie dlatego, że ukazywał krytycznie świat tzw. realnego socjalizmu (w izolowanym świecie mazurskich jezior bohaterom żyje się w końcu całkiem nieźle i, wszystko razem wzięwszy, jest to raczej niezła wizytówka sukcesów panującego nad Wisłą ustroju), ale ponieważ od samego początku towarzyszyła mu aura skandalu politycznego.

Dla rodzimych przeciwników *Noża w wodzie* najlepszym potwierdzeniem tego, że mieli rację, stała się pamiętna okładka „Time'a” z 20 września 1963 r., okładka, na której pojawił się kadr z tego filmu. Reklama w takiej właśnie formie była w kategoriach zachodnich majstersztykiem pomysłowości i sprawiła, że nie znany dotąd szerzej reżyser stał się z dnia na dzień popularny. Dla czynników oficjalnych w Gomułkowskiej Polsce pachniała jednak z daleka ideowym odchyleniem, jeśli nie wręcz prowokacją, skoro tak kontrowersyjny film, nie wiadomo dlaczego, nagle robi furorę w Ameryce.

Tymczasem pierwszym i, jak się zdaje, najważniejszym z sensów zawartych w tym dziele była nie jakakolwiek krytyka wymierzona w ustrój, lecz osobista, prywatna deklaracja wolności artystycznej wyrażona przez Polańskiego w *Nożu w wodzie* z młodzieńczą świeżością i wiarą. Odnoszę dzisiaj wrażenie, że jego film – po prostu taki, jaki był – musiał nieznośnie irytować swoich prześladowców, nie tylko tych ze „Sztandaru Młodych” i „Trybuny Ludu”. Wykraczał bowiem daleko poza to wszystko, co byli oni w stanie pojąć i zaakceptować w kinie i co uważali w dziedzinie kinematografii za słuszne. Film społecznie zaangażowany? Film – wyraziciel jedynie słusznych idei? Film jako fotograficznie wierna replika rzeczywistości, w której żyjemy? Nic z tych rzeczy. Przy takim podejściu nie zgadzało się dosłownie nic: ani temat, ani problem, ani odbiegająca od potocznych wyobrażeń ówczesnych Polaków o siebie wizja świata i związane z nią realia, ani wreszcie sami bohaterowie, bynajmniej nie stanowiący tak pożądaných i chętnie roztrząsanych przez ówczesną krytykę wzorców do naśladowania.

Dochodziła do tego niebagatelna kwestia filmowej formy, która w przypadku *Noża w wodzie* stanowi jego głęboką treść. Polański stawiał w swoim filmie nie tylko na odmiennosc ekranowego „co” (widać to doskonale przez porównanie z tematami poruszonymi przez twórców szkoły polskiej, z których najbliższy duchowo był mu Andrzej Munk dzięki współpracy przy *Zezowatym szczęściu*). Równie ważna, jeśli nie ważniejsza, była dla niego sfera „jak”, w którą jako debiutant zaangażował optimum twórczej inwencji. Intryga fabularna jako pretekst? To dobre w filmach eksperymentalnych w rodzaju *Dwóch ludzi z szafą* – rozumowano. Ale nie w pełnospektaklowym widowisku kinowym adresowanym do mas. Masy tego nie lubią. Gdzie przesłanie? Gdzie morał? I gdzie czyste, jednoznaczne zakończenie, którego domagano się od reżysera jeszcze podczas kolaudacji? <sup>1</sup>

### W kręgu sztuki

Aby uniknąć ewentualnych nieporozumień: zastrzegam, że nie zmierzam tu do wyeksponowania artyzmu *Noża w wodzie* kosztem całkowitego unieważnie-

nia sfery problemowej, jaką niesie ten film. Moim zdaniem opowieść Polańskiego może być, nawet dzisiaj, po tylu latach, z powodzeniem odczytywana w perspektywie dokonanej przez autora wiwisekcji społecznej i krytyki „małej stabilizacji”. W pewnej mierze utwór ten zapewne nią jest. Rzecz jednak w tym, iż odczytanie takie odbiera mu artystyczną swoistość, czyniąc z niego nie więcej niż – przykrojoną do okoliczności mazurskiego weekendu – jałową publicystykę na temat socburzuażji i rzekomych niebezpieczeństw życia w luksusie oraz hołdowania zachodnim wzorom.

Z *Nożem w wodzie* było po trosze jak z polską recepcją jazzu: najpierw, w czasach socrealizmu, uchodził za kwintesencję ideologicznego zła. Potem, około 1956 r., stał się atrakcją sezonu przyciągającą na koncerty tłumy. W końcu, gdy opadła popaździernikowa euforia, okazało się, że to muzyka trudna i elitarna, której uprawianie albo jest twórczością, jak w przypadku Komedy i grona jego kolegów, albo rutyną i wówczas nie ma nic wspólnego z kreacją artystyczną. Elitarny charakter nowoczesnego jazzu ujawnił w tym momencie swoją prawdziwą, ale i dwuznaczną wartość, stanowiąc zarazem źródło jego wielkości i przyczynę ograniczonej już do niewielkiego kręgu fanów popularności. Nade wszystko jednak przez cały ten okres jazz był częścią alternatywy, jaką tworzyło życie kulturalne w Polsce lat pięćdziesiątych, i dlatego właśnie tak wiele łączyło Polańskiego z Komeda.

Skoro już o Komedzie mowa, warto wskazać w polskim kinie przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwa ważne filmy nakręcone przez innych niż Polański autorów. W filmach tych nie tylko słycać muzykę tego kompozytora, ale pojawia się modern jazz jako – metaforycznie wyrażony – styl młodego pokolenia i charakterystyczny wówczas sposób życia powiązany bogatym spletem wzajemnych odniesień ze sztuką.

Pierwszym z tych filmów było *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna, drugim – *Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy. Jeden i drugi z roku 1960 i oba na swój sposób chybione i nieudane. Niemniej cenne, poszukujące bowiem nowego tonu i sygnalizujące moment zmiany, która dokonywała się wtedy w myśleniu filmowym czołówki artystycznej naszego kina po odgórnie przeprowadzonej likwidacji szkoły polskiej.

Do trzech razy sztuka... Próbując po swojemu zaatakować ów kuszący temat, Polański miał na tym polu o wiele większe doświadczenie niż Morgenstern i Wajda. Świadczyły o tym jego krótkometrażówki z lat 1958-1961, zwłaszcza: *Dwaj ludzie z szafą*, *Ssaki*, *Chudy i gruby* oraz *Gdy spadają anioły*. Do wszystkich muzykę napisał Komeda. Sęk w tym, że żaden z tych utworów nie był znany szerszej publiczności i – choć cieszyły się one uznaniem w wąskim kręgu koneserów sztuki filmowej i zdobywały festiwalowe laury za granicą – nosiły etykietę etiudy szkolnej, względnie awangardowego eksperymentu, a zatem nie liczyły się w powszechnym obiegu.

Fakt jest jednak faktem. Kontekst filmowy *Noża w wodzie* wyznaczają nie – jak się wydawało krytykom – dokonania francuskiej nowej fali, lecz właśnie wspomniane przed chwilą filmy. O wiele ważniejszy jest tu dialog z Morgensternem i Wajdą, a także kontynuacja własnej linii poszukiwań określonej w kilku krótkich filmach, niż powierzchowne podobieństwa z Truffautem czy Godardem. *Nóż w wodzie* jest pod tym względem dziełem całkowicie oryginal-

nym. Polański mówi w nim od początku do końca własnym głosem i, by tak rzec, gra własny temat, którego próba oryginalności na tle ówczesnego światowego kina wypada ze wszech miar pozytywnie.

### Geneza filmu

*Mój film dyplomowy (Gdy spadają anioły – przyp. M.H.) miał w sobie coś teatralnego, barokowego. Teraz chciałem – wspomina po latach pracę nad Nożem w wodzie Roman Polański – żeby mój pierwszy film fabularny był chłodny, mózgowy, wyspekulowany, skonstruowany precyzyjnie, niemal formalistycznie. Miał przypominać klasyczny thriller: małżeństwo zabiera na pokład jachtu pasażera, który następnie znika w tajemniczych okolicznościach. Od samego początku chodziło o pokazanie konfliktowej interakcji między postaciami zamkniętymi w ograniczonej przestrzeni <sup>2</sup>.*

Wśród badaczy Polańskiego pierwsza, która zwróciła uwagę na rolę thrillera jako gatunkowego wyznacznika swoistości *Noża w wodzie*, była autorka monografii *Roman Polański i jego filmy*, Grażyna Stachówna <sup>3</sup>. *Kategoria gatunku – konstatuje Stachówna – stała się podstawowym wyznacznikiem filmowej twórczości Romana Polańskiego <sup>4</sup>. W innym miejscu, zainspirowana interpretacją *Noża w wodzie* dokonaną przez Jurija Łotmana <sup>5</sup>, cytowana autorka dodaje: *Dystans autora do dramatu bohaterów wynika ze znajomości rytuału, jakim jest kod gatunkowy thrillera. Wszystko, co może się przydarzyć, regulują jego prawa. W thrillerze nie ma miejsca na prawdziwą tragedię, gdyż bufonada zrytualizowanego suspense'u bierze górę nad egzystencjalnymi dramatami <sup>6</sup>.**

Wbrew pozorom, nie jest to sprawa błaha czy marginalna. O tym, jak bardzo nowy i oryginalny na naszym gruncie był pomysł tego filmu i jak wielkie towarzyszyło mu od początku niezrozumienie, świadczy najlepiej dezorientacja dyskutantów – zarówno zwolenników, jak i przeciwników jego realizacji – podczas obrad Komisji Oceny Scenariuszy.

*Autorzy „Noża w wodzie” – recenzował Aleksander Ścibor-Rylski – na pewno są w stanie napisać dobry scenariusz rozrywkowy, wakacyjny, wodniacki, lipcowo-sierpniowy, czy jak to inaczej określić. Mam jednak wątpliwości, czy powinni brać kurs na filozofię.*

Podobnie chwiejnie oceniał scenariusz Polańskiego, Skolimowskiego i Goldberga w swojej recenzji Jerzy Toeplitz, pisząc: *Czy kierować film do produkcji? Na pewno można, ale nie wiem, czy trzeba. Scenariusz jest w gruncie rzeczy pusty, jest tylko pretekstem do pokazania widzowi uroków weekendów na jeziorach mazurskich. Pretekstem zręcznie zrobionym, ale trochę po linii najstabszego oporu. Jestem przekonany, że można by znaleźć pretekst lepszy, może jeszcze bardziej organicznie związany z naszą rzeczywistością, mniej neutralny i międzynarodowy (to właśnie Jerzy Toeplitz bodaj pierwszy zasugerował w przywołanej recenzji fałszywy trop skojarzenia z nouvelle vague) <sup>7</sup>.*

Mowa tu oczywiście o drugiej fazie forsowania projektu realizacji *Noża w wodzie* przez szefa zespołu „Kamera”, Jerzego Bossaka, bo w pierwszym podejściu projekt został, jak wiadomo, odrzucony.

Na temat genezy tego filmu niewiele więcej można się dowiedzieć bezpośrednio od samego autora. W dalszym ciągu wspomnień Polańskiego pojawia



Zygmunt Malanowicz

się natomiast pewien znamienny trop, którym warto podążyć. Jest nim udział Jerzego Skolimowskiego jako współautora scenariusza. Nie sposób nie zauważyć, iż sam Polański odnosi się do pracy swego nowo poznanego kolegi z najwyższym uznaniem, czego nie można powiedzieć o drugim współscenarzyście, Jakubie Goldbergu.

O perypetiach ze scenariuszem *Noża w wodzie* Polański pisze następująco: *Kuba nie grzeszył pracowitością i jego wkład okazał się niewielki. Wówczas na scenę wkroczył Jerzy Skolimowski. Poznałem go przez Komedę. Zaczynał jako fan jego zespołu i zajmował się obsługą oświetlenia podczas tras koncertowych grupy. Studiował na uniwersytecie, uprawiał amatorsko boks, miał na swym koncie tomik wierszy. Zamierzał również zdawać do szkoły filmowej i właśnie przyjechał do Łodzi na dwutygodniowe egzaminy wstępne. Zaproponowałem, żeby rzucił okiem na to, co do tej pory wypociliśmy z Kubą. Talentem i oryginalnością Skolimowski przerastał o głowę innych kandydatów. W dzień stawał przed komisją egzaminacyjną, a nocami pracował w moim pokoju. Duet przekształcił się w tercet i honorarium, które wyniosło dwadzieścia cztery tysiące złotych, podzielono w końcu na trzy części. Skolimowski tryskał pomysłami i działał na nas stymulująco. Wykorzystywał każdą wolną chwilę, żeby pomóc mi w konstruowaniu scenariusza. Nie ustawał w pracy nawet wśród upalnych, letnich nocy, kiedy to do pokoju wpadały przez okno émy. I tak siedzieliśmy do bladego świtu. Wkład Skolimowskiego w „Nóż w wodzie” był niezwykle istotny<sup>8</sup>. Jeśli czytelnik odnosi wrażenie, iż Polański opisuje pracę nad scenariuszem do *Noża w wodzie* trochę*



Jolanta Umecka i Leon Niemczyk

jak serię nocnych jam sessions, przyłączam się również do podobnej impresji i chętnie przystaję na tę jazzową metaforę.

### Temat i improwizacja

Początkowo rzecz miała się nazywać: *Agrafka, fajka i nóż*. Brzmi to poniekąd jak charakterystyka instrumentów używanych podczas koncertu. Przy czym, zgodnie z kierunkiem rozwoju jazzu nowoczesnego, jest wielce znamienne, iż w wersji ostatecznej tytułu wypadły dwa pierwsze z nich i dokonana się „tenoryzacja” zestawu, co oznacza, że rolę lidera – tak samo jak w powojennym modern jazzie – przejął „nóż”, czyli saksofon tenorowy.

Ma rację Konrad Eberhardt, pisząc, iż głównym tematem *Niewinnych czarodziejów i Noża w wodzie* (notabene pierwszych filmów, których współscenarzystą – najpierw z Wajdą, a potem z Polańskim – był, jak pamiętamy, Jerzy Skolimowski) jest *konfrontacja młodego bohatera z życiem, ze współczesnością* (...) *W obu* – dodaje Eberhardt – *określają oni swoje życiowe credo*<sup>9</sup>. Ów proces *mierzenia się z życiem*, inaczej niż w uwięzionych w pozie *Niewinnych czarodziejach* czy w lirycznie Bim-Bomowym *Do widzenia, do jutra*, przybiera jednak w *Nożu w wodzie* postać ostrego konfliktu Chłopaka z tym, co realnie istnieje.

Film Polańskiego okazuje się pierwszą w naszej kinematografii próbą wyjścia poza zamknięty krąg historyzmu szkoły polskiej, naznaczony ustalonym przez lata repertuarem tematów, kompleksów, urazów psychicznych, obsesji

indywidualnych i zbiorowych. W tym sensie jest on czymś zupełnie nowym i świeżym, czego nasze powojenne kino dotąd nie знаło. W taki sposób po prostu żaden z polskich reżyserów dotychczas nie opowiadał i pod tym względem *Nóż w wodzie* stanowi całkowicie nową jakość w naszej kinematografii.

Rolę „tematu” w głębszym (to znaczy jazzowo-filmowym) sensie użytego przez nas pojęcia pełni w tym filmie dobrze przyswojona i wyrażenie zaakcentowana od pierwszej sceny konwencja gatunkowa thrillera. Na jej kanwie reżyser stara się z bardzo dobrym skutkiem improwizować. Nie chodzi przy tym o ten rodzaj improwizacji, który zawiera się w pojęciu improwizowanych partii solowych. Partie takie, jeśli rozumieć je jako wyraźnie wyodrębnione, wydzielone z konstrukcji całości partie solowe, zdarzają się u Polańskiego niezmiernie rzadko (scena, w której Chłopak, a potem Andrzej ćwiczą na pokładzie zabawę nożem w tak zwane pikuty, albo znakomita w swoim rodzaju suita żaglowa). Są to jednak przykłady istniejące na prawach wyjątku. Mając je w pamięci, warto jednocześnie zauważyć ich ograniczony wpływ na kształtowanie się stylu całości. Żaden z nich nie jest przecież improwizowaną przeciwagą dla scen nakręconych metodami tradycyjnymi, czyli pozbawionych czynnika improwizacji. Ekranowa obecność tego rodzaju partii solowych została przez reżysera ograniczona do minimum, nie oznacza to jednak żadną miarą zmniejszenia najważniejszej w całym filmie roli pierwiastka improwizacji, która daje w nim o sobie znać dosłownie na każdym kroku.

Zespołowa realizacja *Noża w wodzie* wymagała od wszystkich wykonawców maksimum dyscypliny. Z drugiej strony jednak oferowała im również znaczny margines spontaniczności, wynikający z udziału w przedsięwzięciu artystycznym, w którym z góry przewidziano miejsce na szeroko rozumianą improwizację. Było to, podkreślam raz jeszcze, istotne novum w naszym kinie fabularnym, które do tego momentu niezmiernie rzadko (Edward Dziewoński w *Eroice*, Bogumił Kobiela i Zbigniew Cybulski w *Popiele i diamentcie*) podejmowało ryzyko artystyczne związane z kręceniem scen improwizowanych.

Słowem, w grę wchodziło coś naprawdę nowego, a tego typu zjawiska nie tylko w odbiorze filmu nie mogą liczyć na natychmiastową aprobatę. Nic dziwnego, że filmowy „cool”, który od pierwszej do ostatniej sceny nadaje charakterystyczny ton dziełu Polańskiego i czyni je zjawiskiem pokrewnym kompozycjom jazzowym Komedy, potraktowano jako coś obcego, całkiem niesłusznie lokując aspiracje młodego reżysera w sferze nowofalowych zapożyczeń. Na domiar złego motywu dla owej nie ukrywanej niechęci dostarczył on sam (tu wszystko na pozór się zgadzało) jako człowiek bywały we Francji i zauroczony kulturą francuską. Rzeczywistą wartość filmu, który nakręcił, przesłoniły w ten sposób sprawy drugorzędne i mało istotne. Dlatego *Nóż w wodzie* długo jeszcze musiał torować sobie drogę do świadomości ogółu jako w pełni oryginalne rodzime dzieło o bezspornie wybitnych walorach artystycznych, które nie wymaga żadnych protez w postaci zagranicznych proveniencji, nawet gdyby miały one pochodzić od uchodzącej wtedy za szczyt filmowej awangardy francuskiej nowej fali.

Tym, co najlepiej udało się Polańskiemu – w debiutanckim, podkreślam, długometrażowym filmie – było rozwinięcie zapoczątkowanej już wcześniej we wspomnianych krótkometrażówkach swoistej metody budowania napięcia drama-



tycznych. W tym punkcie estetyka jego filmu styka się bezpośrednio z estetyką muzyki jazzowej, tworząc nową jakość na gruncie naszego kina. Jakość tę, inaczej niż w tradycyjnych fabułach, buduje przemyślnie zaprojektowana struktura napięciowa, oparta nie na rozległych, szeroko rozstawionych, biegunach konstrukcji fabularnej, lecz na serii małych konfliktów i mikrospięć, które są tworzone i rozładowywane w granicach poszczególnych scen.

Główny suspense *Noża w wodzie* związany z jego sensacyjno-kryminalną intrygą nie jest bynajmniej efektowny czy oryginalny. Należy do porządku retoryki gatunku, z którego reguł reżyser korzysta, i nie może uchodzić za specjalnie odkrywczy. Wprost przeciwnie, pozostaje całkiem konwencjonalny. Na wskroś oryginalne jest natomiast nie tyle jazzowe, ile filmowe frazowanie oraz składające się na nie aranżacje poszczególnych spięć i rozładowań, dzięki którym dziejąca się w zamkniętej przestrzeni opowieść ekranowa mimo wszystko staje się bardzo atrakcyjna dla widza.

### *Noż w wodzie* jako kompozycja jazzowa

Nie stawiam znaku równości między filmem a jazzem. Nie twierdzą też, że film Polańskiego to „ekranowy jazz”, choć intuicyjnie czuję, że u jego źródeł tkwi głęboka inspiracja ideami jazzu. Bliski jest mi jednak pogląd, w myśl którego istota filmowego stylu *Noża w wodzie*, a zwłaszcza charakterystyka jego kompozycji, daje się najlepiej objaśnić za pomocą repertuaru pojęć stosowanych do opisu utworów jazzowych. U jego podstaw leży bowiem twórcza analogia łącząca myślenie filmowe z myśleniem jazzowym. Zwłaszcza z tym rodzajem myślenia jazzowego, które było utożsamiane w latach pięćdziesiątych z jazzem nowoczesnym, granym przez Duke'a Ellingtona, Charlie Parkera, Colemana Hawkinsa, Lestera Younga, Dizzy Gillespiego, Milesa Davisa, a w Polsce identyfikowanym przede wszystkim z indywidualnością muzyczną Krzysztofa Komedy.

Wbrew pozorom i ogólnie przyjętej, utartej drodze rozumowania, muzyka Komedy nie jest źródłem, lecz jedynie elementem jazzowości filmu Polańskiego. Właściwa mu jazzowość wynika bowiem wprost z filmowej struktury, ze sposobu zaaranżowania składających się na nią relacji. Fascynujący efekt artystyczny *Noża w wodzie* ma swoje źródło w zespołowym działaniu jego twórców, polegającym na kolektywnej improwizacji. Kluczową rolę w uformowaniu specyficznego stylu tego filmu odegrał, jak się zdaje, kwartet: Roman Polański jako reżyser (bandleader i filmowy aranżer całości), a także współtwórca scenariusza, Jerzy Skolimowski jako drugi współscenarzysta i autor znakomitych dialogów, Jerzy Lipman jako autor zdjęć oraz Krzysztof Komeda, twórca i wykonawca muzyki. Krótko mówiąc, all stars. To dzięki nim wszystkim film ma taką intensywność atmosfery, żywiołowość, wibrację, koloryt i drive, jakich próżno szukać w naszym kinie tamtego okresu.

Nie da się, niestety, tego samego powiedzieć o trójce aktorów (Leon Niemczyk, Zygmunt Malanowicz, Jolanta Umecka), którzy wywiązują się z powierzonych im zadań co najwyżej poprawnie, swoją grą nie potrafią jednak ani przez moment wznieść się na wyżyny sztuki aktorskiej. Zawodowstwo Niemczyka pozostaje przez cały czas nieco manieryczne, ale sprawne,

gorzej z debiutantem Malanowiczem, który – jak określa to sam Polański – został zaangażowany jako *młody aktor prosto po szkole, zbuntowany chłopiec spod znaku Jamesa Deana*<sup>10</sup>. W tej roli zamierzał początkowo reżyser obsadzić samego siebie.

Praca z Malanowiczem była jednak czystą przyjemnością w porównaniu z tym, przez co musiał przebrnąć Polański na planie po niefortunnym wyborze do roli Krystyny amatorki, Jolanty Umeckiej. Problemem w jej przypadku była przede wszystkim spontaniczność i żywiołowość aktorskiego zachowania, a raczej jej zupełny brak. Trudno tu mówić o jakiegokolwiek sztuce improwizacji, skoro elementarną trudność stanowiło w praktyce każde zadanie aktorskie.

Mimo to ostateczny efekt tych reżysersko-aktorskich zmagania i wysiłków okazał się pozytywny. Powstaje pytanie dlaczego? Właściwa odpowiedź na nie tkwi, moim zdaniem, nie w samym aktorstwie, lecz w strukturze całego filmu, którego akcent ważności spoczywa gdzie indziej.

U źródeł kompozycji *Noża w wodzie* leży nieustanny, fascynujący konflikt między trojgiem bohaterów. To on nadaje dynamikę całości i on sprawia, że cokolwiek jawi się naszym oczom i uszom, stanowi częstkę improwizacji filmowej na zadany temat. Ta sama właściwość jego konstrukcji przesądza o tym, że ekranowe postaci stają się czynnikiem dysonującym, egzystując razem w obrębie zamkniętej (najpierw samochód, potem jacht) przestrzeni w permanentnym konflikcie.

Dochodzi do tego tuszująca niedostatki aktorstwa *garderoba duszy* (określenie Karola Irzykowskiego), na którą składają się rozmaite: pozy, maski, wyobrażenia o sobie, autokreacje trojga bohaterów. Wszystkie one ścierają się ze sobą, tocząc – w granicach każdej z ekranowych sytuacji – ciągłą walkę o prymat. Miejsce oczekiwanej harmonii (komfort dostatniego życia, weekendowa atmosfera wypoczynku w kontakcie z naturą) zajmuje tutaj przemyślnie wykorzystana i zaaranżowana dysharmonia. Nowatorski na naszym gruncie utwór Polańskiego jest bowiem od początku do końca świadomie zbudowany z dysonansów, które czynią go w swoisty sposób nieprzyjemnym i trudnym w odbiorze. Drażniąca, ostowata natura tego filmu czyni go nie akceptowanym przez jednych i pociągającym dla drugich, poszukujących w sztuce filmowej czegoś więcej niż równie przyjemna jak banalna harmonia bezkonfliktowych zestawień.

Szczególna rola przypada w tym złożonym procesie przyciągania i odpychania muzyce. *W miarę jak wzrasta napięcie i wzajemne antagonizmy między bohaterami – pisze Alicja Helman – jazz wzmaga ów czynnik zdenerwowania, niejasności, ironii, który od początku piętnował sposób bycia obu mężczyzn i młodej kobiety. Między bohaterami narasta konflikt ambicji, kobieta wydaje się tylko katalizatorem przyspieszającym gwałtowne, nieopanowane odruchy ich podrażnionej miłości własnej. Ale przecież między nią a mężem także istnieje konflikt, którego domyślamy się od początku, choć nie znamy jego charakteru ani przyczyn. Wyjaśnienie przychodzi niespodziewanie, stwarza go sytuacja muzyczna. Słowa piosenki śpiewanej przez bohaterkę na prośbę męża stanowią klucz do zagadki. Dziewczyna śpiewa o tym, jak zbyteczne są słowa między ludźmi, którzy potrafili wobec siebie kłamać i kochali się źle. Kanwą muzyczną jest jeden z motywów jazzowych przewijających się od początku filmu. I odtąd każde*



Leon Niemczyk

*instrumentalne wejście tego tematu przywodzi na myśl refren piosenki: „kochaliśmy się źle”... A ponieważ dla odbioru filmu wielkie znaczenie ma zasada retardacji, toteż wejście piosenki w „Nożu w wodzie” jest owym punktem zwrotnym, który pozwala nie tylko wybiegać naprzód za wątkiem akcji, ale i sięgać wstecz. Podobnie – pisze Alicja Helman – dzieje się, gdy długie wstępy lub zawieszono wstawki retardacyjne oglądamy nie mając do nich klucza, który zostaje nam dany znacznie później, pozwalając na zasadzie myślowego „kroku wstecz” właściwie ocenić dany epizod. Muzyka „Noża w wodzie”, a właściwie pełne zrozumienie jej roli i znaczenia, wymaga także percepcji wstecznej<sup>11</sup>.*

Kwintesencją wszystkich wspomnianych zabiegów, w których bardzo ważna rola przypada zjawisku synestezji łączącej obraz i dźwięk w całość wyższego rzędu, staje się w filmie Polańskiego porywająco sfilmowana suita żaglowa. Tym, którzy nie mają jej świeżo w pamięci, przypomnijmy, że chodzi tu o kilkuminutową sekwencję, w trakcie której Chłopiec usiłuje zapanować nad jachtem tańczącym po jeziorze i miotanym gwałtownymi podmuchami wiatru. Prosty temat stopniowo ustępuje miejsca błyskotliwym, pełnym warsztatowej mae-

stria, wariacjom, podczas których w całej pełni dochodzi do głosu żywioł improwizowania.

Suita operatorska, wirtuozersko sfotografowana ręką Jerzego Lipmana, żyje na ekranie znakomicie dopełniona przez wspaniałe solo saksofonowe w wykonaniu Bernta Rosengrena. Decydujący o stylu tego filmu element improwizacji, stale obecny w poszczególnych scenach i mikrosytuacjach dramatycznych *Noża w wodzie*, zostaje w ten sposób przeniesiony na wyższe „piętro” – w wymiar jego kompozycji.

*Noż w wodzie* należy do najznakomitszych debiutów polskiego kina. Talent i autorytet Polańskiego zyskały w jego efekcie trwałe uznanie. Doświadczenie artystyczne zawarte w tym filmie nie było incydentalnym eksperymentem pozabawionym szerszego znaczenia. Wprost przeciwnie. *Noż w wodzie* wywarł ostatecznie znaczny wpływ na rozwój polskiej sztuki filmowej lat sześćdziesiątych, czego charakterystyczne przejawy można dostrzec zwłaszcza w twórczości Jerzego Skolimowskiego, Andrzeja Kondratiuka, Witolda Leszczyńskiego, Henryka Kluby i Marka Piwowskiego. Ślady jego oddziaływania odnajdujemy w analogicznym sposobie filmowego myślenia występującym w filmach takich jak: *Rysopis*, *Walkower*, *Bariera*, *Ręce do góry*, *Dziura w ziemi*, *Żywoć Mateusza*, *Chudy i inni*, *Stońce wschodzi raz na dzień*, *Pożar, pożar, coś nareszcie dzieje się*, *Psychodrama*, wreszcie *Rejs*. Po nakręceniu *Noża w wodzie* i wyjeździe na zachód Polański nie zrobił już żadnego filmu w kraju, pozostał jednak stale obecny w przeżywającym kolejne metamorfozy systemie świadomości artystycznej polskiego kina następných dekad.

MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> Wspomina o tym Roman Polański w książce: *Roman*, tłum. K. i P. Szymanowscy, Warszawa 1989, s. 145-146.

<sup>2</sup> R. Polański, dz. cyt., s. 124.

<sup>3</sup> G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa – Łódź 1994, s. 217 nn.

<sup>4</sup> Tamże, s. 230.

<sup>5</sup> J. Lotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno i T. Mieczka, Warszawa 1983, s. 7.

<sup>6</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 227.

<sup>7</sup> *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 25 kwietnia 1961 roku*, „llu-

zjon” 1993, nr 2. Dodam w tym miejscu, że za realizacją ze względu na walory samego scenariusza w sposób jednoznaczny opowiadali się wówczas: Antoni Bohdziewicz, Krzysztof Teodor Toeplitz i Jerzy Pomianowski.

<sup>8</sup> R. Polański, dz. cyt., s. 124-125.

<sup>9</sup> K. Eberhardt, *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 115-116.

<sup>10</sup> R. Polański, dz. cyt., s. 139.

<sup>11</sup> A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968, s. 139.

## RYSOPIS

### Jerzy Skolimowski, 1964



Jerzy Skolimowski

**Scenariusz i reżyseria:** Jerzy Skolimowski; **zdjęcia:** Witold Mickiewicz;  
**muzyka:** Krzysztof Sadowski; **wykonawcy:** Jerzy Skolimowski (Andrzej Leszczyc),  
Elzbieta Czyżewska (dziewczyna) oraz Tadeusz Mins, Jacek Szczęk, Andrzej Żarnecki i inni;  
**produkcja:** PWSF w Łodzi, 2124 m. Prapremiera: Warszawa, 15 IV 1964 (na V Festiwalu Filmów  
PWSTiF). Premiera: Warszawa, 12 XI 1965. **Nagrody:** Nagroda za reżyserię  
(razem z filmem *Walkover* na I FF w Amhelim 1965; Nagroda Polskiej Krytyki Filmowej  
„Syrenka Warszawska”, 1966.

# Rysopis jako duchowa biografia pokolenia <sup>1</sup>

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA

*Groteskowość jest pewną strukturą, światem, który stał się obcy – pisze Wolfgang Kayser <sup>2</sup>. Istotą świata groteskowego jest trwanie złowrogiej metamorfozy, przepoczwarczenia się rzeczywistości: to, co dawne już utraciło swe kształty, to, co nowe, jeszcze ich nie objawiło do końca i nieznany jest kierunek i cel przemiany. Rzeczywistość staje się w ten sposób formą hybrydyczną, trwale absurdalną i absolutnie nieinterpretowalną. Lęk wobec rzeczywistości miesza się z poczuciem odrazy. W śmiechu groteskowym pobrzmicwa strach, rozpacz, szaleństwo, sarkazm, bezsilny bunt. Śmiech ten może przejmować nas zgrozą, gdyż chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem. Czujemy zarazem, że w owym odmienionym świecie nie moglibyśmy żyć. W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz o lęk przed życiem <sup>3</sup>. Jednocześnie większość teoretyków groteski za jej główny cel uważa próbę zaklinalania i w ten sposób okiełznania wszystkiego, co demoniczne.*

Lata sześćdziesiąte w kulturze polskiej stały się odrodzeniem groteski i nie było to proste naśladowanie zachodnich trendów. Po prostu krótkotrwała „odwilż” 1956 i w konsekwencji pojawienie się takich zjawisk, jak twórczość pokolenia „Współczesności” czy filmy szkoły polskiej, pozwoliły reaktywować więź kulturową, spajającą dziedzictwo romantyczne i modernistyczne z poszukującą kulturą powojenną. Polska powieść po 1945 roku nie zdołała sprawdzić się w tej roli. Jednak zapotrzebowanie na groteskę wypełniał renesans odebranej kulturze powojennej prozy Schulza, Gombrowicza, Witkacego. Towarzyszyła temu prawdziwa eksplozja form groteskowych w sztukach plastycznych, związana z powrotem do przedwojennej tradycji awangardowej. Wielką popularnością cieszyła się groteska Konstantego I. Gałczyńskiego, w poezji pojawiła się też jej postać turpistyczna (np. Stanisław Grochowiak) bądź surrealistyczna (m.in. Wisława Szymborska). Groteskowa jest też wyobraźnia poetka Mirona Białoszewskiego. Miara wszechobecności groteski może być fakt jej występowania nawet u klasycysty Zbigniewa Herberta. Szczególnego znaczenia nabiera groteska w teatrze. Odbywa się to zarówno przez sięganie do Gombrowicza czy Witkacego, jak i dzięki rozkwitowi plastyki i teatru Tadeusza Kantora, dramaturgii oraz prozy Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka. W kinie wyraźnie groteskowy jest rodowód ekspresjonistycznych motywów w *Zimowym zmierzchu* (1957) Stanisława Lenartowicza i *Pętli* (1958) Wojciecha Hasi. Groteskowego charakteru nabiera finałowa scena bankietu w *Popiele i diamentach* Wajdy. Wyraźne naleciałości groteskowe zawie-

ra *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1965) Hasa, a nawet *Lalka* (1968) tegoż reżysera.

Osobny rozdział groteski lat sześćdziesiątych stanowi twórczość Jerzego Skolimowskiego – poety, scenarzysty (współautor scenariuszy *Niewinnych czarodziejów* Wajdy i *Noża w wodzie* Polańskiego), reżysera, wyjątkowo wyczułonego na aurę kulturową współczesności. *Niewinni czarodzieje* wykazują pewne powinowactwa z *Jeziorem Bodeńskim* Stanisława Dygata (niemożność istnienia uczuć w świecie konwenansu i gry pozorów) oraz z prozą Hłaski. Wydaje się, że film ten zręczniejszy niż powieść Dygata, której przecież nie jest adaptacją, ilustruje wspólną dla obu utworów myśl. Podobnie autorskie filmy Skolimowskiego świetnie wydobywają doświadczenie egzystencjalne opisane w *Disneylandzie* Dygata, podczas gdy *Jowita* (1967) Janusza Morgensterna – adaptacja tej powieści – jest filmem chybionym<sup>4</sup>.

*Świadomość jasna i zraniona, charakteryzująca współczesnych* – pisze Jean Onimus – *przynęta pariasom, ludzkim wrakom, żebrakom i chorym pierwszoplanową funkcję w literaturze, teatrze i kinie. G. Marcel w swoim eseju „Homme de la baraque” jasno wykazał, że nędzny uciekinier żyjący bez ojczyzny, rodziny, bez planów i przyszłości w obozie koncentracyjnym, ma większą wagę w oczach filozofa niż człowiek, któremu się powodzi (...) Pierwszy widzi realność rzeczy, ponieważ wszystko stracił; drugi ograniczony jest wszystkim, co posiada. Beckettowi potrzebne są beznogie kaleki i żebracy. Sartre'owi bezsilni Roquentinowie, Antonioniemu zbłąkani (...) Ci wykolejenci, ci nienormalni są paradoksalnie zdrowsi niż sprawiedliwi i silni, do których uśmiecha się sumienie i dla których los jest hojny: to są dworskie błazny XX wieku i z niepokojem śledzimy ich spojrzenie; oni widzą to, czego my już nie zauważamy*<sup>5</sup>. Do podobnej perspektywy poznawczej dąży usilnie bohater filmów Skolimowskiego, co szczególnej wyrazistości nabiera w *Rysopisie*. Leszczyc za wszelką cenę stara się nadać jego związkom z rzeczywistością charakter umowny: konsekwentnie przyjmuje wszystkie maski i role społeczne, które skazują go na bycie wyrzutkiem, obcym, outsiderem. Na płaszczyźnie zdroworozsądkowej przyczyny zarówno ważnych życiowych decyzji, jak i najbliższych, zupełnie przypadkowych działań Leszczycy, nie dają się logicznie wyjaśnić.

Ta absurdałość w postępowaniu bohatera okazuje się przemyślaną zasadą, tworzącą bardzo dobrze zakomponowaną fabułę. W centrum tej fabuły znajdujemy antybohatera – postać niezmiernie charakterystyczną dla teatru lat sześćdziesiątych. Antybohatera określają tu, i determinują jego sytuację życiową, nie konsekwencje jego działań, lecz następstwa braku tych działań – uchylanie się od nich. Gra Leszczycy z otaczającym światem polega na konsekwentnym odrzucaniu wszelkich form stabilizacji i na wybieraniu niepewności, prowokacji, otwartej perspektywy. Jednocześnie gra antybohatera posiada drugi biegun: współtworzenie fikcji – sieci kłamstw i pozorów. Sieć ta okazuje się w świecie przedstawionym jedyną płaszczyzną integracji, łączącą urzędników i petentów, oszustów i oszukiwanych, kochanków, sąsiadów, rodziny. Dla pozostałych postaci filmowych nie ma wyjścia z tej sieci. Leszczyc ucieka przed jej zamknięciem i z tego wynika dwubiegunowość jego działań. Ta problematyka dominuje w *Niewinnych czarodziejach*.

W absurdalnej „kartotece uchyleń”, jaką jest *Rysopis*, bohater zostaje wyrzucony ze studiów nie dlatego, że uzyskał złe oceny lub podpadł niewłaściwym zachowaniem czy postawą (*musiał się pan nieźle starać, że tak pana wyrzucili przed samym magisterium* – śmieje się urzędniczka z dziekanatu), lecz dlatego, że uchylił się na czwartym roku od odebrania tematu pracy magisterskiej, uciekając jednocześnie przed perspektywą ustabilizowanej posady (funkcja wicedyrektora muzeum na prowincji). Podobnie Leszczyc „uchyla się” od małżeństwa z kobietą, z którą mieszka od dwóch lat, choć każdemu mówi o niej jako o żonie. Ulubiony pies, którego nie zaszczepi przeciwko wścieklicznie – uchylając się od tego obowiązku w czasie epidemii – zachoruje i zostanie uśpiony. Studia ichtiologiczne są konsekwencją uchylania się od obowiązku służby wojskowej. Jednak kolejne uchylene – pod koniec studiów – od trzymiesięcznego szkolenia wojskowego, przy jednoczesnym niepisaniu pracy dyplomowej, odsłania absurdalność tej drogi. Postawiony przed komisją wojskową Leszczyc sam prosi o możliwość odbycia pełnej służby, budząc tym wielką podejrzliwość komisji.

Bohater Skolimowskiego manifestacyjnie utożsamia się z doświadczeniem życiowym i egzystencjalnym pokolenia samego autora filmów, co przekreśla fantasmagoryczność fabuły, osadza wątplą akcję w ściśle określonej czasoprzestrzeni. W związku z tym nie pozwolono reżyserowi zagrać głównej roli w *Barierze* (1965), co przesądziło o wątpliwym efekcie artystycznym filmu. Młody Jan Nowicki nie potrafił zagrać tej, wbrew pozorom, trudnej roli, mijając się z koncepcją scenariusza. Siła Leszczyca z *Rysopisu* i *Walkowera* polegała na spójnej koncepcji postaci prowadzącej grę z rzeczywistością, na wzór fałszywego Bazylego z *Niewinnych czarodziejów*, gdzie napięcie wewnętrzne i powaga kontrastowały z błahością wydarzeń, rozmów, uczuć. Jest to wciąż ten sam bohater, który oczekuje na jakąkolwiek oznakę sensu, niczym sportowiec na sygnał startu. To napięcie pogłębia się, gdy spoza kadru (radio lub sąsiedzkie mieszkanie, a nawet treść plakatu) dobiegają słowa wiersza utrzymanego w Różewiczowskim klimacie. Ostatnia trywialna fraza ujawnia, że słowa te puentuje hasło reklamujące krawaty lub zakład ubezpieczeń. Napięcie maleje.

Skolimowski buduje rzeczywistość rozmytą, amorficzną, której elementy nie mogą się zintegrować ani w świadomości bohatera, ani w porządku fabuły. Taki amorficzny strumień przepływa przez pokój, życie i świadomość bohatera, jak w *Kartotece Różewicza*. Gry z rzeczywistością odebrały mu prawdziwą tożsamość, uniemożliwiły inicjację w dorosłe życie, gdyż nie potrafi on już odróżnić prawdziwego życia od gry, choć jest otwarty na wszystkie sygnały owej prawdziwości. Upupiony przez propagandowy wizerunek młodzieży nie zauważa, że młodość przemija.

Badacze twórczości Tadeusza Różewicza zwracali uwagę, że specyficzna poetyka jego dramatów jest w gruncie rzeczy streszczeniem drogi, jaką przeszła polska dramaturgia od czasów romantyzmu po twórczość autora *Kartoteki*, a nie estetycznym kolażem<sup>6</sup>. W samą strukturę dramatu zostaje wbudowany zarówno awangardowy autotematyzm, romantyczna konstrukcja i dzieciący się na oczach widza rozpad romantycznych form, jak i Witkacowska gra konwencji, stylów, egzystencjalnych modusów. Wpływ, jaki Różewiczowska poezja i dramaturgia wywarły na polską kulturę powojenną, okazuje się wręcz niewyobra-



żalny, a w przypadku kina lat 1956-1970 wymagałby wielkiego, monograficznego opracowania. Filmy Skolimowskiego (sprzed emigracji) są swoistym streszczeniem drogi, jaką rodzime kino i kultura (literatura, teatr, plastyka) przeszły od wielkiego tryumfu szkoły polskiej aż po schyłek lat sześćdziesiątych. Tu również nie mamy do czynienia z przypadkową składanką motywów, lecz przemyślanym obrazem rzeczywistości rozbitej, w której strzępy tradycji mieszają się z awangardą, ważkie treści ulegają rozproszeniu, ale w centrum znajduje się bardzo charakterystyczna dla kultury dwudziestowiecznej postać. Przypomina ona wszelkie warianty Gombrowiczowskiego Józia – „archaicznego” w swym przywiązaniu do pewnych konstytutywnych dla kultury pojęć i wartości, choć wciąż gotowego do zrewidowania ich sensu; zagubionego inteligenta opierającego się zarówno nowym modom, jak i konserwatywnej stagnacji, rozpaczliwie uciekającego przed pułapką formy i spotworniałą gębą nowoczesności.

Wyobraźnia twórcza Skolimowskiego jest „Różewiczem podszyta”, co nie oznacza tu wtórności, lecz poszukiwanie możliwie obszernej formuły estetycznej, pozwalającej na wszechstronną eksplorację podejmowanych przez Różewicza problemów. Ów problemowy paradygmat w kulturze powojennej nie był zlepkiem tematów i konwencji estetycznych, lecz wciąż ponawianym pytaniem o status i sens życia duchowego w Polsce. *Różewicz należy do tych niezbyt licznych twórców – czytamy w książce Zbigniewa Majchrowskiego – którzy prawdziwie uwewnętrzniili historię polskiej literatury. Prawdziwie, to nie znaczy jako statyczny kanon obowiązkowych lektur, lecz jako d r a m a t u r g i ę życia duchowego Polaków*<sup>7</sup>. Filmy Skolimowskiego pozostają nieczytelne, jeżeli podejmie się próbę ich interpretacji, opierając się na istniejących i postulowanych związkach z francuską (czy ogólnie: zachodnioeuropejską) nową falą. Powstanie fałszywy model interpretacyjny, zmierzający do uniwersalizacji tego, co już w samym zamyśle twórczym jest obliczone na próbę określenia etosu młodego polskiego inteligenta. Bohater Skolimowskiego dokonuje aktu autokreacji w rzeczywistości rozproszonej i rozbitej, w zgodzie z materią tej rzeczywistości. Nie próbuje niczego rekonstruować, naprawiać, rehabilitować, lecz burzy wszystko, co nosi choćby pozory stabilizacji, ładu, czystości. Jednak celem tej destrukcji jest próba przekroczenia granicy, poza którą może się znajdować jakiś inny porządek rzeczywistości. Jest to znamię nienowe w polskiej tradycji: wskazuje ono wyraźnie na dziedzictwo romantycznych postaw buntowniczych, w które wpisany był podobny model autodestrukcji.

Nie jest to jedyny rys romantyczny bohatera *Rysopisu*. Od pierwszych do ostatnich kadrów filmu pozostaje on centralną postacią, wchodzącą w niekiedy wzajemnie wykluczający się dialog z wciąż nowymi postaciami, ale dialog ten nie tworzy żadnej prawdy o bohaterze. Postacie te noszą pewne znamiona odrębnienia, co wynika ze sposobu, w jaki „przeplývają” przez życie bohatera. Luźna, otwarta kompozycja sekwencji filmowych towarzyszy zawsze zamkniętej przestrzeni przedstawionego, co eksponuje ustawiczną gotowość bohatera do przekraczania tego, co zamknięte, skończone i ograniczone. Poetyckie monologi wewnętrzne przeplatają się ze zbanalizowanym, doprowadzonym do absurdu dialogiem, pokazując nieprzystawalność wewnętrznego „ja” (poszukującego i czującego) względem opróżnionego z wszelkiego sensu i jakby skamieniałego w swej martwocie świata zewnętrznego. Język, jakim się posługują postacie

filmowe – groteskowy, kaleki i stojący na straży fałszu rzeczywistości – ma swoje źródła we współczesnej dramaturgii. Nie istnieje tu żywa mowa nastawiona na komunikację, lecz gra powtórzeń, cytatów, aluzji, utartych zwrotów frazeologicznych, których najbardziej charakterystyczną cechą jest nastawienie na wielokrotność użycia i bezosobowość sądów. To bardzo charakterystyczny szczegół, że rzadkie chwile (np. rozmowa z komisją poborową), kiedy bohater mówi prawdę, posługując się przy tym prostą, racjonalną argumentacją, wyrażającą jego własne myślenie, czynią go natychmiast podejrzanym. „Nowa metoda” – powtarza szef komisji, wietrząc w wypowiedzi Leszczyca podstęp, np. nową strategię udawania choroby psychicznej.

W *Rysopisie* Elżbieta Czyżewska występuje w podwójnej roli: Teresy, przyjaciółki Leszczyca, i przypadkowo poznanej dziewczyny: Basi. Pierwsza z nich ma zmęczoną twarz, przyciemnione włosy i zbyt mocny makijaż (*nie mam już dziesiętnastu lat, muszę jakoś wyglądać* – stwierdza, malując grubą kreską podpuchnięte oczy), a żyje wśród udawania i tajemnic. Filmowana jest w taki sposób, że zawsze pojawia się w cieniu, mroku, w niewyraźnym, rozmytym kadrze. Dziesiętnastoletnia Basia – pozostaje jasna, naiwna i spontaniczna, filmowana w ostrym świetle, przy wyrazistych kontrastach. Uzyskujemy w ten sposób unieruchomienie dwóch punktów tej samej drogi: ta sama postać jawi nam się w dwu różnych momentach biograficznych i egzystencjalnych. Dwa „rysopisy” są tu portretem tej samej postaci. Bohater zostawia obydwie – „fałszywa żona” zostaje w wynajętej ruderze, dziewczyna biegnie przez chwilę za pociągiem, którym odjeżdża Leszczyca. Zostawia on w ten sposób jakiś skończony i dopełniony wariant własnej biografii. Raz jeszcze przypomina się powieść Gombrowicza: ucieczki Józia kończą się w momencie, gdy wpada on w niewolę najtrywialniejszej gęby, jaką próbowano mu kiedykolwiek narzucić. Jest to gęba romantycznego kochanka. Wtedy dopiero Józio zaczyna wyciągać wnioski ze swoich doświadczeń i formułuje pamiętne zdanie o tym, że przed gębą nie ma żadnej ucieczki. W powieści znika Józio i zaczyna przemawiać narrator – autor. *Uczyńcie mi nową gębę* – pokpiwa z czytelnika – *hym znowu musiał uciekać przed wami w innych ludzi i pędzić, pędzić, pędzić przez całą ludzkość*. W *Rysopisie* naiwna dziewczyna wierzy, że Leszczyca przyszedł na dworzec dla niej lub, przynajmniej, żeby się z nią pożegnać. Gdy uśmiechnięta biegnie za pociągiem (jakby wierząc, że chłopak wyskoczy) sam widz oczekuje melodramatycznego zakończenia. Leszczyca znika z ekranu: widzimy tylko coraz bardziej rozczarowaną twarz biegnącej dziewczyny, a Leszczyca okazuje się uciekiniem zarówno przed jej, jak i naszymi oczekiwaniami. Śpiewana przez młodych rekrutów piosenka (której temat trywializuje motywy mitu o Orfeuszu i Eurydyce) pogłębia groteskowość finału.

Podwójna rola aktorki szczególnie eksponuje ten właśnie wątek, ale z podobnym zabiegiem twórczym mamy do czynienia także w odniesieniu do innych postaci. Rajmund i jego koledzy w kawiarnianym świetle wydają się kimś lepszym czy przynajmniej wiarygodniejszym, innym niż w ciemnym pokoju, w czasie bójki z Leszczycem. Romantyczny motyw *homo duplex* nie zostaje tu groteskowo sparodiowany, jak u Witkacego, lecz potraktowany z całkowitą powagą, jako figura rozdarłej rzeczywistości. W *Rysopisie* poczciwy i sympatyczny psiać okazuje się zarażony wściekliwością. Ten dość wyeksponowany wątek nie

jest przypadkowym wtrętem. Z pozoru oswojona i bezpieczna rzeczywistość jest takim samym zagrożeniem dla bohatera: destrukcja wpisana w tę rzeczywistość funkcjonuje na prawach wirusa. Leszczyc ucieka przed jakimś ciemnym i trywialnym „rysopisem”, który zamieniłby jego życie w dwubiegunowy mechanizm, oscylujący między naiwną głupotą młodości a mroczną rezygnacją tego, co miało być dojrzałością.

Bohater Różewicza – w przeciwieństwie do postaci romantycznych – nigdzie nie ucieka, nie wędruje, zamknięta przestrzeń więzi go, determinuje, ogranicza. Dopadają go, w Gombrowiczowskim rozumieniu, narzucone role, maski, mity, legendy, żyjące w tej kulturze swoim własnym przerażającym życiem, niszczące wszelką prawdę o człowieku<sup>8</sup>. Jest to jednocześnie różnica między bohaterami Różewicza i Skolimowskiego, choć dalsze filmy reżysera dobitnie pokażą iluzoryczność ucieczki (*Ręce do góry* jako gorzka puenta filmów Skolimowskiego z lat sześćdziesiątych). W ten sposób konkluzja Skolimowskiego przypomina nieco finał *Ferdynand* (charakterystyczne, że po adaptację tej właśnie powieści sięgnie reżyser po przeszło dwudziestu latach), jednak pierwsze cztery filmy Skolimowskiego nie były ilustracją tezy Gombrowicza, lecz pytaniem, kim jest Józio lat sześćdziesiątych.

Aleksander Jackiewicz dostrzegł w filmach Skolimowskiego rzecz arcyważną, nowe zjawisko. *Polega ono na przyjęciu przez pisarza czy filmowca rozdarcia człowieka i rozdarcia rzeczywistości z wszelkimi konsekwencjami, ale na przyjęciu po to, by szukać wyjścia, by – przyjmawszy urojoną czy rzeczywistą porażkę bronić się wedle swoich możliwości. Wedle swojej niemodnej godności*<sup>9</sup>. Jackiewicz uważa Skolimowskiego za paradoksalnego kontynuatora szkoły polskiej i ta zapomniana konstatacja wydaje się dziś ze wszech miar słuszna. Krytyk złości się jednak, że autor *Barier* niepotrzebnie wycofał się *na teren tak wydeptany, że nic tam już nie wyrośnie*<sup>10</sup>. *Bariera* – mimo swych słabości – to jeden z najważniejszych polskich filmów. Ta pełna gorczy groteska pokazuje zastyganie w stereotypach głębokich treści, zanim zostaną przyswojone – analogicznie do zamiany poezji w reklamowo-propagandowe hasła, jak „nasza mała stabilizacja”. Widzę w niej film o romantycznie pojętej barierce między twórcą i odczarowywanym przez niego światem. Bohaterem jest pełen buntu człowiek, który opuszcza akademik z wygranymi pieniędzmi (ponownie motyw gry z pudełkiem zapalek). Akademik okazuje się swoistym rezerwatem, gdzie można sobie pozwolić na gębę skonwencjonalizowanego buntu. Cała rzeczywistość składa się z takich, zastygłych w maskach i stereotypach, enklaw. Nie istnieje jednak żadna instancja, która mogłaby te enklawy scalić, napełniając rzeczywistość sensem. Bohater błąka się pomiędzy tymi enklawami, buntuje się przeciwko przypisaniu do nich, lecz nie jest tytanem, który mógłby te enklawy rozbić, umożliwiając tym samym ukonstytuowanie się nowego sensu.

Ocalałe fragmenty zatrzymanych *Ręk do góry* (1967 – uniemożliwienie realizacji), pokazanych dopiero w 1981 roku, przekonują do tej interpretacji. Film ten, łączący estetykę Andrzeja Wróblewskiego i Tadeusza Różewicza z tradycją Bim-Bomu i elementami burleski, jest swoistym hołdem złożonym poszukującym twórcom tamtych lat. Ta gorzka parodia „małostabilizacyjnego” konformizmu, bezideowości i bikiniarstwa jest poszukiwaniem prawdy o człowieku, jak w *Rozstrzelaniach*. Groteska zamienia się w psychodramę odreagowu-

jącą zbiorową traumę, po czym okaże się, że od form absurdałnych nie ma już ucieczki. Formy groteskowe również mogą się okazać pułapką, w której rozmywa się tożsamość i doświadczenie egzystencjalne bohatera. Rozbite i przemieszane okrucieństwa zwierciadła kultury wysokiej i niskiej odbijają siebie nawzajem i nie wiadomo już, gdzie kończy się powaga i tragizm, a gdzie zaczyna drwina, szyderstwo, błazeński grymas. W opisanym tu paradygmacie rozbitego doświadczenia egzystencjalnego mieszczą się osobiste dramaty twórców kultury.

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA

<sup>1</sup> W artykule wykorzystałam fragmenty własnego tekstu *Formy przestraszone ogniem i zapachem krwi. Konteksty kulturowe kina artystycznego lat 1956-1970 a kreacja filmowego bohatera*, zamieszczonego w książce *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, pod redakcją M. Jankun-Dopartowej i M. Przyłipiaka, Kraków 1996.

<sup>2</sup> W. Kaysler, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276.

<sup>3</sup> Tamże, s. 277.

<sup>4</sup> Zob. uwagi A. Jackiewicza o *Disneylandzie* S. Dygata w: *Moja filмотeka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 381.

<sup>5</sup> J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falička, „Pamiętnik Literacki”, 1979, z. 4, s. 233.

<sup>6</sup> Z. Majchrowski, *Poezja jak otwarta rana (Czytając Różewicza)*, Warszawa 1993, s. 62.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, zob. s. 61.

<sup>9</sup> A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 385.

<sup>10</sup> Tamże, s. 386.



Elżbieta Czyżewska i Jerzy Skolimowski

# REKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE

Wojciech Jerzy Has, 1964



Igor Przegrodzki i Gustaw Lutkiewicz

**Reżyseria:** Wojciech Jerzy Has; **scenariusz:** Tadeusz Kwiatkowski na podstawie powieści Jana Potockiego; **zdjęcia:** Mieczysław Jahoda; **muzyka:** Krzysztof Penderecki; **scenografia:** Jerzy Skarżyński, Tadeusz Myszorek; **kostiumy:** Lidia i Jerzy Skarżyńscy; **wykonawcy:** Zbigniew Cybulski (Alfons van Worden), Franciszek Pieczka (opętany Paszeko), Bogumił Kobiela (kawaler maltański Toledo), Barbara Krafftówna (Camilla – macocha Paszeki), Gustaw Holoubek (matematyk don Pedro Velasquez), Ludwik Benoit (ojciec Paszeki), Pola Raksa (Inezilla – siostra Camilli), Iga Cembrzyńska i Joanna Jędryka (księżniczki mauretańskie Emina i Zibelda), Kazimierz Opaliński (pustelnik), Sławomir Lindner (ojciec van Wordena), Aleksander Fogiel (szlachcic hiszpański), August Kowalczyk (jeździec św. Inwizycji), Adam Pawlikowski (kabalista, don Pedro Uzeda), Beata Tyszkiewicz (donna Rebecca – siostra don Pedra Uzedy), Leon Niemczyk (herszt Cyganów, don Avadoro), Krzysztof Litwin (don Lopez Soares), Feliks Chmurkowski (ojciec Soareza – kupiec z Kadyksu), Jerzy Przybylski (bankier don Moro), Zdzisław Maklakiewicz (natręt don Roque Busqueros), Edmund Fetting (kawaler maltański Aquillar), Elżbieta Czyżewska (złotna Frasquetta) i inni; **produkcja:** ZRF „Kamera”, WFF Wrocław, WFF Łódź, czarno-biały, 4960 m, 1964 r. **Nagrody:** Wyróżnienie na MFF w Edynburgu, 1965; „Złote Pióro” i Nagroda CIDALC na MFF w San Sebastian, 1965; Medal Specjalny na MFF Grozy w Sitges, 1960, 1969.

# Między epiką, retoryką i poezją

KRZYSZTOF LIPKA

Panuje opinia, że na podstawie słabych powieści często powstają nadzwyczajne obrazy filmowe, podczas gdy arcydzieła literatury dostępują w kinie tylko przeciętnych realizacji. W przypadku *Rękopisu znalezionego w Saragossie* ten stereotypowy pogląd nie sprawdza się; arcydzieło literatury francuskiej stało się kanwą jednego z najciekawszych filmów w historii polskiego kina. Warto więc porównać ze sobą te dwa utwory, by znaleźć klucz do ich wzajemnych, nietypowych relacji i zarazem dać odpowiedź na trudne pytanie o trwałość miejsca filmu Wojciecha Hasa w dorobku naszej kinematografii.

Sam pomysł przeniesienia *Rękopisu* na ekran był zamiarem szalonym. I, jak to bywa z szalonymi pomysłami, w gruncie rzeczy przyniósł znakomity rezultat. Żeby przy dalszych wywodach nikt nie posądził mnie o złośliwość, od razu na początku oświadczam, że – moim zdaniem – Wojciech Has jest reżyserem prawdziwie wielkim, jest, jak nikt inny, wizjonerem polskiego kina i nie ulega to dla mnie najmniejszej wątpliwości. *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest w naszej kinematografii także zjawiskiem wyjątkowym, jest niewątpliwym dziełem sztuki i tego nie mam zamiaru podawać w wątpliwość.

Bardzo lubię ten film, pamiętam czasy, kiedy wszedł na ekrany, robił kolosalne wrażenie, był zachwycający i wspominano się go potem latami. Ale – skoro tutaj mam go rozpatrywać w kategorii arcydzieł – osąd mój musi być bezwzględny.

Zalety tego dzieła znamy wszyscy, zostały już wielokrotnie opisane i zanalizowane, mało natomiast było w stosunku do filmu (bo tak dalece przerósł on niemal wszystkie inne) głosów krytycznych. Wydaje mi się, że nadszedł odpowiedni moment, by *Rękopis znaleziony w Saragossie*, jeden z pomników naszego kina, zanalizować i osądzić na chłodno, ponieważ czas, który upłynął od premiery, czas, który nie jest łaskaw dla największych arcydzieł, upoważnia nas już obecnie do spojrzenia z dystansu.

## Jan Potocki i jego powieść

Przyjrzyjmy się najpierw powieści.

Jeżeli wolno mi uderzyć w ton osobisty, *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest jedną z tych książek, w których nie sposób się nie zakochać, i jedną z tych książek, które można zaczynać od nowa, gdy tylko się ukończy jej lekturę. Czy mam tu wyznać, iż mimo jej opasłości, czytałem tę książkę w swym życiu cztery razy, w tym jeden raz w całości na głos, etapami oczywiście, przed niewielkim acz doborowym towarzystwem? I nie wątpię, że sięgnę po nią jeszcze wie-

lokrotnie. Wiem, że bez tej książki byłbym człowiekiem w jakimś tam zakamarku serca niepełnym.

Napisałem na początku, że *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest arcydziełem literatury francuskiej, podczas gdy nie całkiem tak jest w rzeczywistości. Jest to powieść Polaka napisana po francusku, co nie oznacza z kolei, że jest to powieść polska. Jest to dzieło, którego nie mógłby stworzyć ani zwyczajny Francuz, ani zwyczajny Polak, mógł je natomiast napisać po francusku Polak, który sam był wytworem kultury europejskiej, a doskonale przy tym znał liczne kultury egzotyczne i przyswoił sobie wiele cech mentalności pozaeuropejskiej.

Potocki do tej pory nie znalazł należnego miejsca w narodowej pamięci. Był postacią niezwykle wszechstronną: podróżnik, pisarz, rysownik, wydawca, uczony erudyta w rozlicznych dziedzinach – historyk, językoznawca, geograf, kartograf, antropolog kultury; krótko mówiąc, umysł encyklopedyczny, ale też żołnierz, poseł na Sejm Czteroletni, członek Komisji Edukacji Narodowej, działacz polityczny trafnie przewidujący przyszłość, a z drugiej strony sceptyk i mason. Z równym talentem oddawał się naukom ścisłym, jak i humanistycznym, stąd poruszająca świeżość jego wyobraźni i zaskakujące sformułowania: *Chcąc abstrahować, trzeba odejmować. (...) Jeżeli nowi mędrcy przedstawią mi jedną abstrakcję, której nie potrafiłbym sprowadzić do odejmowania, natychmiast stanę się ich uczniem*<sup>1</sup>.

Potocki interesował się filozofią i mistyką, okultyzmem i satanizmem, studiował – dziś byśmy powiedzieli – historię idei wszystkich epok. Obdarzony skłonnością do wolnomyślicielstwa, obok wiedzy standardowej XVIII w., znał doskonale objawienia Hermesa Trismegistosa i poglądy esseńczyków, Talmud i kabałę, pisma chasydzkie i arabskie, nurt spirytyzmu europejskiego z Aniołem Słazakiem i Saint-Martinem na czele. Wszystko to znajdzie później odbicie w *Rękopisie*.

Właśnie ta nieograniczoność w zainteresowaniu historią wolnej myśli powodowała, że współcześni, a także bezpośredni następcy widzieli osobę Jana Potockiego zgoła inaczej. Pisze o tym Zygmunt Markiewicz: *Potockim udało się narzucić potomności milczenie na temat pisarza oskarżonego o bezbożność. Dlatego dzisiaj tak mało wiemy o związkach Potockiego z intelektualistami Oświecenia. Prawie zupełnie nie znamy jego młodości, o kontaktach ze znakomitymi ludźmi epoki wiemy z jego listów, rekonstruujemy więc jego osobowość z drobnych wzmianek, wspomnień, którym udało się przebić mur milczenia, zbudowany przez rodzinę*<sup>2</sup>. Dodajmy: dlatego i dziś tak mało się o nim mówi.

Nie będę się tu rozwodził nad życiorysem Jana Potockiego, który jest do odnalezienia w licznych dostępnych publikacjach (np. w PSB). W skrócie przypomnę kilka wybranych faktów, które wymownie pokazują, do jakiego stopnia Jan Potocki był człowiekiem niepowtarzalnym, nawet na tle barwnej galerii postaci polskich i obcych XVIII stulecia.

Wykształcenie odebrał w Szwajcarii. Już jako osiemnastolatek brał udział w austriackiej wyprawie przeciw berberyjskim korsarzom w pobliżu Malty. Swą pierwszą podróż naukową, do Turcji, Egiptu i Włoch, odbył ukończywszy dwudziesty pierwszy rok życia. W lipcu 1788 r., jako pierwszy zapewne Polak, Potocki, wraz ze swym tureckim służącym i ulubionym pudlem, wznosił się

balonem aeronauty Jean-Pierre-François Blancharda, którego Stanisław August zaprosił do Polski. Król kazał wybić z okazji lotu Potockiego medal pamiątkowy.

Następnie autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* brał udział w dwumiesięcznej kampanii skierowanej przeciw konfederacji targowickiej, co dało Stanisławowi Augustowi asumpt do nazwania młodego hrabiego polskim La Fayette'em.

Można przeczytać tu i ówdzie, że Jan Potocki pisał wyłącznie po francusku, ponieważ nigdy nie przyswoił sobie w dostatecznym stopniu języka polskiego; ta informacja, zarazem prawdziwa i krzywdząca, stawia go od razu w fałszywym świetle. Sam ten fakt bowiem nie zmienia postaci rzeczy, że Jan Potocki był zarazem jednym z najzarliwszych, a przy tym najrozsądniejszych patriotów trudnych czasów przed- i porozbiorowych<sup>3</sup>. Był także szermierzem idei wolnościowych w sensie narodowym i społecznym w stopniu znacznie przekraczającym ówczesne polskie, a może i europejskie rozumienie tych kompleksowych zagadnień.

Niewątpliwie należał w swej epoce do patriotów myślących i postępujących najuczciwiej; wystarczy przypomnieć, że jedną piątą swych dochodów samorzutnie przeznaczył na dobrojenie armii polskiej, czy przywołać napisany przezeń podręcznik walki partyzanckiej (do którego włączył też własne projekty mundurów). Patriotyzm jego i stosunek do spraw publicznych najpełniej chyba oddają wzruszające, porywające wręcz kwestie, które w *Rękopisie* wygłasza margrabia de Torres Rovellas; jego natchniona miłość do Meksyku kryje stosunek Potockiego do Polski i jego zapał dla spraw publicznych<sup>4</sup>. Zresztą wiele bezkompromisowych i ostrych na owe czasy pism opublikował Potocki w założonym i finansowanym przez siebie wydawnictwie „Drukarnia Wolna”.

Niezwykłe były również przygody intelektualne hrabiego. Dyskutował w słynnym salonie wdowy po Helwecjuszu, spotykał się z Condorcetem, La Fayette'em i Talmą (któremu nawet zaprojektował grecki kostium sceniczny), przemawiał w Klubie Jakobinów, uczestniczył w paru posiedzeniach Legislatywy. Zatrudniony w rosyjskim Ministerstwie Spraw Zagranicznych, w 1804 r. brał udział w nieudanej zresztą, znanej misji hrabiego Gołowkina, zmierzającej do zawarcia traktatu handlowego z Chinami. Z misji tej pozostawił niezmiernie ciekawe sprawozdanie.

*Autor pierwszych w polskiej historiografii spostrzeżeń archeologicznych* – jak określa Potockiego Leszek Kukulski<sup>5</sup> – jest uznany za twórcę prehistorii i archeologii słowiańskiej, w której zakresie prowadził skuteczne poszukiwania m.in. w Dolnej Saksonii. Jest też prekursorem językoznawstwa porównawczego. On też właśnie, jako pierwszy, utrwalił na piśmie tajemny, obrzędowy język ksiąg czerkieskich. Wiele z jego badań do dziś nie straciło aktualności, wiele też z intuicyjnie wysnutych wniosków znalazło z czasem naukowo udokumentowane potwierdzenie.

To barwne życie zakończyła niezwykle dziwna i zaskakująca samobójcza śmierć (niemal jak śmierć Hervasu, sfrustrowanego pisarza, jednego z bohaterów *Rękopisu*). *W okresach depresji* – przytaczam tę historię za Rogerem Caillois, który wreszcie uczynił *Rękopis* książką słynną na cały świat – *opiłowywał dużą srebrną gałkę, oderwaną z przykrywki od cukiernicy. 20 listopa-*



da (2 grudnia nowego stylu) 1815 gałka osiągnęła potrzebny wymiar. Potocki dał ją podobno pobłogosławić kapelanowi (szyderstwo czy ustępstwo – nie wiadomo), po czym wsunął do lufy pistoletu i strzelił sobie w usta <sup>6</sup>.

Należy dodać do tego dwa znamienne motywy. Po pierwsze – według starych podań tylko srebrną kulą można unicestwić wampira; Potocki zaś wierzył pod koniec życia, albo też udawał, że wierzy, iż jest właśnie wampirem. Po drugie – porównajmy kilka zdań, w których Potocki jeszcze znacznie wcześniej wyraził swe poglądy na samobójczą śmierć: *Natura nie znosi zniedołężniałych wskutek starości zwierząt: owady umierają natychmiast, gdy tylko wydadzą na świat potomstwo, a mieszkańcy lasu zostają pożarci, skoro tylko zaczynają słabnąć. Człowiek na pewno zasługuje na to, by stanowić wyjątek, a przecież nie zawsze tak było. Świadczy o tym Jammerholtz, dowodzą tego Hotentoci i tyle innych dzikich ludów, u których odkryto podobny zwyczaj. Grecy i Rzymianie nie zabijali swych ojców, ale często starcy sami uprzedzali zgrzybiałość popełniając samobójstwo. (...) Pliniusz Młodszy powiada, iż kilku przyjaciół zasięgało u niego rady, czy jest rzeczą stosowną i przyzwoitą, by nadal żyli; zdaje się więc, iż nie należy uważać za samobójstwo tego delikatnego ciosu, jakim wyręczamy zwlekający czas <sup>7</sup>.*

W gruncie rzeczy ten myśliciel i poeta był mizantropem. W całym *Rękopisie* trudno znaleźć piękniejszą i bardziej przekonującą kwestię od tej, którą don Henryk Velasquez wygłasza do swojego syna (na marginesie warto odnotować, że najciekawszymi postaciami w książce są ojcowie): *Natura z interesu osobistego tworzy dźwignię wszystkich czynności człowieka; z tym wszystkim jednak w masie ludzi płodzi tu i ówdzie wyjątki, u których samolubstwo zaledwie jest dostrzegalne, ci bowiem na zewnątrz siebie zwracają cały prąd swych myśli i dążeń. Jedni kochają się w naukach, inni w dobrze ogółu; zalecają cudze odkrycia, jak gdyby sami do nich byli doszli, lub zbawienne dla państwa ustawy, jak gdyby sami z nich mieli korzystać. Przyzwyczajenie zaparcia się samego siebie wpływa decydująco na ich losy: nie umieją widzieć w ludziach narzędzi własnego szczęścia, a gdy los do nich kołacze, nie pomyślą o otworzeniu mu drzwi. Mało kto potrafi zapomnieć o samym sobie; znajdziesz samolubstwo w radach, jakich ludzie ci będą udzielać, w przysługach, jakie ci wyświadczą, w związkach, jakich pragną, i przyjaźniach, jakie zawierają. Przejęci własnym interesem, choćby najbardziej oddalonym, obojętni są na wszystko, co ich nie dotyczy. Spotkawszy na swojej drodze człowieka lekceważącego własny interes, nie mogą go zrozumieć, wmawiają w niego tysiące ukrytych przyczyn, obtudę lub szaleństwo, odtrącają go od swego grona, upadlają i zsyłają na opuszczoną afrykańską skałę <sup>8</sup>.*

Ten krótki fragment, to świetny przykład, jak czytając *Rękopis*, czy też rewelacyjne notatki i relacje Potockiego z podróży, ma się wciąż nieodparte wrażenie, że obcuje się z człowiekiem żywym, z człowiekiem tak pełnym, że niemal idealnym, tak bliskim, że natychmiast chciałoby się go poznać i obcować z nim jak ze starym przyjacielem. Pod tym względem nie znam równych mu w jego epoce autorów.

W ogóle – można by powiedzieć – Potocki urodził się za wcześnie, w wielu swych myślach, poglądach i metodach działania ogromnie wyprzedzał czasy,

tak znacznie, że natrafiał często na brak zrozumienia, a w swej epoce do tego stopnia się nie mieści, że na ten sam brak zrozumienia natrafia do dziś. Tymczasem potęga twórcza tego człowieka była tak wielka, że czegokolwiek tylko się tknął, musiał stworzyć nowatorskie systemy funkcjonowania sztuki i wiedzy. Kiedy zajął się historią plemion słowiańskich, od razu dał podwaliny przyszłej nauki. Gdy zainteresował się badaniem obyczajów Wschodu, zostosował tak nowoczesne metody docierania do badanego społeczeństwa, że natychmiast natknął się na mur wyniosłego dystansu. Kiedy wreszcie napisał powieść, nie może się ona zmieścić w żadnym ze znanych gatunków literackich.

*Rękopis znaleziony w Saragossie* (1803-1815) przez wiele lat budził ciekawość najwybitniejszych artystów i twórców, a jednocześnie był spychany na margines, jako utwór odnoszący się do świętej wiary bez należytego szacunku, a przy tym zbyt obyczajowo swobodny. Cieszył się dużym zainteresowaniem Mickiewicza i Słowackiego, ale nawet Zygmunt Krasiński uważał go za *dzieło znakomite, ale arcyironiczne i wyuzdane*<sup>9</sup>. Puszkina przełożył fragment *Rękopisu* na rosyjski, Charles Nodier był zamieszany w intrygę próbującą odebrać Potoczekiemu autorstwo powieści.

Kiedy przyglądamy się temu utworowi i pragniemy go jakoś zaszufłakować, okazuje się, że jest w nim wszystkiego „za dużo”. Jest za dużo filozofii, by przydzielić powieść do gatunku przygodowego, za dużo przygód, by uznać ją za powiastkę filozoficzną. Za dużo jest kpiny, by włączyć ją do literatury grozy, a za dużo jest znów grozy, by w całości wywieść ją z komedii dell'arte czy innych gatunków parateatralnych, z którymi ma tu i ówdzie wiele wspólnego. Są tu elementy wszystkiego, co godne spożytkowania: literatury arabskiej, francuskiej powiastki filozoficznej, hiszpańskiej powieści moralizatorsko-łotrzykowskiej (Quevedo), preromantycznej opowieści fantastycznej, angielskiej powieści gospody i gościńca. Do tego należy dodać sporą frywolność i ironię ratującą wiele ustępów od sentymentalizmu. A przecież są tu także wątki polityczne, sensacyjne, erotyczne, podróźnicze, autobiograficzne i wszelkie, jakie tylko można sobie wyobrazić. Raptem, od pewnego momentu struktura zaskakuje, przeistacza się, wzbogaca, pojawiają się tak zwane opowieści madryckie, dialogi, listy i wykłady, podróże w czasie i przestrzeni.

Jedno przy tym nie ulega wątpliwości: *Rękopis znaleziony w Saragossie* na pewno nie jest powieścią komediową; mimo wielu rysów komediowych czy też komicznych, jest dziełem jak najdalszym od komedii, dziełem bardzo serio.

Myślę teraz o wielowątkowej konstrukcji i od razu na każdym kroku uderza mnie kolejny ewenement: opowieści te przenoszą się w czasie o całe tysiąclecia; kiedy zaś piszę słowo „Oświecenie”, od razu przychodzą na myśl wątki powieści typowo romantyczne. A przecież także wiele tu można odnaleźć z francuskiego libertynizmu, Bergeraca i Gassendiego, wiele z materializmu Holbacha i La Mettrie, obok zawsze przywoływanych bez wątpienia bezpośrednich nauczycieli, Woltera i Rousseau. Nie ulega wątpliwości, że – jak zauważano już w XIX w. (J. Klaproth) – dzieło zawdzięcza także wiele *Dekameronowi*, *Don Kichotowi* i *Przypadkom Idziego Blasa*. Głębia psychologiczna idzie tu w parze z niepokojącym, świadomie założonym schematyzmem, a niespotykany nigdzie indziej relatywizm bardziej jeszcze niż szkatułkowa budowa odsyła do

źródeł pozaeuropejskich. Jest to bowiem zupełnie inny relatywizm niż znany nam z poglądów ludzi Oświecenia.

Wziąwszy pod uwagę i inne aspekty powieści, wspomnienia Żyda Wiecznego Tułacza, wykłady kabalisty Uzedy z zakresu wiedzy tajemnej i paradoksalne interpretacje liczbowe zagadnień ogólnych, dokonywane przez geometrę Velasqueza (miłość – nienawiść ujęte w działanie algebraiczne), elementy gnozy, próby egzegezy rozmaitych apokryfów etc., otrzymujemy całość oszałamiająco różnorodną, swoiste kompendium nader oryginalnej myśli nieprzeciętnego autora z przełomu Oświecenia i preromantyzmu.

Ale książka ta, przy swej ogromnej pogodzie i radości życia, nie stroni od nut sceptycyzmu, pesymizmu czy wręcz fatalizmu, obok ustępów lirycznych znajdujemy w niej charakter ostrej makabreski; wiedza łączy się w niej z refleksją, doświadczenie z fantazją, niepohamowana inwencja z rytmem rygorystycznej narracji. Jest to ideał patrząc z każdej strony: fabuły, myśli, formy. Jeżeli cokolwiek z sztuce europejskiej tych samych lat może się równać pod względem klimatu, oryginalności i nowoczesności z powieścią Potockiego, to – moim zdaniem – tylko cykl graficzny Goi *Szaleństwa* (1813-1818).

*Literatura francuska i literatura fantastyczna wszystkich czasów* – powiada o utworze Potockiego Roger Caillois – *zyskały nowe arcydzieło, jedną z tych rzadkich książek, które odnawiają moc literatury i gruntują jej powagę*<sup>10</sup>. Po stokroć jest to arcydzieło, jakie nie ma sobie równego w światowej literaturze i po stokroć żywszy daje też obraz swojego autora niż wszystkie inne powieści XVIII wieku.

Dzieło Potockiego jest (wcale nie typową) opowieścią szkatułkową, to znaczy w każdej historii kolejna osoba opowiada następną (najczęściej własną) historię, po to, by w niej pojawiała się z kolei dalsza postać znów ze swoją historią itd. Całość podzielona jest na 66 dni (każda liczba w powieści jest uzasadniona kabalistycznie), w których ciągu pojawiają się w sumie 33 historie. Akcja obejmuje ogromne tereny naszego globu, od Egiptu po Meksyk. Przez większość dzieła z opowieścią ramową przeplatają się dwa duże wątki jakże wieloznacznych postaci, Naczelnika Cyganów i Żyda Wiecznego Tułacza, w sumie więc snuje się dziwna, trzejelementowa struktura: nieprzerwana opowieść głównego bohatera, Alfonsa van Wordena to jedna płaszczyzna narracyjna, drugą stanowią dwie na zmianę prowadzone relacje – Naczelnika Cyganów i Żyda Wiecznego Tułacza, trzecią zaś, rozmiętą warstwę stanowią wtopione w to przebliski jednorazowych historyjek.

Do największych komplikacji konstrukcji dochodzi na początku drugiego tomu, kiedy to autor, rzekomy znalazca *Rękopisu*, czyta historię Alfonsa van Wordena, w którego relacji roztacza swą opowieść Naczelnik Cyganów, w tej zaś pojawiają się na zasadzie pudełka w pudełku, dzielący się kolejno swymi dziejami Lopez Soarez, Don Roque Busquero i Frasqueta Salero. Mamy więc do czynienia z aż sześciostopniowym schodzeniem w głąb zatopionych jedna w drugiej szkatułkowych relacji. Podobnie wielostopniowe spiętrzenie, o jedno jeszcze ogniwo głębsze, pojawia się pod koniec powieści: autor, Alfons van Worden, Naczelnik Cyganów, Busquero, Cornadez, Potępiony Pielgrzym, Toralva. Przy tym niektóre wątki wręcz cudownie się splatają, nawracają i zamykają kołowo.

W sumie jest to oczywiście utwór nie nadający się do streszczenia; wychodzę z założenia, że dziś jest zapewne nieco tylko mniej znany niż sam film Wojciecha Hasa, a był przy tym analizowany wielokrotnie, ja zaś wyluskuję tu to jedynie, co w dalszym ciągu będzie mi potrzebne, by zająć się dziełem filmowym. Ważne jest natomiast podkreślenie, że nad całą fabułą, która oscyluje pomiędzy diabelskimi czarami i snem, przywidzeniami i czarnoksięstwem, góruje intryga mauretańskiego rodu Gomelezów.

Trzeba też koniecznie zwrócić uwagę na pewną monotonię w tej niezwykle barwnej powieści, monotonię odnoszącą się szczególnie do przygód głównego bohatera, Alfonsa van Wordena. *Nie sposób odmówić niezwyklej oryginalności strukturze powieściowej* – motywuje to zjawisko Roger Caillois – *polegającej na powtarzaniu się jednej i tej samej przygody. Wciąż bowiem chodzi o tę samą przygodę, która relacjonowana jest w różnych wersjach, wplecionych jedna w drugą i kolejno przedstawianych przez bohaterów tego nowego „Dekameronu”, w miarę jak pojawiają się na kartach powieści. Ta sama sytuacja powtarza się nieustannie, wielokrotnie powielona, jak gdyby nieznużenie odbijały ją jakieś czarodziejskie zwierciadła. Każda z wersji jest odmienna w szczegółach, ale w każdej chodzi o spotkanie, a następnie romans jakiegoś podróżnika z dwiema siostrami, które wciągają go do wspólnego łóża bądź same, bądź też razem z matką. Potem przychodzi kolej na zjawy, kościotrupy, nadprzyrodzone kary*<sup>11</sup>.

Jeszcze kilka zdań wyjętych z tego samego szkicu Rogera Caillois, by wskazać na głębsze treści kryjące się poza bląhą z pozorów anegdotą. *Nie ulega wątpliwości, że „Rękopis” zawiera obszerny wykład historiozofii przeciwstawiającej się poglądom, którym Chateaubriand dał wyraz w „Duchu chrześcijaństwa”. (...) Pod przykrywką fikcji Potocki daje wykład historii porównawczej rozmaitych religii. (...) Głosi moralność racjonalistyczną, wolną od przesądów, wyzwoloną z przestarzałego pojęcia feudalnego honoru*<sup>12</sup>.

W zasadzie powieść ta jest ciągłym dyskursem nad problematem, czy jedynie cnoty, a szczególnie cnoty chrześcijańskie, są w stanie pokonać zło. Argumentami za i przeciw nie są przy tym wyprowadzane na drodze rozumowania dowody, lecz wciąż opowiadane nowe historie, które ilustrują takie lub inne założenie. Wciąż jest podnoszony relatywizm nakazów religii i obyczaju, wciąż są stawiane pytania o granice świadomości i wolności wyboru, granice, o których winny decydować jedynie wiedza i mądrość.

Do przytoczonego poglądu Rogera Caillois o powtarzalności jednej i tej samej przygody należy dodać także, że w schemacie tym widać niepokojącą skłonność do symetrii o wyraźnie kabalistycznym zabarwieniu; a – co ważniejsza – liczne w powieści, wodzące na pokuszenie niewiasty wprost domagają się od swych wybranków wyrzeczenia się wiary katolickiej. Czyżby Potocki miał rzeczywiście być przeciwnikiem chrześcijaństwa?

Nic podobnego! Nie jest Potocki, jak wielokrotnie próbowano mu zarzucać, wrogiem wiary, przeciwnie, jest tylko – jak tego dowodzi wykład Velasqueza – zwolennikiem religii niezinstytucjonalizowanej i „naturalnej”, czy też jest tylko – jak to dzisiaj wypada modnie sformułować – „wierzącym inaczej”.

## Film

Arcydzieło literackie Potockiego jest samo w sobie, ze swej natury, całkowicie niemożliwe do przeniesienia na ekran; co nie oznacza, że jest dla filmu nieprzydatne. Filmowi Wojciecha Hasa książka ta bardzo się przydała, co w sumie niewiele ma wspólnego z przełożeniem powieści na film. Wziąwszy to pod uwagę, trzeba uznać, że stał się nieledwie cud, iż mimo wszystko film ma tak wiele wspólnego z powieścią i tak zarazem wiele wspólnego z wielką sztuką.

Pierwsze pytanie, jakie się narzuca, dotyczy gatunku dzieła. Jeżeli jednak ma się je określić jako komedię kostiumową, to jest to już całkowite „załatwienie” filmu; myślę, że osobiście obejdę się z nim lepiej. Sądzę, że właśnie komediowość jest największą wadą filmu Hasa, co będę się starał wyłuszczyć. Ten film nie jest komedią, nie jest także awanturycznym filmem płaszcza i szpady. Na szczęście to dzieło ekranu przynajmniej w łączeniu gatunków jest podobne do swego pierwowzoru, powieści Potockiego.

Pytanie drugie dotyczy scenariusza. Zabierając się do napisania go na kanwie powieści Potockiego, trzeba było oczywiście dokonać niewielkiego wyboru z licznych opowieści, a jednak trzy godziny trwający film spożytkował całkiem sporo wątków najbardziej interesujących i zasadniczych. W sumie jednak realizacji w obrazie doczekało się tylko 10 z 33 historii.

Próbuję odtworzyć tok myśli scenarzysty (Tadeusza Kwiatkowskiego). Co wybrać? Oczywiście, opowieść ramową i te następne, które wiążą się z nią bezpośrednio, dzieje kabalisty Uzedy i geometry Velasqueza, podstawową dla fabuły historię rodu Gomelezów. Z dwóch wielkich opowieści, Naczelnika Cyganów i Żyda Wiecznego Tułacza, słusznie trzeba było trzymać się pierwszej, gdyż jest mocniej związana z historią ramową, silniej osadzona w tych samych realiach i nie wymaga cofania się w czasie o tysiąc lat. Dalej należało uwzględnić to, co najbardziej swoiste, a więc budowę szkatułkową, toteż włączono do scenariusza te momenty książki, w których następuje zejście do najgłębszych rejonów kolejno otwieranych drzwi relacji osadzonej w realacji. Zostały więc włączone oba miejsca wskazane już przeze mnie wcześniej, początek drugiego tomu, w którym fabuła schodzi aż do poziomu opowieści Frasquety, oraz koniec książki, gdzie pojawia się komandor Toralva; oba zresztą rozziewy akcji dotyczą historii Naczelnika Cyganów.

Czy jest to wybór dobry? W pierwszej chwili wydaje się zbyt mało uzasadniony, gdyż *mimo pewne zamierzone podobieństwa* (przytoczone zdanie Caillois), każda opowieść w książce jest zupełnie inna, poza tym żal tylu zaniechanych wspaniałości! Ale po chwili widz dobrze znający dzieło Potockiego uświadamia sobie, że z każdego wyboru wątków byłby równie niezadowolony, ten zaś, zaproponowany przez scenarzystę, jest w sumie może najrozsądniejszy. Jak na wyciąg z 820 stron książki, na potrzeby trzech godzin obrazu udało się przenieść do filmu nadspodziewanie dużo.

Oczywiście, kosztem czegoś. Czego? Zapewne kosztem mniej ważnych historyjek i, niestety, kosztem całej filozoficzno-eseistycznej głębi powieści, uczyniono z niej czysto fabularną, rozrywkową pozycję. Pozostały śladowe dosłownie wywody kabalisty i geometry, w tym na szczęście jeden o poczji

wyrażonej znakami algebraicznymi. Za mało jest w filmie myśli, refleksji, impresji, za mało zostało postawionych pytań intelektualnych. Czy to jest zarzut? Nie. Rozumiem, że nie można było inaczej. Nie mam pretensji do scenarzysty. I jak na razie ta na nowo przeprowadzana ocena wypada pozytywnie...

Ale tu, niestety, mam pewną pretensję do Wojciecha Hasa. Nie wobrażam sobie realizacji tak potężnego filmu, tak pod każdym względem bogatego, którego scenariusz nie zostałby opracowany przez samego reżysera osobiście i wyłącznie. Nie wiem, czy Wojciech Has uczestniczył w układaniu scenariusza, ale jeżeli tak, to współpraca ta okazuje się zbyt nikła. Z ekranu bowiem czuje się jedno: bije z niego nieodparcie niedosyt osobistego, autorskiego przeżycia, bije wrażenie, że gdyby ten film był w całości i niepodzielnie dziełem jednego twórcy, byłby filmem lepszym, pełniejszym, mniej konwencjonalnym, a bardziej zindywidualizowanym. Dziś, nie ulega to dla mnie najmniejszej wątpliwości, czuje się gdzieś z ekranu, że obraz ten nie jest do końca, do ostatecznych porów skóry filmowej w całości oryginalnym dziełem jednego artysty.

Stosunek konstrukcji filmu do struktury powieści jest dziwny; wydaje się, że film zachowuje tyle podobieństw z powieścią, iż wypada dość wiernie, zarazem jednak scenariusz tak skraca i przemodelowuje całość dzieła literackiego, że film bardzo odbiega od powieści. Bez wątpienia dwie części filmu z grubsza naśladują układ dwóch tomów powieści: pierwsza jest bliższa historii ramowej, druga („opowieści madryckiej”) odchodzi od niej. W książce jest to całym smakiem fabuły, która zmierzając ku końcowi, celowo i ironicznie drażni czytelnika, odwlekając podniecające i niespodziewane rozwiązanie. W filmie rzecz ma się niestety zupełnie inaczej. Ale żeby to opisać, trzeba zacząć od innych problemów.

Z satysfakcją zaznaczmy, że szlachetność obrazu uzyskana przez Wojciecha Hasa jest nadzwyczajna, od strony reżyserskiego rzemiosła wszystko jest godne najwyższych pochwał. Kadry, zdjęcia, wspaniałe najazdy kamery, cięcia, montaże, plany bliskie i dalekie, ruch zgodny lub niezgodny z ruchem bohaterów (w tym koni), fotografowanie ze wszystkich stron, nieraz najmniej spodziewane, pozory licznych kamer, ujęcia zza rozmaitych przeszkód, jak np. liczne kraty – wszystko to jest zrobione znakomicie i ze smakiem świadomym i wykwintnym, z gustem, którego gwarantem jest asceza. (O pewnych mankamentach potem.) I dzisiaj muszą zachwycić widza liczne sceny i dłuższe sekwencje utrzymane w milczeniu, bez jednego słowa, statyczne i wytrzymałe, kiedy napięcie nie spada ani na chwilę; jest to swego rodzaju ewenement w filmie, bądź co bądź, kostiumowym.

W niniejszym wywodzie, niestety jak zwykle, będzie niesłychaną niesprawiedliwością losu zdawkowość wszelkich pochwał wobec sążnistości zarzutów. Toteż zaznaczam tylko pokrótce, za to z prawdziwą satysfakcją, że zachwycająca w filmie jest strona plastyczna i nieocenione piękno pracy scenograficznej Jerzego Skarżyńskiego. Wyśmienity dobór plenerów o ogromnej „indywidualności” (Jura Krakowsko-Częstochowska), plenerów nie martwych, nie statycznych, ale grających swoją potężną presją psychologiczną wręcz natury. Niezartarte wrażenie pozostawia też wrocławski „Madryt”, tak przekonujący, że można uwierzyć w hiszpańskość filmowego miasteczka; jego oblicze – to nie-

słychane! – z czarno-białego ekranu praży słońcem i epatuje żarem bijącym od nagrzaných kamieni.

To wszystko niezwykle sprzyja wytworzeniu i utrzymaniu znakomitej aury. Nastroju grozy, nie tak już może obecnie niesamowitego, jakim trafiał do widza w 1965 r. (w roku premiery), ale jednak; scena wylupienia oka Paszece wywołuje drgawki do dziś. Jest to ciągle sugestywne, pomimo naszego przyzwyczajenia do niesamowitości, trupów, szkieletów i innych strachów, choć, oczywiście, przyzwyczajenia rodem z całkiem innej konwencji filmowej. Nastroj został osiągnięty środkami podpowiedzianymi przez powieść: jednostajne nawracanie motywów: dwie tajemnicze niewiasty, dwaj wisielcy, przebudzenie pod szubienicą (za każdym razem inaczej, po mistrzowsku dojrzane i sfilmowane), wciąż ta sama karczma, i – co oczywiste, ale najważniejsze – wciąż dzikie, skaliste góry, pustynny pejzaż, konie. W sumie zaskakujące zestawienie – ascetyzm obrazu i barokowa przesada narracji, dłużyzny, które w kontekście opowiadanej historii stają się smakowite. Bardzo w sumie przekonujące zestawienie epiki, retoryki i poezji.

Czy autor filmu wybrał hiszpańską, francuską, czy też wschodnią, mauretańską interpretację atmosfery i stylu powieści? Na to pytanie na szczęście nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Niby jesteśmy w Hiszpanii, ale zostaje to celowo zapewne zakłócone licznymi elementami, wprowadzającymi nieco baśniowe klimaty. Dużą rolę odgrywają tutaj kostiumy, często ubarwione jakimś przewrotnym szczegółem, jak choćby owa futrzana, „polska” (?) czapa, którą wtoczył na głowę wychowany pod gorącym słońcem Hiszpanii stary van Worden, po przeniesieniu się na północ, do zamku w Ardenach. Ogromnie też sprzyja temu nastrojowi czarno-biała taśma filmowa, nie uniósłby go przecież kolor, który bez wątpienia zepchnąłby całość dzieła w nędzę widowiskowości i komercji.

Ale to wciąż mowa o części pierwszej. Co dzieje się dalej?

Niestety, dalej jest gorzej. Można by rzec, że o ile w pierwszej części przemawia dumna „hiszpańskość”, druga rozczarowuje nieco zatęchłym dowcipem. Im dalej akcja odbiega od historii ramowej, tym bardziej grzęźnie na mieliznach opowiadactwa i groteski. Daje to o sobie znać już w części pierwszej, w drugiej staje się drażniące. Wspaniałe dzieje Naczelnika Cyganów, a w nich niedościgniony majstersztyk przypadków kawalera Toledo i przyległe zdarzenia innych, powiązanych z nim sylwetek, zmierzają ku dość mało wyrafinowanej (mimo świetnej obsady i bardzo dobrej pracy aktorskiej) komediowości, niby to stylizowanej pod osiemnastowieczny teatr, czy wręcz odwołującej się do stylu *commedia dell'arte*, ale jednak pustej, powierzchownej, odległej od literackiego pierwowzoru, także przecież tryskającego humorem. Jakże jednak innym.

W książce Potockiego wszystko jest cudownie wymieszane, film natomiast rozpada się wyraźnie na dwie zupełnie inne części, pierwsza, bliska historii ramowej, zdołała się bardziej utrzymać w konwencji kina kostycznej grozy, druga, rodzaj antologii historyjek doczepionych, zbliża się do wystylizowanej, lecz raczej płaskiej komedii (druga pokuta kawalera Toledo zakrawa wręcz na pospolitą farsę). Ale trzeba przyznać, że obok tego jest w części drugiej sporo pomysłów naprawdę zabawnych i śmieszających nawet dziś.

Na złe wychodzi także filmowi pewien, całkiem znaczny – moim zdaniem – błąd konstrukcji, który reżyser powtórzył zapewne za scenarzystą. Otóż liczne



gesty aktorów, mniej więcej od połowy filmu, wykonywane poza polem widzenia młodego van Wordena przedwcześnie zdradzają porozumienie osób dramatu za plecami Cybulskiego, informując widza, że wszystko, co się dzieje z głównym bohaterem, to szereg prób, sprawdzian, na który zostaje celowo wystawione jego męstwo. Jest to nieporozumienie dramaturgiczne: bohater piszący *Rękopis* nie wie przecież tego wszystkiego z góry, a poza jego relację w ogóle nie wychodzimy; poza tym psuje to tajemniczość i wnosi element teatru trącacego ramotą. Z tych samych względów bardzo źle wypada zbyt jawne obsadzenie Kazimierza Opalińskiego w podwójnej roli, gdyż tożsamość obu postaci, pustelnika i szejka, nie powinna być dla widza od początku czytelna. Po tym wszystkim rzecz jest oczywista i Wielki Szejk Gomelezów opowiada na koniec to, czego widz już dawno dowiedział się bez słów, bo zdradzili mu to „niedyskretni” po molierowsku aktorzy.

Interesujące poprowadzenie Franciszka Pieczki w roli Paszeki, który z początku dość przewrotnie wyje tylko jak wariat, a potem opowiada swe losy już jak całkiem normalny człowiek, jeszcze niczego niepotrzebnego nie sugeruje, ale już następne chwytły zdradzają niechybnie sens i zakończenie całej intrygi.

O ileż Potocki jest zręczniejszy! Do ostatnich stronik czytelnik waha się i nie jest w stanie się zdecydować, czy to powieść o duchach, czy też intryga jest



racjonalnie wytłumaczalna, czy fabuła rozwiąże się realistycznie, czy też może książka należy do gatunku opowieści całkiem niesamowitych. W filmie owe „przymrużenia oka” sprowadzają tak śmiało zaczęłą akcję do powierzchownej mistyfikacji, a wystarczyłoby się trzymać dokładnie wskazówek samego Potociego, by widza do ostatnich kadrów utrzymać w niepewności.

Są to wszystko niedobre rysy, które czas na wierzch jak zmarszczki na pięknym obliczu wydobywa i film, który w roku 1965 mógł robić wrażenie zbyt ponurego, dziś okazuje się nadto rozchichotany.

Jeszcze gorzej wypada zakończenie; niepotrzebna sekwencja ukazuje – nie wiadomo co – czyżby ostateczną porażkę van Wordena? Szaleństwo, w które popadł? Kiedy? Z jakiego powodu? W chwili gdy wszystko ułożyło się po jego myśli? Bardzo dobrym, choć sprzecznym z ideą książki, pomysłem jest ostatni świt pod szubienicą, ale wszystko, co się dzieje tuż przedtem (to niby lustro, tandetny i niepotrzebny chwyt) i co następuje potem, jest już wyprute z sensu i mąci czystość akcji.

Przy tym wszystkim dwie sceny w filmie uważam za szczególnie liche: na początku pierwsze spotkanie Alfonsa z obiema kuzynkami jest mało tajemnicze i bez nastroju (być może jest to w ogóle najsłabsza scena, także od strony aktorskiej), cały natomiast początek części drugiej, długa sekwencja po przyjeździe na zamek Uzedy, jest po prostu niczym nie tłumaczącą się dłużyzną.

Gra aktorów – co mnie niepomniernie zaskakuje – jest na ogół znakomita. Od dawna z przykrością obserwuję całkowitą sztuczność aktorstwa polskiego kina. Jest pod tym względem tak źle, że gdy włączamy telewizor i oglądamy nieznane twarze, wyłączwszy dźwięk, i tak od razu wiemy, z powodu samej sztuczności zachowania postaci, że to film polski. Okazuje się zatem, że im dalej, tym gorzej z polską szkołą aktorską, gdyż właśnie w tym starym już filmie Wojciecha Hasa jest z aktorstwem nadspodziewanie dobrze. Nic zresztą dziwnego, atmosfera dzieła rodzi się właśnie – jak to w filmach kostiumowych – z pewnej wystudiowanej sztuczności; rzecz jednak w tym, że w *Rękopisie* sztuczność ta jest wystudiowana nader trafnie. Ale bo też co za plejada gwiazd polskiego kina! Same tuzy i to niemal bezbłędnie obsadzone, chwilami nawet to właśnie gra aktorska ratuje tę znacznie słabszą, drugą część, bo ta i owa scena jest drobnym arcydziełkiem popisu jakże zapomnianego dziś kunsztu.

Na tym tle, niestety, bardzo odbija na niekorzyść główny bohater, Zbigniew Cybulski. Nie będę ukrywał, że jest to aktor z różnych względów szczególnie mi niesympatyczny i zawsze darzyłem go niekłamaną niechęcią; muszę jednak przyznać, że miał rolę znakomitą i bez wątpienia bez niego obraz polskiego kina w całości by ucierpiał. Tu jednak jest inaczej, Cybulski w roli Alfonsa van Wordena jest zdecydowanie źle obsadzony i nie sprawdza się. Nie ma ikry, jest kluchoваты, bez wyrazu (nie mówiąc o tym, że brak mu wdzięku), jest nijaki; jego komediowe zagrania są wyjątkowo słabe i niepotrzebne, on też wnosi zbędny pseudokomizm w pierwszej części. Żałuję, że nie udało się do tej roli znaleźć zupełnie nie znanej wówczas, nowej twarzy.

Osobną słabą stroną filmu stanowi muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Sprawdza się ona w tych momentach, i to wcale dobrze, gdzie jest ograniczona do efektów dźwiękowych, ilustrujących atmosferę obrazu; tam jednak, gdzie próbuje być bardziej samodzielna (okropny podkład pod piękną plastycznie czołówkę),

jest nieznośna. Mogę wybaczyć wszelkie kompilacje, klasycyzmy i cytaty, ale co tam robi w tym miszmaszu temat *Ody do radości* Beethovena, napisany do tego w 1824 r., w dziesięć lat po powieści, tego nie umiałby chyba wytłumaczyć sam „kompozytor”. Akcja książki toczy się dodatkowo przecież jeszcze znacznie wcześniej, sięgając czasów głębokiego baroku, co tak trafnie w wielu miejscach podkreślają kostiumy, muzyka zaś w licznych scenach dźwięczy wbrew tej oryginalnej tendencji cofania się w czasie i niszczy klimat.

Efektom tych wszystkich niedoskonałości jest w sumie spore, na niekorzyść oczywiście, odstawanie filmowej wersji *Rękopisu* od wersji literackiej. Książkę można czytać jednym tchem dosłownie w kółko, po zakończeniu lektury zaczynając natychmiast z powrotem. Z filmem jest niestety inaczej, można wciąż jeszcze oglądać go wiele nawet razy, nie męczy, nie nudzi, miejscami także, i to całkiem sporymi, zachwyca; wszystko to po z górą trzydziestu latach od premiery jest dla *Rękopisu* komplementem, niemniej już przy pierwszym kontakcie z dziełem człowiek odczuwa, że mocno się ono zestarzało i wszystkie wytknięte mankamenty psują przyjemność, jakiej powinno dostarczyć obcowanie z filmem prawdziwie wielkim, ponadczasowym.

Ciekawi mnie na koniec, jak sam Potocki, mizantrop i twórca, który miał pełne poczucie, że jest autorem dzieła wysmakowanego, przeznaczonego dla nielicznych, ale za to doborowych czytelników (nie zezwalał drukować swych pism w więcej niż stu egzemplarzach), zareagowałby na wieść, że oto znaleziono sposób, by jego *Rękopis* rozpropagować wśród milionów odbiorców. Widzę grymas na jego twarzy, lecz nie będę go interpretować.

Przytoczę natomiast wyjęty z powieści fragment, w którym hrabia w tak znamienity sposób mówi o przyczynach i ich odległych w czasie dziwnych następstwach, o twórcy i jego dziele, a także o stoickiej mądrości przewidywania. Jakby znał losy, które czekają jego *Rękopis znaleziony w Saragossie: Stwórca światów mógł bez wątpienia ognistymi głoskami wypisać swoje święte prawa na gwiazdzistym niebie, ale nie uczynił tego. Skrył w starożytnych misteriach obrzędy doskonalszej religii, zupełnie tak, jak w żołędzi ukrywa las, który będzie kiedyś oceniał naszych potomków. My sami, aczkolwiek nie wiemy o tym, żyjemy przecież wśród przyczyn, nad których skutkami potomność będzie się zdumiewać*<sup>13</sup>.

KRZYSZTOF LIPKA

<sup>1</sup> J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tłum. E. Chojecki, Lublin 1995, t. II, s. 72.

<sup>2</sup> Z. Markiewicz, *Polsko-francuskie związki literackie*, Warszawa 1986, s. 36.

<sup>3</sup> Na ten temat por. L. Kukulski, *Wstęp do: J. Potocki, Podróże*, Warszawa 1959.

<sup>4</sup> Zob. J. Potocki, *Rękopis...*, t. II, *Historia margrabiego de Torres Rovellas*.

<sup>5</sup> L. Kukulski, dz. cyt.

<sup>6</sup> R. Caillois, *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragos-*

*sie*”, tłum. L. Kukulski, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 79-80.

<sup>7</sup> J. Potocki, *Podróż do Dolnej Saksonii*, tłum. J. Olkiewicz, L. Kukulski w: *Podróże*, Warszawa 1959, s. 269.

<sup>8</sup> J. Potocki, *Rękopis...*, t. I, s. 333.

<sup>9</sup> Z. Markiewicz, dz. cyt., s. 57.

<sup>10</sup> R. Caillois, dz. cyt., s. 96.

<sup>11</sup> Tamże, s. 91.

<sup>12</sup> Tamże, s. 95-96.

<sup>13</sup> J. Potocki, *Rękopis...*, t. II, s. 58.

## SZKICE HISTORYCZNE

### Marek Hendrykowski



Bogumił Kobiela (*Zezowate szczęście* Andrzeja Munka)



Ewa Krzyżewska i Zbigniew Cybulski (*Popiół i diament* Andrzeja Wajdy)

# Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna

MAREK HENDRYKOWSKI

Punkt wyjścia i zasadniczy impuls tych rozważań wyznacza poczucie niedosytu badawczego. Wiele przemawia za tym, że nie w pełni zdawaliśmy sobie dotąd sprawę z rzeczywistej doniosłości wydarzenia, jakie stało się udziałem naszej kinematografii, a którym był krótki, bo zaledwie kilkuletni, epizod umownie zwany polską szkołą filmową. Spróbujmy więc po czterdziestu latach, jakie upłynęły od realizacji *Człowieka na torze* i *Kanatu*, i z górą trzech dekadach od administracyjnie wymuszonego końca szkoły polskiej, odczytać ów fascynujący fenomen raz jeszcze. Zobaczmy go od nowa, nie sugerując się, o ile to możliwe, opiniami poprzedników.

Zadanie jest trudne, ale niewątpliwie warte podjęcia. Nie ma bowiem w całej historii polskiego kina niczego równie cennego, o co gorące spory toczyłyby się właściwie do dzisiaj. Była więc szkoła polska klasą dla siebie wtedy, gdy się pojawiła, i kapitalnie ważnym układem odniesienia w czasach późniejszych, kiedy sama stała się już tylko tradycją (i antytradycją) dla kolejnych generacji naszych filmowców.

## Szkoła czy formacja?

Polska szkoła filmowa została zaprojektowana i nazwana ante factum, to jest w aurze odwilży politycznej, na długo przed Październikiem 56. Kiedy czyta się dzisiaj teksty dwóch ojców duchowych tej formacji, Aleksandra Jackiewicza i Antoniego Bohdziewiczza, uderza przede wszystkim ich postulatywny charakter. Nie ma jeszcze filmów, ale – na prawach samozwańczej krytycznej antycypacji – istnieje już krytyczna wizja przyszłej twórczości. *Chciałbym – przepowiada proroczo Jackiewicz – aby nasz film przygotował się do wielkiej rozprawy historycznej, społecznej i moralnej z otaczającym nas życiem, z naszym czasem, aby powstała p o l s k a s z k o ł a f i l m o w a* (podkreślenie własne autora) *godna wielkiej tradycji naszej sztuki*<sup>1</sup>. Słowa te napisał wiedziony krytyczną intuicją Aleksander Jackiewicz nie w roku 1956, kiedy Munk finalizował już realizację *Człowieka na torze*, a Wajda kończył zdjęcia do *Kanatu*, lecz w ostatnim numerze „Przeglądu Kulturalnego” z 1954 roku, czyli jeszcze przed premierą *Pokolenia!*

Podobnie widział wtedy przyszłość polskiego kina wychowawca młodych reżyserów, pedagog łódzkiej szkoły filmowej, Antoni Bohdziewicz<sup>2</sup>. Ciekawe, że obaj za pierwszorzędnie ważne uznali w swoich projektach szkoły polskiej

wzorce ideowo-artystyczne powojennego kina włoskiego. Bohdziewicz w recenzji *Pokolenia* zatytułowanej wymownie *Czyżby cyprysy i pinie na Powiślu?* i Jackiewicz, który także z okazji *Pokolenia*, ale również w związku z *Godzinami nadziei* oraz *Piątką z ulicy Barskiej*, postawił przysłowiową kropkę nad i w eseju pod tytułem *Z ziemi włoskiej do Polski*<sup>3</sup>. I jeden, i drugi, zgodnie wytyczali wtedy w swojej wizji przyszłości naszego kina artystycznego coś, co można by pół żartem, pół serio określić mianem polskiej drogi do neorealizmu.

Zważywszy nieprzychylnie dla projektodawców okoliczności historyczne w postaci nadal utrzymywanych środkami administracyjnymi, stalinowskiego dyktatu socrealistycznych norm i kanonów estetyki filmowej, na początek było to naprawdę wiele. Jackiewicz i Bohdziewicz myśleli z pewnością perspektywnie. Przyszłość jednak – i wpisana w nią twórcza korekta pierwotnego projektu sporządzonego przez dwójkę dalekowzrocznych krytyków – miała się okazać o wiele bardziej złożona niż ramy jakiegokolwiek „szkoły”, z neorealizmem alla polacca włącznie. Dlatego też odtąd, mówiąc o polskiej szkole filmowej, będziemy w niej widzieć – poniekąd na przekór powszechnie przyjętej nazwie – nie „szkołę”, którą nie jest, a wyłączenie *f o r m a c j ę a r t y s t y c z n ą*, co powinno pozwolić opisać całe zjawisko w odpowiednich proporcjach i zgodnie z właściwym mu charakterem. Nade wszystko zaś dostrzec jego intrygującą złożoność, ukazać historycznofilmową ewolucję i zinterpretować wewnętrzną logikę przemian, jakie się w nim dokonywały.

W poszczególnych opracowaniach o szkole polskiej wyraźnie dają o sobie znać tendencje normatywne i unifikujące<sup>4</sup>. Tymczasem droga rozwoju tej formacji jest od początku do końca meandryczna i kapryśna, zagarniająca przy tym obszary poszukiwań coraz szersze i bardziej zróżnicowane. Nie może tu być mowy o jednej, biegnącej gładko i prosto, zawsze wyraźnie czytelnej, linii rozwojowej. Wprost przeciwnie, jest ona nader skomplikowana i niekiedy trudna do odczytania.

Pojawia się np. pytanie: czy szkoła polska to tylko filmy o tematyce historycznej? Według mnie, nie. Może więc krąg tematów wojennych? Twierdzę, że także nie. Wiem jednak, że takie postawienie sprawy burzy ustalony schemat ujmowania swoistości interesującego nas zjawiska. Co więcej, że z tym na pozór oczywistym kluczem jest badaczowi łatwiej, bo wojenny temat staje się prostym, jednoznacznym kryterium klasyfikacji, pozwalającym bez cienia wątpliwości zaliczać do szkoły polskiej jedne filmy i odrzucać inne. Zgoda, tak rzeczywiście byłoby łatwiej. Tylko że wówczas nie ma mowy o włączeniu w obręb dokonań szkoły polskiej paru pierwszorzędnie ważnych jej dzieł, takich jak: dziejący się po wojnie *Człowiek na torze*, par excellence powojenne: *Ostatni dzień lata*, *Zimowy zmierzch*, *Pętla*, *Pociąg*. Dotyczy to również wielu innych znaczących filmów o tematyce współczesnej, bez których trudno sobie wyobrazić pełny wizerunek dokonań tej formacji.

I kwestia trzecia, kto wie, czy nie najważniejsza: czy, i w jaki sposób, w ramach terminu „szkoła polska” da się pomieścić filmy tak różne pod względem gatunkowym i stylistycznym, jak: *Kanał* i *Zezowate szczęście*, *Popiół i diament* i *Krzyż Walecznych*, *Eroica* i *Pożegnania*, *Człowiek na torze* i *Nikt nie woła*, *Zaduszki* i *Jak być kochaną*, *Pociąg* i *Wolne miasto*, *Pętla* i *Lotna*? W dawnych kategoriach myślowych, w jakich była tradycyjnie ujmowana polska szkoła fil-

mowa, jest to w ogóle niemożliwe. A niemożliwe dlatego, że termin „szkoła polska” traktowany był dotąd w gruncie rzeczy ahistorycznie.

### Propozycja nowej wykładni

System myślowy, który w początkowej fazie nadawał doraźny sens terminowi „szkoła polska”, uległ w miarę upływu czasu skostnieniu, stanowiąc w obecnej chwili już nie przydatną kategorię badawczą, lecz zaporę wobec nowych postrzeżeń i koncepcji interpretacyjnych. Dla uchwycenia swoistości fenomenu, jakim była i nadal pozostaje polska szkoła filmowa, konieczne jest odrzucenie dotychczasowego wąskiego i sztucznie uproszczonego jej pojmowania. Podejściu normatywnemu przeciwstawiamy zatem swoisty a n t y n o r m a t y - w i z m zmierzający do nowego, bardziej elastycznego i, co najważniejsze, zgodnego z rzeczywistością historyczną odczytania całego zjawiska. Wyraża się on w serii następujących hipotez badawczych dotyczących szkoły polskiej jako formacji artystycznej:

**Po pierwsze**, formacja artystyczna zwana polską szkołą filmową ma charakter wielopostaciowy i – pod względem swego wymodelowania – o t w a r t y, w przeciwieństwie do modelu zamkniętego, w jakim była dotychczas ujmowana.

**Po drugie**, nie ma ona żadnego kanonicznego wzorca (temat, wzorcowe dzieło, styl, modelowa twórczość jednego autora), lecz jest zjawiskiem z m i e n n y m, stale e w o l u u j ą c y m w kilkuletnim procesie swego rozwoju, w zmieniających się okolicznościach historycznych i różnych przestrzeniach społeczno-kulturowych. Oznacza to, że nie powinna być ujmowana statycznie, oraz to, iż z gruntu niesłusznemu założeniu o jej bezkonfliktowej jedności trzeba przeciwstawić świadomość wewnętrznej dynamiki dokonujących się w niej przemian.

**Po trzecie**, szkoła polska – jako struktura artystyczna widziana w szerszej perspektywie historycznofilmowego procesu lat 1956-1961 oraz w kontekście najpierw Odwilży, potem Października '56, a w końcu gorzkich rozczarowań społeczeństwa polskiego doby popaździernikowej – nie jest całością monolityczną i jednogłosową, ale formacją o charakterze p o l i f o n i c z n y m, to znaczy taką, w obrębie której współistnieją rozmaite dążenia komplementarne, a nawet wewnętrznie sprzeczne <sup>5</sup>.

**Po czwarte**, szkoła polska nie jest dziełem jednego twórcy, lecz tworem w i e l o a u t o r s k i m, co oznacza, że udział w jej wykreowaniu mają na równi: reżyserzy, scenarzyści, operatorzy, aktorzy, scenografowie, kompozytorzy oraz inni twórcy tych filmów. Nie tylko zatem Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Kutz, Wojciech Has, Jerzy Kawalerowicz, Stanisław Różewicz, czy jej najwybitniejszy, „etatowy” scenarzysta, Jerzy Stefan Stawiński, ale również: operatorzy Jerzy Lipman, Jerzy Wójcik, Kurt Weber, Jan Łaskowski, aktorzy Zbigniew Cybulski, Bogumił Kobiela, Tadeusz Janczar, Adam Pawlikowski, kompozytorzy Jan Krenz, Andrzej Markowski, Tadeusz Baird, scenografowie Roman Mann, Anatol Radzinowicz i wielu innych.

**Po piąte**, polska szkoła filmowa jest nazwą zbiorczą, to jest taką, w której polu znaczeniowym mieszczą się zjawiska różnorodne. Dotyczy to zarówno

przyswojonych przez jej twórców odmiennych tradycji sztuki filmowej poprzedników, jak i właściwości poetyki samych filmów. Jest więc szkoła polska przede wszystkim formacją o charakterze *d i a l o g o w y m*. Oznacza to, że jej poszczególne dokonania artystyczne można traktować jako pojedyncze elementy (czy, jak kto woli, komponenty) rozległego dyskursu współwystępujące „równocześnie” w ramach rozległej synchronii rozwojowej polskiego kina lat 1956-1961, lub też następujące jedne po drugich w określonym porządku diachronicznym. Wówczas przedmiotem naszej szczególnej uwagi będzie proces wymiany i transformacji składników tego dyskursu zachodzący w kolejnych stadiach ewolucyjnych.

Rysuje się w tym momencie potrzeba znalezienia bardziej nośnej wykładni interpretacyjnej terminu „polska szkoła filmowa”, pozwalającej zawrzeć w jego granicach całą złożoność zjawiska, z jaką w istocie mamy do czynienia.

### **Dynamika rozwojowa polskiej szkoły filmowej**

W obrębie szeroko rozumianej „szkoły polskiej” można wyróżnić pięć kolejnych faz rozwojowych, którym odpowiada następstwo serii dzieł wchodzących, mniej lub bardziej reprezentatywnie, w skład tej formacji.

**W fazie wstępnej**, którą można określić inaczej mianem *z a w i ą z a n i a*, lub *e k s p o z y c j i*, przypadającej na lata 1956-1957, w grę wchodzi zaledwie parę filmów nakręconych przeważnie w roku 1956 i mających premierę w roku następnym. Należą do nich w kolejności chronologicznej: *Człowiek na torze* Munka (premiera 17 stycznia 1957) oraz *Kanał* Wajdy (20 kwietnia 1957), w dalszym planie *Zimowy zmierzch* Lenartowicza (1 lutego) oraz *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* Kawalerowicza (10 października) i *Zagubione uczucia* Zarzyckiego (21 października). Charakterystycznym rysem wszystkich wymienionych utworów, a także paru innych nakręconych niejako w tle tworzącej się formacji (np. *Ziemi* Zarzyckiego, *Końca nocy* Dziedziny, Komorowskiego i Uszyckiej czy komedii *Ewa chce spać* Chmielewskiego, wszystkie nakręcone w latach 1956-1957), jest przełamywanie dyktatu estetyki socrealistycznej, odgrywającej w nich rolę antytradycji. W grę wchodzi tu każdorazowo swego rodzaju socrealizm *à rebours*. Podkreślam jednak, iż socrealizm jest w tych filmach nadal obecny jako – wzięty w nawias bądź parodystyczny cudzysłów – zasadniczy układ odniesienia, z którym wchodzi one w mniej lub bardziej bezpośrednią polemikę. To samo dotyczy również „czarnej serii” polskiego dokumentu z tamtych lat, filmów: Hoffmana i Skórzewskiego, Bossaka i Brzozowskiego, Karasza i Ślesickiego oraz Borowika. Stosunkowo największym krokiem w stronę nowej, nie zdefiniowanej jeszcze, poetyki jest w wymienionym zestawie *Kanał*, choć i on – przy całej swej bezspornej oryginalności – czerpie pełnymi garściami z doświadczeń *Piątki z ulicy Barskiej* i *Ulicy Granicznej*.

**Faza druga** ewolucji szkoły polskiej, którą można by odpowiednio nazwać jej *r o z w i ń c i e m*, przypada realizacyjnie na rok 1957, premierowo zaś na pierwsze półrocze i wczesną jesień roku 1958. Inauguruje ją najwybitniejsze dzieło nakręcone w tym stadium, *Eroica* Munka (premiera 4 stycznia 1958).

Film Munka wnosi do dotychczasowego rozwoju tej formacji nie tylko nową jakość w postaci ironicznego dystansu i sporej dawki czarnego humoru w sposobie ukazywania bohaterów i dramatycznych zdarzeń, ale także wchodzi w fascynujący, polemiczny dyskurs z wizją zaproponowaną przez poprzedników (mowa o *Kanale Wajdy*), uruchamiając dialogowy aspekt dalszego rozwoju szkoły polskiej. W fazie tej mieszczą się również: *Pełta* Hasa (20 stycznia), *Ostatni dzień lata* Konwickiego (4 sierpnia) i *Wolne miasto* Różewicza (1 września).

Znamienną cechą fazy rozwinięcia stanowi całkowite zerwanie z socrealizmem, wyrażające się dążeniem do wykorzystania nowych środków wyrazu filmowego zarówno w reżyserii i sztuce operatorskiej, jak i w grze aktorów, scenografii, muzyce itp. W centrum konstrukcji wszystkich tych utworów stają indywidualni bohaterowie, a opowiadane w nich historie i dramatyczne ludzkie losy widziane są konsekwentnie przez pryzmat osobistego doświadczenia jednostki<sup>6</sup>. Zmienia się także – nowatorski w skali światowej – stosunek naszych czołowych twórców do tradycji filmowej i pozafilmowej, zwłaszcza do literatury i malarstwa. Nie ma najmniejszej przesady w stwierdzeniu, iż kino staje się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych awangardą naszej sztuki.

Polską drogę do neorealizmu zastępuje w tej fazie: droga polskiego kina do sztuki nowoczesnej. Przeszość aktywna, swego rodzaju artystyczna pamięć szkoły polskiej, będzie odtąd obejmować już nie najważniejszy przedtem kontekst neorealizm, lecz także rozmaite inne obszary artystycznego doświadczenia sztuki XX wieku: od ekspresjonizmu, przez surrealizm i egzystencjalizm wraz z pokrewnym mu „teatrem sytuacyjnym” i teatrem absurdu (*Kanał*, *Eroica*), aż do twórczo zaadaptowanych przez nasze kino pierwiastków realizmu poetyckiego w filmie, poezji i malarstwie z ich liryczno-dramatycznym skupieniem na prywatności i życiu wewnętrznym człowieka (*Pełta*, *Ostatni dzień lata*).

**W fazie trzeciej**, przypadającej na koniec roku 1958 i rok 1959, polska szkoła filmowa osiąga ewolucyjne stadium *d o j r z a ł o ś c i* i zarazem swoiste apogeum artystyczne w postaci arcydzieła, jakim jest *Popiół i diament* Wajdy (premiera 3 października 1958). Do stadium tego należą również: *Dezert* Lesiewicza (12 października), *Pożegnania* Hasa (13 października), *Pigułki dla Aurelii* Lenartowicza (24 listopada), *Zamach* Passendorfera (12 stycznia 1959), *Orzeł* Buczkowskiego (7 lutego 1959), *Krzyż Walecznych* Kutza (27 marca 1959), *Baza ludzi umarłych* Petelskiego (10 sierpnia 1959), *Pociąg* Kawalerowicza (6 września 1959) oraz *Lotna* Wajdy (27 września 1959) i *Biały niedźwiedź* Zarzyckiego (3 grudnia 1959). Na dalekim marginesie sytuuje się specyficzny przypadek, jakim jest mocno spóźniony w tym momencie wobec konkurentów, z jego anachronicznym już wtedy socrealizmem na opak, *Ósmy dzień tygodnia* Aleksandra Forda (premiera w RFN, 1958). Poza powierzchownie potraktowaną przez reżysera inspiracją literacką, krytycznym obrazem rzeczywistości i udziałem paru aktorów, w tym Cybulskiego, film ten ma bardzo niewiele wspólnego z rozpoznawaną przez nas formacją, choć ostatecznie podzieli jej los jako potępiony przez władzę z przyczyn ideologicznych. Dalsze represje wobec tego tytułu przybiorą jednak formę szczególnie drastyczną, zostanie on na wiele lat (do 1983) odłożony na półki.

Charakterystycznym wyróżnikiem tego okresu rozwoju szkoły polskiej jest wielość różnorodnych propozycji autorskich i bogactwo twórczych poszukiwań



otwierających przed nią nowe horyzonty artystycznej eksploracji. Kapitalne znaczenie przypada w tym względzie kontekstowi literackiemu<sup>7</sup>. Znamienny rys swoistości szkoły polskiej stanowi wypracowanie przez tę formację unikatowego w skali światowej wzorca swobodnej transpozycji utworu literackiego na ekran i szerzej – symbiozy filmu z literaturą i kulturą literacką, która odgrywa dla niego rolę podstawowego źródła zasilania i twórczej inspiracji. Zapoczątkowany kilka lat wcześniej układ wypełnia się. Energia estetyczna i światopoglądowotwórcza formacji osiąga w tym momencie swoje apogeum. Poza rewelacyjnym jako osiągnięcie artystyczne *Popiołem i diamentem*, dotyczy to zwłaszcza *Pożegnań* Hasa i *Krzyża Walecznych* Kutza, niosących z sobą powiew nowej, bardzo oryginalnej estetyki filmowej, nie znanej dotąd naszemu kinu. Umacnia się także odmiana popularna (zwłaszcza sensacyjna) w postaci: *Dezertera*, *Pigułek dla Aurelii*, *Zamachu*, *Orła* i *Bazy ludzi umarłych*. Specyficzną miarę żywotności szkoły polskiej stanowi również zapoczątkowane w tym okresie produkowanie jej surogatów i rozmaitych tematyczno-stylistycznych naśladownictw, do których należą między innymi: *Ostatni strzał* Rybkowskiego (26 stycznia 1959) i będące nieporadną imitacją *Kanału* Wajdy *Kamienne niebo* Petelskich (16 listopada 1959)<sup>8</sup>.

**Faza czwarta**, którą z historycznego punktu widzenia należy datować na rok 1960, przynosi stadium p r z e s i l e n i a. Dotychczasowa energia formacji zaczyna się powoli wyczerpywać. Łączy się to nie tylko z perypetiami ideologicznymi szkoły polskiej, poddanej w tamtym okresie ostracyzmowi partyjnemu i skazanej na administracyjny niebyt w wyniku pamiętnej uchwały proskrypcyjnej Sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku<sup>9</sup>. Radykalnie maleje wówczas również liczba dzieł należących bezspornie do tej formacji lub też wchodzących z nią w twórczą polemikę. Pierwszym i najważniejszym z nich jest niewątpliwie *Zezowate szczęście* Munka (premiera 4 kwietnia 1960), drugim – *Nikt nie woła* Kutza (mające swoją opóźnioną premierę 31 października 1960). Prawdopodobnie w tej fazie znalazłoby się również, gdyby doszło ówczesnie do jego realizacji, *Przedwiośnie* Wajdy. Zamiast niego pojawia się jednak w dorobku tego twórcy zmierzający w zupełnie innym kierunku – zapoczątkowanym w tym samym roku przez *Do widzenia, do jutra* Morgensterna (28 października 1960) – całkiem odmienny film, jakim są już nasyceni gorączką popaździernikowych rozczarowań *Niewinni czarodzieje* (premiera 17 grudnia 1960). Podobnie z Hasem, który realizuje znacznie odbiegający od jego poprzednich filmów, wpisany w realia międzywojenne, obraz „straconego pokolenia” *Wspólny pokój* (8 lutego 1960). Zrecznie unikający czarno-białych schematów konflikt komendanta lokalnego posterunku MO, komunisty Otryny, i jego zastępcy, kaprała Dunajca, osadzony w realiach Rzeczypospolitej Lubelskiej przedstawia Witold Lesiewicz w nagrodzonym Syrenką Warszawską dramacie wojennym *Rok pierwszy* (22 września 1960). Sam Wajda przygotowuje się w tym okresie do wyeksportowania zdobyczy artystycznych szkoły polskiej na Zachód, podejmując – przy udziale Stawińskiego i Lipmana oraz aktorów Zbyszka Cybulskiego, Władysława Kowalskiego i Barbary Kwiatkowskiej-Lass – realizację polskiej noweli *Miłości dwudziestolatków* (1962).

**Faza piąta**, przypadająca na lata 1961-1963, zawiera moment s c h y ł k u „szkoły polskiej”. Schyłku, co nie znaczy upadku, czy też całkowitego zaprze-

paszczenia jej dotychczasowych osiągnięć. Symptomy rozpadu są jednak w tym okresie bardzo widoczne. Co prawda w stadium tym nadal powstają dzieła wybitne, by wskazać tylko na *Matkę Joannę od Aniołów* Kawalerowicza (premiera 9 lutego 1961), *Świadectwo wrodzenia* Różewicza (2 października 1961), *Zaduski* Konwickiego (5 grudnia 1961), realizowaną w 1961 roku *Pasażerkę* Munka (premiera 20 września 1963) i *Jak być kochaną* Hasa (11 stycznia 1963). Na drugim planie, nieco na uboczu, znajduje się ambitny film Rybkowskiego *Dziś w nocy umrze miasto* (4 września 1961). Dominują jednak nieudane nawiązania i mniej lub bardziej wtórne kontynuacje tematyczne i stylistyczne, do których należą: komedia sentymentalna *Rozstanie* Hasa (23 marca 1961), *Ludzie z pociągu* Kutza (11 maja 1961), *Samson* Wajdy (11 września 1961). Pojawia się jednocześnie seria swego rodzaju namiastek wypracowanej przez nią poetyki w postaci – przechwytyjących niektóre charakterystyczne elementy tej formacji i tworzących jej swoiste falsyfikaty z myślą o odmiennych celach ideologicznych – *Drogi na zachód* Poręby (7 września 1961), *Ogniomistrza* Kalenia Ewy i Czesława Petelskich (12 października 1961) czy *Kwietnia* Lesiewicza (8 listopada 1961).

Zanika też w omawianym okresie generalnie poczucie wspólnoty dążeń twórczych i jednoczącej rozmaite poszukiwania dominanty ideowo-artystycznej, jaką – przy wszystkich różnicach dzielących poszczególnych jej reprezentantów – stanowiła do tego momentu w naszym kinie szkoła polska. Nie bez znaczenia jest również fakt, że w jej stadium schyłkowym debiutują odnosząc znaczny sukces dwaj ostentacyjnie zrywający z tradycją polskiej szkoły filmowej, wybitni reżyserzy młodszej generacji: Roman Polański (*Nóż w wodzie* 1962) i Jerzy Skolimowski (*Rysopis* 1964). Oznacza to pojawienie się nowej formacji ideowo-artystycznej, która odsuwa w przeszłość dokonania poprzedników bez jednoczesnej konieczności odwoływania się do nich. Szkoła polska staje się od tego momentu coraz bardziej historyczną przeszłością, co nie znaczy definitywnie zamkniętym rozdziałem w rozwoju naszego kina.

Nakreślony powyżej w syntetycznej formie obraz ewolucji, którą przeszła w latach 1956-1963 szkoła polska, byłby niekompletny, gdybyśmy w przebiegu opisanego procesu pominieli jego **fazę przedwstępną** oraz historyczny **epilog**.

Stadium załążkowe późniejszej formacji in statu nascendi trafnie uchwycili, recenzując debiut Wajdy, Aleksander Jackiewicz i Antoni Bohdziewicz. Swoistą **f a z ę p r z e d w s t ę p n ą** szkoły polskiej stanowi właśnie ten jeden – za to bardzo obiecujący artystycznie – film, jakim jest *Pokolenie* (premiera 26 stycznia 1955). Zapowiedzią czegoś odmiennego, ale tylko jako próba cząstkowego i nieśmiałego przełamania kanonu estetyki kina socrealistycznego dostrzegalna w pojedynczych scenach i sekwencjach, są również do pewnego stopnia: *Godziny nadziei* Rybkowskiego (9 maja 1955), *Błękitny krzyż* Munka (12 października 1955) i *Cień* Kawalerowicza (1 maja 1956). Nie ma tu jednak mowy o szkole polskiej w pełnym znaczeniu, które kojarzyć będziemy wkrótce z *Kanałem*, *Eroiką* czy *Popiołem i diamentem*. Tyle na temat filmów fabularnych, które kojarzą się z prologiem szkoły polskiej. Z krótkich metraży, poza wspomnianą wyżej „czarną serią” polskiego dokumentu, warto jeszcze umieścić w tym kontekście *Niedzielny poranek* Munka (1955).

Inaczej niż skromna w sumie reakcja w postaci jednego filmu, jakim jest *Pokolenie* Wajdy, przedstawia się obraz c p i l o g u szkoły polskiej po roku 1963. Restrykcje administracyjne dokonały wprawdzie głębokiego zniszczenia podstaw istnienia tej, z trudem tolerowanej dotąd przez ówczesne władze, struktury, ale nie zdołały całkowicie zniszczyć przejawów jej dalszego rozwoju. W okresie do 1968 nadal powstawały pierwszorzędnie wartościowe filmy nawiązujące do wcześniejszych osiągnięć polskiej szkoły filmowej, wśród nich między innymi: *Przy torze kolejowym* (zrealizowana w 1963 i przez wiele lat przetrzymywana na półce, krótkometrażowa adaptacja opowiadania z *Medalionów* Zofii Nałkowskiej) w reżyserii Andrzeja Brzozowskiego, *Salto* Konwickiego (premiera 11 czerwca 1965), *Popioły* Wajdy (25 września 1965), *Potem nastąpi cisza* Morgensterna (17 stycznia 1966), *Szyfry* Hasa (25 grudnia 1966), *Westerplatte* Różewicza (1 września 1967) i nakręcona w 1967 roku *Długa noc* Nasfetera (spóźniona o kilkanaście lat premiera w 1981). Należy do nich ponadto również druga, obok wspomnianej noweli Wajdy w *Miłości dwudziestolatków*, z „eksportowych” wersji szkoły polskiej: *Matura*, zrealizowana przez Tadeusza Konwickiego i Kurta Webera z udziałem polskich aktorów dla Telewizji Hamburg w 1965 roku.

Aby uniknąć ewentualnych nieporozumień, podkreślam w tym miejscu raz jeszcze, że wszystkie wymienione filmy nawiązują każdy na swój sposób do osiągnięć szkoły polskiej, ale do niej historycznie nie należą. Są jednak interesującym świadectwem głębokiego wpływu, jaki formacja ta wywarła na dalszy rozwój naszej sztuki filmowej w latach sześćdziesiątych. Jej późniejsze powinowactwa ideowo-artystyczne z polskim kinem lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych są tematem, który zasługuje na osobne opracowanie.

### **Szkoła polska jako jedność w wielości**

Całość, jaką ów zespół zjawisk artystycznych wspólnie tworzy, ma charakter wielonurtowy. Można oczywiście próbować przeciwstawić sobie np. *Kanał* Wajdy, *Eroikę* Munka, *Ostatni dzień lata* Konwickiego, *Krzyż Walecznych* Kutza, *Pożegnania* Hasa czy *Matkę Joannę od Aniołów* Kawalerowicza, wyszukując dzielące te filmy diametralne różnice i dowodząc, że w istocie więcej te utwory różni, niż łączy. Ciekawiej jednak jest dostrzec toczący się między nimi wielopłaszczyznowy dialog i wiążące je międzytekstowe zależności. Widać wówczas, jak bardzo dynamicznie – i na swój sposób konsekwentnie – rozwijała się w latach 1956-1961 szkoła polska, porzucając w omawianym czasie jedne motywy, wątki i sposoby filmowej refleksji, a odkrywając i eksploatując inne.

To tylko jeden z możliwych sposobów postrzegania tej ewolucji, l i n e - a r n y, łatwiejszy z badawczego punktu widzenia. Istnieje też drugi, o wiele trudniejszy. W myśl takiego ujęcia polska szkoła filmowa ewoluuje drogą kontynuacji tych samych, ale nie takich samych w kolejnych filmach tematów, motywów i sposobów refleksji podejmowanych wciąż od nowa. Formacja jako całość przechodzi wówczas od jednego stadium do drugiego drogą s p i r a l i r o z w o j u, kontynuując za każdym razem – i, co najważniejsze, przetwa-

rzając na każdym z kolejnych „pięter” swojej nieustannej ewolucji – to, co odkryła już poprzednio.

Przykładem świetnie ilustrującym ten proces jest – zapoczątkowany *Człowiekiem na torze* i nieustannie później rozwijany we wszystkich bez wyjątku filmach szkoły polskiej – nurt poszukiwań, który zmierza konsekwentnie w stronę ukazania prywatności osobistych ludzkich dramatów przez wydobywającą ten właśnie ich aspekt subiektywizację i intymizację świata przedstawionego. Parafrazując znaną formułę Zbigniewa Herberta, można by rzec, iż: aby docenić polską szkołę filmową, dość jest powodów estetycznych. Trzeba je tylko właściwie zinterpretować. Jest swoistym paradoksem, jeśli nie ironicznym grymasem historii, iż pierwsi dostrzegli to przed laty przeciwnicy szkoły polskiej usiłujący na drodze krytyki ideologicznej doprowadzić administracyjnie do jej zlikwidowania. Nie jest dziełem przypadku, że autorzy wspomnianej już tutaj wcześniej uchwały Sekretariatu KC z 1960 roku<sup>10</sup> tak ostro atakowali w filmach tamtego okresu: *odpolitycznienie bohaterstwa, pogoń wyłącznie za tzw. warsztatowymi osiągnięciami, uleganie tendencjom dekadencjum, czarnowidztwo, subiektywizm i estetyzm*.

Powstaje na koniec pytanie, czy wszystkie zaliczane do szkoły polskiej filmy istotnie reprezentują ją w równym stopniu? W moim przekonaniu nie. Wpisana w poetykę tych dzieł struktura głęboka polskiej szkoły filmowej zawiera obok elementów kluczowych i relacji o pierwszorzędym znaczeniu także cechy mniej ważne i całkiem przypadkowe. Warto również w tym miejscu zauważyć, że „kod genetyczny” badanej przez nas formacji jest znacznie bardziej rozległy niż filmy, które znamy. W toku swej ewolucji nie zrealizował on bowiem wszystkich możliwości, a tylko niektóre, zapisane w niezbyt przecież licznych filmach nakręconych przez jej twórców.

Polska szkoła filmowa, widziana w perspektywie swego dynamicznego rozwoju, okazuje się zjawiskiem artystycznym o niejednokrotnie sprzecznych właściwościach. Po *Człowieku na torze* pojawia się film tak odmienny, jak *Kanał*, po *Eroice – Ostatni dzień lata*, *Popiół i diament* i *Krzyż Walecznych*. Po *Lotnej – Zezowate szczęście* i *Nikt nie woła*, po nich z kolei – *Pasażerka* i *Jak być kochaną* itd. Co ciekawsze, zaskakujące sprzeczności, o których tu mowa, dają o sobie znać równie wyraźnie w przypadku indywidualnych dróg twórczości tego samego artysty. W rok po *Człowieku na torze* Munk realizuje *Eroikę* (na dodatek wprowadzając całkowicie odmienną tonację w każdej z nowel), po niej powstaje *Zezowate szczęście*, a po nim całkiem niepodobna do tamtych *Pasażerka*. Tak samo w przypadku Różewicza (*Świadectwo urodzenia wobec Wolnego miasta*), Lenartowicza (*Pigułki dla Aurelii* w zestawieniu z *Zimowym zmierzchem*) i Wajdy, zwłaszcza gdy porównać nowatorską poetykę *Popiołu i diamentu* z wcześniejszym o rok *Kanałem* i ich obu z późniejszą *Lotną*, a z kolei *Lotnej* z *Niewinnymi czarodziejami* i *Samsonem*. Jeśli zapomnieć na chwilę, kto je nakręcił, *Krzyż Walecznych* i *Nikt nie woła* prezentują się jak dzieła dwóch całkiem różnych twórców, a przecież mają nie tylko tego samego reżysera, ale i scenarzystę! Znacznie bardziej monogłosowy, by się tak wyrazić, okazuje się Konwicki jako autor *Ostatniego dnia lata* i *Zaduszek*, ale i w jego przypadku nie sposób przecież powiedzieć, że są to dzieła jednakowe. Warto też sobie uświadomić, że Kawalerowicz kręci w okresie szkoły polskiej trzy filmy tak różne, jak *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, *Pociąg* i *Matka Joanna od Anio-*

łów. To samo z Hasem jako twórcą *Pętli*, *Pożegnań*, *Rozstania*, *Złota* i *Jak być kochaną*.

Na przekór rzecznikom koncepcji abstrakcyjnej „czystości” rozpatrywanego zjawiska, szkoła polska nie jest bynajmniej zakrzepłym w krystalicznej formie, skamieniałym tworem. W moim przekonaniu, ryzykowna i nieumotywowana byłaby teza, że istnieje jakiś jeden jedyny wyznacznik pozwalający stwierdzić, iż dany utwór należy do grupy filmów tej formacji.

Nie wszystkie elementy i wiążące je relacje muszą się w każdym z poszczególnych dzieł „szkoły polskiej” zawsze i koniecznie powtarzać, nie wszystkie też pojawiają się równocześnie. Obok zasadniczych, istnieją drugorzędne, dużo mniej istotne, a ich doraźna hierarchia podlega – zależnie od wymowy indywidualnego filmu – rozmaitym modyfikacjom w wyniku transponowania danego wyróżnika do nowych układów, zmieniających niekiedy gruntownie ich sens. Za przykład mogą tu posłużyć choćby zaskakujące transformacje tematu bohaterstwa i motywu zmagania się jednostki z historią w toczących z sobą przez lata kapitalny dialog filmach Munka i Wajdy. Ową grę napięć między poszczególnymi wersjami tego samego tematu, pełną celowo aranżowanych sprzeczności, z reguły świadomie zaczepnych i prowokacyjnych wobec widza, pogłęboko ilustruje łańcuch postaci tak różnych, jak: maszynista Orzechowski, „Zadra”, „Korab”, „Stokrotka”, Dzidzius Górkiewicz, porucznik Zawistowski, Maciek Chełmicki i Jan Piszczyk.

Żaden z poszczególnych filmów, nawet tych najhjojniej wyposażonych i „reprezentatywnych” dla szkoły polskiej, jak *Papiół i diament*, nie gromadzi nigdy kompletu charakterystycznych jej cech. Jedne z tych dzieł mają ich więcej i w tym sensie należą do polskiej szkoły filmowej „bardziej”, inne – „mniej”. Do tych pierwszych, plasujących się w samym jej centrum, należą niewątpliwie: *Kanał*, *Eroica*, *Papiół i diament*, *Lotna*, *Zezowate szczęście*. Do drugich z kolei, koncentrycznie wpisanych w kolejne kręgi: od bardzo bliskich (*Człowiek na torze*, *Pożegnania*, *Wolne miasto*, *Nikt nie woła*, *Pasażerka*, *Samson*, *Zaduszki*, *Jak być kochaną*), przez coraz dalsze i bardziej odległe (*Zimowy zmierzch*, *Pętla*, *Ostatni dzień lata*, *Pigułki dla Aurelii*, *Baza ludzi umartwych*, *Biały niedźwiedź*, *Pociąg*, *Niewinni czarodzieje*, *Świadectwo urodzenia*, *Matka Joanna od Aniołów*), aż do całkiem peryferyjnych, do których trzeba zaliczyć gamę pozostałych.

Pora na ostateczną konkluzję. Poszukiwanie specyficznych wyznaczników szkoły polskiej nie może się ograniczać jedynie do opisu cech stylistyczno-kompozycyjnych i gatunkowych serii należących do niej dzieł czy ustalenia swoistego zakresu ich tematyki. Nie wystarcza też określona tradycja i antytradycja, do której się odnoszą. Dostrzegalna w rozmaitych jej filmach wspólnota kilku elementów lub chwytów artystycznych wyznacza zaledwie początek procesu badawczego. Powtarzające się cechy charakterystyczne, o których tu mowa, mogą przecież pełnić w indywidualnych przypadkach bardzo różne funkcje estetyczno-społeczne, które rozstrzygają ostatecznie o sensie takiego czy innego ich wykorzystania. Aby podjęta przez badacza głębsza analiza formacji spełniła swój cel, konieczne jest trafne rozpoznanie specyfiki tych funkcji. Narzuca to konieczność sformułowania poszerzonej wykładni zjawiska artystycznego, jakim jest „szkoła polska”. Bez odwołania się do niej

nie sposób bowiem rozszyfrować żadnego z zagadkowych paradoksów, jakich wiele kryją nie tylko poszczególne utwory, lecz także powikłany rozwój tego intrygującego fenomenu jako ogólniejszej wielowariantowej całości.

MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> A. Jackiewicz, *Prawo do eksperymentu*, „Przegląd Kulturalny”, 1954, nr 51-52.

<sup>2</sup> A. Bohdziewicz, *Czyżby cyprysy i pinie na Powiślu?* „Łódź Literacka”, I-III, 1955.

<sup>3</sup> A. Jackiewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski*, w: tegoż, *Latarnia czarnoksiężska*, Warszawa 1956, s. 148-153. Warto również zwrócić uwagę na recenzję *Końca nocy* pióra tego samego autora zatytułowaną: *Neorealizm polski*, „Trybuna Ludu”, 1957, nr 358.

<sup>4</sup> W najnowszej literaturze przedmiotu poświęconej tematyce polskiej szkoły filmowej można wskazać również inne publikacje, których autorzy polemizują ze schematycznymi ujęciami poprzedników, eksponując bogactwo dokonań artystycznych tej formacji. Należą do nich: monografia T. Lubelskiego, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 1992. W rozdziale IV tej książki (s. 113-193) autor szczegółowo analizuje rozległy repertuar strategii kina polskiego Października. Z kolei E. Nureczyńska-Fidelska w artykule zatytułowanym *Szkola czy autorzy? Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu* (w zbiorze: *Kino – Film: Poezja Optyczna?* pod red. J. Trzynadłowskiego, „Studia Filmoznawcze”, tom XVI, Wrocław 1995, s. 241-255) przeprowadza krytykę dotychczasowych ujęć szkoły polskiej, podkreślając ich nieprzystawalność w stosunku do charakteru badanego zjawiska.

<sup>5</sup> Interesujący wyraz samoświadomości artystycznej twórców szkoły polskiej stanowi nieco dzisiaj zapomniana antologia wywiadów S. Janickiego nosząca tytuł: *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962.

<sup>6</sup> Filmową inspiracją naszych filmowców staje się w tamtym okresie nie tylko neorealizm, lecz także o wiele szerszy i bardziej rozległy dorobek artystyczny kina światowego. Obok fali wybitnych filmów zachodnich wyświetlanych wtedy na ekranach naszych kin, ważną rolę w rozwoju twórczym polskich filmowców odgrywają w tym zbliżeniu ze światem udostępniane w formie projekcji studyjnych za soby archiwalne łódzkiej szkoły filmowej (wśród nich *Los olvidados*, *Niepotrzebni mogą*

*odejść*, *Rashomon*, *Cena strachu* i in.). Przywołanie osiągnięć warsztatowych czołowych ówczesnych twórców: od Chaplina, Buñuela, Renoira i Carné, przez Rosselliniego, Viscontiego, De Santisa, De Sica, Clouzota, Recca, Dassina i Wellesa, aż do Kazana, Felliniego, Kurosawy i Bergmana, sprawia, że dzieła twórców szkoły polskiej okazują się niejednokrotnie bardzo nowoczesne i bez trudu nawiązują kontakt z tym, co uznawane jest wówczas za „up to date” światowej sztuki filmowej.

<sup>7</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Zagadnienie kontekstu literackiego filmu na przykładzie polskiej szkoły filmowej*, w: tegoż, *Słowo w filmie. Historia – teoria – interpretacja*, Warszawa 1982, s. 171-196.

<sup>8</sup> Zjawisko, o którym tu mowa, K. Eberhardt nazwie w jednej ze swoich ówczesnych recenzji neoschematyzmem, zob. tenże, *W kręgu neoschematyzmu*, w: tegoż, *O polskich filmach*, wybór i wstęp R. Koniczek, Warszawa 1982, s. 39-45.

<sup>9</sup> Było to wydarzenie polityczne o znaczeniu zasadniczym, które głęboko negatywnie zaważyło na losach całej formacji, przesądzając o jej późniejszym rozpadzie. Jego wieloletnie przemilczanie w kolejnych opracowaniach na temat szkoły polskiej spowodowało w konsekwencji niemożność wyznaczenia właściwej chronologii kolejnych faz tego zjawiska, zwłaszcza jego stadium końcowego, które przypada na lata 1961-1963. Pełny tekst uchwały znajduje się w tomie zbiorowym pod redakcją T. Mieczki i A. Majej: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Katowice 1994, s. 27-34. (Nawiasem mówiąc, ani razu nie pada w niej określenie „polska szkoła filmowa”, choć mowa jest w negatywnym kontekście o wielu filmach należących do tej formacji.)

<sup>10</sup> Wszystkie przytoczone określenia pochodzą ze wspomnianej uchwały Sekretariatu KC z czerwca 1960 roku, zob. *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, op. cit., s. 27-34.

# Obraz Matki Polki w kinie polskim – mit czy stereotyp?

ELŻBIETA OSTROWSKA

*Dlaczego rewolucja jest kobietą?* – pyta Maria Janion w tytule pierwszego szkicu swej książki *Kobiety i duch imności*<sup>1</sup>, w którym analizuje fantazmat rewolucji-wolności, przybierający w systemie przedstawieniowym sztuki świata zachodniego postać wyobrażenia o kobiecie<sup>2</sup>. Jako przykłady autorka wymienia m.in. postać Marianny jako symbolu republiki francuskiej, obraz Delacroix *Wolność prowadząca lud na barykady*, rysunki i litografie wyobrażające Komunię Paryską, Statuę Wolności Bartholdiego w porcie nowojorskim i wiele innych. Odnotowany zostaje także polski wariant tego ikonicznego wzoru, a mianowicie sztychy przedstawiające rewolucję 1905 roku. Niewątpliwie można byłoby podać jeszcze kilka takich przykładów, wydaje się jednak, iż nie jest to wyobrażenie szczególnie silnie zakorzenione w zbiorowej świadomości Polaków. W rodzimej ikonografii znacznie częściej można spotkać postać kobiecą będącą wyobrażeniem zgoła odmiennych znaczeń niż bunt, rewolucja i triumf, najczęściej jest ona bowiem upostaciowaniem niewoli, cierpienia i bólu. Obraz Jana Matejki *Polonia* i tytułowa karta cyklu *Polonia* Artura Grottgera są chyba najbardziej znamiennymi przykładami tego, iż w sztuce polskiej postać kobieca wielokrotnie stawała się fantazmatem cierpiącej ojczyzny. Szczególną jego odmianą jest, jak sądzę, symboliczny wizerunek Matki Polki.

Symboliczny obraz matki, także matki cierpiącej, jest zakorzeniony w wielu kulturach, w kulturze polskiej ma on jednak specyficzne znaczenie, które postaram się pokrótce scharakteryzować, przywołując niezbędne konteksty historyczne, polityczne, religijne i obyczajowe. Aby zrealizować to zadanie, należy się cofnąć do XIX wieku, kiedy to symbol ten został ukształtowany. Jan Prokop<sup>3</sup> dokonuje interesującego porównania pomiędzy ówczesną pozycją społeczną kobiety w Europie Zachodniej i w Polsce. Dziewiętnastowieczna mieszczańska Europa – pisze – chce przywiązać kobietę do sfery prywatności – zatem jedyną możliwą dziedziną samorealizacji jest dla niej rodzina, gdzie jest kapłanką domowego ogniska i zapewnia biologiczną reprodukcję, ale nie produkcję towarów – to należy do mężczyzny. O losach narodu i państwa decyduje mężczyzna – Ojciec, Mąż, Brat i Syn, działający w przestrzeni społecznej, do

której kobieta ma wstęp wzbroniony. W Polsce sytuacja przedstawia się natomiast zupełnie inaczej. Przyczyną tego jest fakt zagarnięcia przestrzeni publicznej (z wyjątkiem Kościoła) przez zaborcę, co sprawia, iż niemożliwe staje się na jej obszarze utrzymanie tożsamości narodowej. Obowiązek zachowania dzieł polskości musi być zatem spełniony w przestrzeni prywatnej. Dlatego też, jak pisze Prokop: (...) *kobieta polska, dość nieoczekiwanie, jak na kulturową normę XIX-wiecznej Europy, znajduje się w samym sercu spraw publicznych i narodowych, awansując (szczególnie po powstaniu listopadowym) na niemal najważniejszego obrońcę duchowych granic Rzeczypospolitej. Ona to bowiem razem z podstawowymi prawdami wiary uczy dzieci miłości ojczyzny, z nim jeszcze zetkną się z obcą szkołą i poddane zostaną jej bezdusznym rygorom. Ona to, przypiąwszy mu szarfę do piersi, wysyła syna, męża lub ukochanego w bój o wolność, z utęsknieniem czekając jego powrotu, opatrując rany (w tym celu przygotowuje szarpie) lub oplakując (upodobanym jej strojem będzie strój żałobny) bohaterski zgon na polu chwały, wygnanie na Sybir lub tułaczkę na obczyźnie*<sup>4</sup>. Właśnie wtedy Adam Mickiewicz pisze wiersz *Do Matki Polki*, wprowadzając ten określony wzorzec postaci kobiecej do polskiej sztuki i nadając mu tym samym rangę narodowego symbolu.

Kobieta staje się z jednej strony wzorem szczególnej odmiany patriotyzmu, z drugiej zaś przez rodzaj doświadczanego cierpienia jej obraz nakłada się na obraz cierpiącej ojczyzny, która także traci swych synów w kolejnych powstaniach. Ojczyzna, nasycona walorami kobiecymi, staje się przedmiotem intymnego przeżycia emocjonalnego – (...) *jest to matka wołająca o ratunek, a nie porządkująca życie zbiorowe struktura władzy*<sup>5</sup>. Nic dziwnego zatem, że Polkę, przekonaną o spełnianiu istotnej roli w życiu publicznym narodu oraz misji zachowania narodowej tożsamości, cechuje wysokie poczucie własnej godności. I co dziwne obce są jej upadki i błędy, jakie zdarza się popełniać mężczyźnie, czego przykładem są literackie losy Jacka Soplicy czy też Andrzeja Kmicica. Jest nieodmiennie czysta i niepokalana, jak Matka Chrystusa. Ów religijny wymiar symbolicznego wizerunku Matki Polki jest na tyle ważny i istotny, iż wymaga odrębnego komentarza.

Za główną cechę polskiego katolicyzmu zwykło się powszechnie, i w pewnym uproszczeniu, uważać jego ludowy charakter, co się objawia pewną niechęcią do abstrakcyjnego rozpatrywania spraw wiary a skłonnością do nieco naiwnego i dosłownego, ale też i bardziej „ludzkiego” interpretowania jej najważniejszych dogmatów. Tradycyjnie doświadczenie religijne było tak samo intymnym i emocjonalnym przeżyciem jak polski patriotyzm, dlatego Matka Boska była i nadal w dużej mierze jest postrzegana przede wszystkim jako matka cierpiąca z powodu śmierci syna. Niezwykle łatwo było zatem zbudować analogię pomiędzy tym wyobrażeniem religijnym a rzeczywistymi kobietami – matkami, które utraciły swych synów w powstaniach, oraz symbolicznym obrazem cierpiącej Polski. W taki właśnie sposób powstaje w kulturze polskiej symbol Matki Polki jako rezultat nałożenia na siebie symboli religijnych i martyrologicznych. Ten zmitologizowany obraz ma dwa aspekty: idealizacyjny i tragiczny<sup>6</sup>. Symbol ten przenika w tkankę realnego życia, kształtując określone, opisane już wcześniej, wzorce osobowe, które zakładają, że jedyną możliwą drogą samorealizacji i potwierdzenia swej własnej tożsamości dla kobiety Polki jest cierpienie i poświęcanie się nie tyle dla mężczyzny, ile dla ojczyzny.



Nietrudno zauważyć, że ta monumentalizacja czyni z kobiety istotę dość jednowymiarową, wolną od duchowych rozterek i dylematów wewnętrznych. Dokonując wszelkich wyborów, kieruje się ona nieodmiennie interesem ojczyzny, a każdy, nawet najprostszy obowiązek domowy zyskuje wyjątkowe znaczenie jako wpisujący się w dzieło świętej służby dla zniewolonego kraju. W dziewiętnastowiecznej Polsce kobieta jest zatem przedmiotem swoistego kultu, co sprawia, iż nie odczuwa ona w zbyt silnym stopniu potrzeby walki o równe prawa (emancypacja polskich kobiet u schyłku XIX wieku miała raczej przyczyny ekonomiczne, niż wynikała z przemian świadomości). W porównaniu z sytuacją w społeczeństwach zachodnioeuropejskich w tym samym czasie cieszy się ona wieloma przywilejami, ale te, paradoksalnie, stanowią jednocześnie czynnik niezwykle silnie represjonujący jej własną podmiotowość. Z jednej strony jest bowiem sakralizowana, z drugiej zaś żyje w kulcie ofiary z siebie i własnych pragnień na rzecz narodu i społeczeństwa – nie ma bowiem szczęścia osobistego, gdy go nie ma w ojczyźnie, jak mówi poeta. Kobieta polska zostaje niemal całkowicie uwięziona w symbolicznym wyobrażeniu, które z czasem przekształca się w stereotyp.

Zaskakujący przykład symbolicznego powiązania kobiecości z patriotyzmem można odnaleźć w filmie *Rok 1863*, zrealizowanym w 1922 roku przez Edwarda Puchalskiego na podstawie powieści Stefana Żeromskiego *Wierna rzeka*. W jednej ze scen filmu, gdy oddział carskiej żandarmerii przeszukuje dworek w poszukiwaniu rannego powstańca, jeden z żołdaków spostrzega na sofie ślad krwi. Na pytanie: *Czyja to krew?* Salomea odpowiada: *Moja*. W dialogu tym następuje swego rodzaju symboliczna przemiana krwi rannego powstańca w krew menstruacyjną kobiety<sup>7</sup>, oznaka kobiecej seksualności staje się symbolem ofiary poniesionej dla ojczyzny. Należy zwrócić uwagę na to, iż mamy tu do czynienia z niezwykłym jak na te czasy (przypominam: rok 1922), naruszeniem powszechnego wówczas kulturowego tabu dotyczącego kobiecej menstruacji. Rzecz jasna scena ta nie dowodzi swobody obyczajowej polskiego kina przedwojennego, lecz jest symbolem heroizmu kobiety, która nie cofnie się przed niczym, gdy w grę wchodzi sprawa ojczyzny. Skoro kobieta decyduje się świadomie na całkowite obnażenie swej intymności, co upokarza ją w oczach każdego mężczyzny, a przede wszystkim wroga, to tym bardziej jej postawa zasługuje na podziw i szacunek, i tym większe staje się jej poświęcenie dla dobra Polski. Kino polskie zdołało tutaj w dość osobliwy sposób połączyć element cielesnej seksualności ze sferą patriotycznej symboliki narodowej. Zachodzi przy tym wspomniany proces transformacji sfery przestrzeni prywatnej, czy też raczej intymnej, w sferę przestrzeni publicznej. Kobieta traci więc tym samym prawo do indywidualnego, osobistego doświadczania swego ciała, które także staje się ostatecznie symbolem patriotycznej ofiary.

Z drugiej jednak strony trzeba również zwrócić uwagę na pewnego rodzaju ambiwalencję tej sceny – otóż, można uznać, iż w pewnym sensie kobieta spełnia tutaj także rolę agresora, wykorzystując przypisywany powszechnie mężczyznom lęk wobec kobiecej menstruacji; Maria Janion cytuje wypowiedź Jeana-Paula Rouxa z pracy *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, który pisze: jest to *przerażenie powszechne i uniwersalne, opisywane od niepamiętnych czasów i które bynajmniej nie ogranicza się do ludów prymitywnych*<sup>8</sup>. Jeśli nawet jed-

nak przyjąć taką interpretację, to nie zmienia to ogólnego znaczenia opisanej sceny.

Polskie kino powojenne wielokrotnie dowiodło żywotności tego symbolicznego wyobrażenia postaci kobiecej, modyfikując go na rozmaite sposoby. Po II wojnie światowej okazało się, że ten narodowo-patriotyczny symbol znakomicie daje się przystosować do potrzeb nowej ideologii, która w drastyczny sposób pozbawiała wszelkich wartości całą polską tradycję. Jeden z pierwszych polskich filmów zrealizowanych w tym czasie, *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej z 1948 roku, przedstawia rzeczywistość obozu koncentracyjnego dla kobiet, które objawiają w tej zdehumanizowanej rzeczywistości niezwykłą wręcz niezłomność charakteru, szlachetność i chęć walki z wrogiem. Już sam fakt, iż pierwszy, poważnie podejmujący temat okupacji polski film (wcześniejsze *Zakazane piosenki* były zaledwie sentymentalną wizją rzeczywistości okupowanej Warszawy) czyni głównym bohaterem kobietę, której postać znowu symbolizuje cierpienie i heroizm, ma symptomatyczne znaczenie. Należy jedynie dodać, że ten tradycyjny symbol polski został wzbogacony o charakterystyczne dla komunistycznej ideologii elementy internacjonalistyczne, mianowicie wyeksponowano wątek solidarności kobiet różnej narodowości.

W filmach realizujących zasady socrealistyczne trudno byłoby wskazać bohaterki powielające ten symboliczny wzorzec, niemniej jednak należy zwrócić uwagę na to, iż pozytywny socrealistyczny wzorzec osobowy realizowały głównie postaci kobiet, którym przypadała szczególna rola w Wielkim Zadaniu, jakim była budowa komunistycznej, lepszej rzeczywistości w powojennej Polsce. Budowały one ten nowy ład w sposób dosłowny, wkraczając w sfery produkcji zarezerwowane tradycyjnie dla mężczyzn, pracowały na budowach, w hutach, wykonując tzw. męskie zawody. Tradycyjne dla kultury polskiej heroizowanie polskiej kobiety, odgrywającej ważną rolę w życiu narodu i państwa, zostaje wykorzystane jako element strategii ideologicznej komunizmu. Matka, podobnie jak kobieta pracująca zawodowo, stała się elementem propagandy nowego ustroju i pozostała nim w zasadzie do końca, tj. do lat osiemdziesiątych (wystarczy wspomnieć chociażby o istniejącym przez cały ten czas politycznym obyczaju dekorowania orderami matek pięciu synów, którzy zostawali górnikami albo żołnierzami). Macierzyństwo znowu było traktowane jako działanie na rzecz ojczyzny, ale już tej nowej, socjalistycznej, dlatego też należało rodzić nie dzieci po prostu, ale przyszłą klasę robotniczą. Władza komunistyczna wykorzystywała ten symbol także w bardziej pragmatyczny sposób. Na początku lat osiemdziesiątych Wojciech Jaruzelski zainicjował akcję społecznej zbiórki pieniędzy na budowę szpitala, nazywanego Pomnikiem Matki Polki, który miał być hołdem złożonym wszystkim polskim matkom. Oczywiście i w tym przypadku społeczeństwo polskie uległo sile tego symbolu narodowego.

Kino jednak dość szybko zweryfikowało propagandowy wizerunek kobiety w polskim filmie socrealistycznym. Postać matki okazała się tutaj wyjątkowo poręczna, by ujawnić cały fałsz i zakłamanie, kryjące się za optymistycznie brzmiącymi hasłami ideologii komunistycznej. Mam tutaj na myśli film Jerzego Zarzyckiego *Zagubione uczucia*, zrealizowany w roku 1957, a więc w okresie popaździernikowej odwilży. Bohaterką tego przynależącego do nurtu „czarnej serii” filmu jest typowa socrealistyczna przodownica pracy – pracuje jako hut-

nik, wieczorami zaś uczy się w technikum dla pracujących. Reżyser podejmuje jednak próbę ujawnienia, co się kryje za tym propagandowym obrazem kobiety. Stańczakowa jest wiecznie zmęczoną matką, samotnie wychowującą dwóch synów, opuszczoną przez męża, który wybrał karierę polityczną. Praca i szkoła zajmuje jej tyle czasu, że wszystkie obowiązki domowe musi przejąć 14-letni syn, który nie dając sobie z tym rady, ucieka z domu i przyłącza się do grupy chuliganów. Tak więc okazuje się, że pełne wyzwolenie i niezależność, które komunizm obiecywał kobietom, jest jedynie iluzją – bohaterka nie może realizować się przez pracę, bo ta jest tak nisko opłacana, że matka nie może nawet kupić synowi piłki, o której chłopiec marzy, nie realizuje się również jako matka, bo prawie cały czas jest zajęta pracą zawodową, porzucenie przez męża rodzi też frustrację natury seksualnej. Postać nieszczęśliwej matki musiała stanowić znaczącą próbę destrukcji mitu komunistycznego szczęścia, skoro cenzura zdecydowała się zdjąć film z ekranów kin zaledwie kilka dni po premierze.

W twórczości debiutującego w tym czasie Andrzeja Wajdy najczęściej odnotowuje się obecność wątków mizoginicznych, można w niej jednak także odnaleźć kilka przykładów posługiwania się stereotypowym obrazem kobiety Matki Polki. Najbardziej interesująca wydaje się metamorfoza, jakiej podlega w *Człowieku z żelaza* bohaterka *Człowieka z marmuru*, Agnieszka. W zrealizowanym w 1977 roku filmie główna bohaterka filmu jest osobą, która w pełni świadomie dąży do wybranego przez siebie celu – realizacji filmu o Birkucie. Jest dynamiczna, zdeterminowana w działaniu, z dużą pewnością siebie przewodzi składającej się z mężczyzn ekipie filmowej – jednym słowem, kobieta wyzwolona. Wyzwolenie to – dość pozorne dodajmy, bo w gruncie rzeczy jest to raczej maskulinizacja kobiety – nie trwa zbyt długo. W *Człowieku z żelaza* w 1981 roku obserwujemy nieprawdopodobną wręcz przemianę bohaterki. Agnieszka, która teraz jest już żoną syna Birkuta, zostaje ukształtowana jako postać filmowa całkowicie „na wzór i podobieństwo” figury Matki Polki. Jest ona, jak pisze Maria Kornatowska<sup>9</sup>, *żoną Maćka w sensie społecznym, bratem w sensie emocjonalno-psychologicznym. Ich związek opiera się na porozumieniu ideologicznym. Jest to związek bratnich dusz, z którego zapewne mocą niezłomnych przekonań rodzi się dziecko*. Między kobietą a mężczyzną brak tutaj jakiegokolwiek śladu fascynacji erotycznej. W filmie tym Krystyna Janda znakomicie wciela się w postać kobiety niemal całkowicie tłumiącej swą seksualność, której rezygnacja z „egocentrycznych” dążeń do samorealizacji wynika nie tyle z potrzeby całkowitego poświęcenia się ukochanemu mężczyźnie, ile raczej jest konsekwencją uznania nadrzędności interesów zbiorowego życia narodowego, które on reprezentuje.

W *Matce Królów*, filmie zrealizowanym w 1982 roku przez Janusza Zaorskiego, symboliczna Matka-Polka staje się główną bohaterką opowiadania. Tematem tego filmu są tragiczne dzieje rodziny Królów, w których można odnaleźć skupione jak w soczewce absurdalność i okrucieństwo polskiej rzeczywistości w czasach stalinizmu. Główną bohaterkę poznajemy w sytuacji dla niej przełomowej. W wypadku ulicznym ginie jej mąż, a ona zostaje sama z trzema synami i czwartym dzieckiem w drodze. Nie mająca żadnego zawodu Łucja Królowa staje w obliczu konieczności zarobienia na utrzymanie całej rodziny. Dalsze jej życie płynie w skrajnej nędzy, przepelnia je całkowicie troska o dzieci, które także przysparzają wielu problemów. Bohaterka filmu Zaorskiego nie

poddaje się jednak i stawia czoło życiu. Nie myśli o sobie, źródłem każdego jej czynu jest troska o dom, troska o rodzinę. Ta kobieta, tak ciężko doświadczona przez los, przez całe swoje życie będzie tylko matką – pełną poświęcenia, miłości i wewnętrznej czystości. Gdy wokół szaleje terror stalinowski, gdy toczy się walka polityczna, to właśnie ona będzie wyczekiwała u bram więzienia, w którym zamknięto jej syna, to ona będzie stała na straży nielegalnych spotkań politycznych. Matka Królów jest opoką, na której można zbudować to, co najważniejsze dla przetrwania narodowego ducha, czyli rodzinę. Ona jako jedyna w tych czasach ideologicznego fałszu zdaje się wierzyć w takie wartości, jak miłość, dobro, prawda. Tym tragiczniejsza staje się klęska Królowej, która traci po kolei swoich synów. Film ten w najbardziej jaskrawy sposób eksponuje cierpienie kobiety-matki jako jedyny dostępny sposób samorealizacji. Cierpienie ją uświęca, czyniąc z niej właśnie symboliczną i bezcielesną niemal istotę.

Równie heroiczny portret matki i żony możemy odnaleźć w filmie Waldemara Krzystka *W zawieszeniu* (1986), w którym Krystyna Janda wciela się w postać żony żołnierza Armii Krajowej, na którego po wojnie komuniści wydali wyrok śmierci. Anna latami ukrywa męża w piwnicy, samotnie wychowując ich dziecko. Ta sama aktorka tworzy postać głównej bohaterki *Przestuchania* Ryszarda Bugajskiego z 1982 r. Ta początkowo lekkomyślna i głupiotka piosenkarka, poddana nieludzkiemu terrorowi stalinowskiego więzienia, ujawnia nieoczekiwane upór, odwagę i siłę. I nie jest to jednorazowy zryw, kumulacja emocji i determinacji, ale rozłożony na lata wysiłek woli, której potencja nie słabnie z upływem czasu, ale jakby na przekór wszystkiemu nasila się i potężnieje. Bohaterka nie poddaje się systemowi reprezentowanemu przez okrutnych mężczyzn i ostatecznie odnosi zwycięstwo. Symbolem tego zwycięstwa kobiecości nad męskim światem politycznego reżimu jest urodzenie dziecka. Jego ojcem jest oficer śledczy. To właśnie za sprawą kobiety, przyszłej matki jego dziecka, zaczyna on wątpić w słuszność wyznawanej przez siebie ideologii i ostatecznie popełnia samobójstwo. W filmie tym doświadczenie macierzyństwa stanowi metaforyczne potwierdzenie uzyskanej przez bohaterkę dojrzałości ideologicznej.

Symbol cierpiącej matki wpisany w strukturę antycznej tragedii prezentuje w swym filmie *Skarga* z 1991 r. Jerzy Wójcik. Akcja filmu rozgrywa się w Szczecinie w 1970 roku. Kilkunastoletni chłopiec zostaje przypadkowo zastrzelony przez jednego z żołnierzy pacyfikujących strajk stoczniovców. Zaniepokojeni rodzice rozpoczynają poszukiwania chłopca. W jednym ze szpitali odnajdują zabitego syna. Urząd Bezpieczeństwa odmawia rodzicom prawa do pogrzebu. Matka, niczym Antygona, rozpoczyna walkę o prawo do pogrzebania swego dziecka (należy dodać, że fabuła filmu jest oparta na autentycznych wydarzeniach). Dla bohaterki sytuacja ta nie jest źródłem emocjonalnie przeżywanego dramatu matki po śmierci syna, dlatego też w jej zachowaniu brak na przykład zewnętrznych oznak rozpaczy, bólu. Doświadcza ona bowiem tragedii egzystencjalnej, spowodowanej niemożnością spełnienia podstawowego obowiązku etycznego, nakazującego godne pochowanie ciała zmarłego. Oczywiście, na tę strukturę antycznego mitu bardzo wyraźnie nakłada się symbolika chrześcijańska – eksponuje to zwłaszcza nierealistyczna scena wizyty matki w kościele. Film ten chyba w najbardziej radykalny sposób przekształca indywidualne dra-

matyczne doświadczenie kobiety jako matki w strukturę ahistorycznego mitu. Kobieta jest przedstawiona jako strażniczka podstawowego prawa naturalnego, naruszanego przez mężczyzn.

Kazimierz Kutz w swych filmach przedstawia kobietę matkę zgodnie z tradycyjnymi wzorami kultury śląskiej. Warto tutaj wspomnieć, iż w ciągu sześciu wieków odłączenia Śląska od Polski (Macierzy) Ślązacy utrzymywali kontakt z polską kulturą głównie na płaszczyźnie religijnej, odbywając coroczne tradycyjne pielgrzymki na Jasną Górę, zaś z językiem polskim przez lekturę polskiej Biblii. Znowu więc mamy do czynienia z sytuacją, o której wspominałam na wstępie. Przestrzeń prywatna zostaje wypełniana działaniami ważnymi dla zachowania odrębności narodowej. Konieczność obrony swej tożsamości kulturowej przed wpływami protestanckich Niemiec sprawiła, że kultura śląska rozwinięła się na wzór kultury plemiennej, w której poczucie jedności zapewnia między innymi zespół rytuałów porządkujących sferę codziennych działań i zachowań. W tradycyjnie patriarchalnym modelu rodziny kobiecie przypada rola pielęgnowania i kultywowania tego rytuału, zapewniającego poczucie związku ze wspólnotą. Kobiety śląskie wykonują swe prace z namaszczeniem i powagą, jakby powtarzalność tych codziennie wykonywanych gestów ustanawiała, bądź realizowała jakiś pierwotny ład w otaczającej ją rzeczywistości. Można wspomnieć o tym, iż Kazimierz Kutz twierdzi, że najistotniejszy wpływ na ukształtowanie jego świadomości jako człowieka, także politycznej, i artystycznej, miała jego babka i matka, a swych męskich przodków wspomina jako ludzi nieciekawych i wręcz prymitywnych. Zapewne dlatego po części kobiety w jego filmach, choć wykonują prace wynikające z tradycyjnie przypisanej im roli społecznej, reprezentują postawy pełne godności i są przedstawiane z patosem. Oczywiście, można powiedzieć, że to efekt przewrotnych działań patriarchy, przez pozorne dowartościowanie kobiety mającego na celu podtrzymanie istniejącego stanu rzeczy. Rola strażniczki domowego ogniska, choćby sakralizowana i uwznioślana, wyznacza kobiecie określone miejsce w strukturze społecznej, której stałość i niezmiennosc jest gwarantowana właśnie przez tę rytualizację codziennego życia. Wprowadzając kobietę do sfery życia publicznego, Kutz posługuje się także symbolem Matki Polki. W firmie *Perła w koronie*, opowiadającym o strajku górników w latach trzydziestych, jest scena, w której przywódca delegacji idąc na pertraktacje z dyrekcją kopalni mówi: *Dajcie jeszcze jakąś kobietę z orderami – Matkę Polkę*. Kobieta w tym przypadku jest w drastyczny sposób zredukowana do symbolu, którego wartość emocjonalna jest wykorzystywana przez mężczyzn realizujących swe cele polityczne. Już samo użycie w dialogu sformułowania: *jakaś Matka Polka*, dowodzi, że kobieta zostaje pozbawiona przez mężczyznę wszelkiej podmiotowości, a tym samym możliwości oddziaływania na daną sytuację społeczną lub polityczną.

Taki wizerunek kobiety jest postrzegany jednak przez Kutza przede wszystkim jako znak pewnej formacji historyczno-kulturowej, która obecnie staje się przeszłością. W filmie z 1979 r. *Paciorki jednego różańca*, którego akcja rozgrywa się współcześnie, właśnie postawa kobiet buntujących się przeciwko patriarchalnej władzy męża wskazuje na postępujący rozpad tradycji kultury śląskiej, która według Kutza jest dla tej mniejszości etnicznej podstawowym źródłem poczucia tożsamości.

W filmie *Zawrócony* z 1994 roku reżyser powraca do tego modelu rodziny patriarchalnej w sposób dość przewrotny. Jest to konsekwencja poetyki groteski, którą posłużył się, opowiadając o ewolucji politycznej postawy młodego Ślązaka, który z działacza partyjnego przekształca się dość nieoczekiwanie i przypadkowo w opozycjonistę aktywnie uczestniczącego w życiu Kościoła. Ta gwałtowna zmiana poglądów politycznych jest skontrastowana z rytualnym porządkiem życia rodzinnego, trwającego we wciąż nieziennej postaci głównie dzięki żonie bohatera, która jawi się jako współczesna westalka, strzegąca już nie tyle świętego ognia, ile kuchenki gazowej, na której stoi garnek z gorącą zupą dla męża. Jej postawa wobec niego z łatwością daje się przełożyć na relację matka – syn, co dodatkowo jest wspomagane fizycznością aktorki. Kobieta ta wydaje się jawną parodią stereotypu Matki Polki, przedstawionego w absurdalnie wyolbrzymionym kształcie, ale struktura opowiadania filmowego przekonuje, że reżyser bynajmniej nie dyskredytuje jej pozornie ośmieszonych postawy. Przemiana bohatera odbywa się w trzech etapach; każdy z nich to jakby odrębny akt w strukturze dramatycznej utworu, który zaczyna się zawsze od takiej samej sceny porannego rytuału: przebudzenie, poranna modlitwa kobiety, toaleta męża, celebrowane śniadanie i pożegnanie męża wychodzącego do pracy. Koniec każdego aktu także jest takim sam: żona czeka cierpliwie z obiadem na powrót męża. Groteskowy obraz przemiany ideologicznej, której podlega mężczyzna, jest skontrastowany z powtarzalnością codziennego rytuału, który jest domeną działań kobiety. Ostatecznie zostanie skompromitowany i wykpiony ideologiczno-polityczny wymiar rzeczywistości, który jest dostępny mężczyźnie, natomiast porządek życia kobiety pozostanie nienaruszony i stały. Chcę podkreślić, że w filmie tym mężczyzna nie jest świadomym podmiotem kształtującym rzeczywistość, podlega jej wpływowi w sposób groteskowo przypadkowy, chroniąc się ostatecznie zawsze w ramionach swej macierzyńskiej żony.

Prezentowany dotychczas materiał wskazuje, iż symbol Matki Polki jest wyjątkowo trwałym elementem polskiej kultury, który z biegiem czasu przekształcił się w stereotyp. Najbardziej interesującą próbę demitologizacji takiego wizerunku kobiety zaproponowała w swoim filmie *Kobieta samotna* z 1981 r. Agnieszka Holland. Portret samotnej kobiety wychowującej dziecko w niczym nie przypomina świętej Madonny. Bohaterka zmaga się z nędzą, zewsząd jest otoczona wrogami albo ludźmi, którzy w najlepszym wypadku zachowują wobec niej wrogą obojętność. W ten jej ponury i przygnębiający świat wkracza w pewnym momencie mężczyzna, kaleki, brzydki, ale potrafiący rozbudzić w niej nadzieję na szczęście. Zaczyna o nie walczyć za wszelką cenę, kradnie pieniądze, oddaje swego syna do domu dziecka, bo sądzi, iż tylko w ten sposób nie zmarunie swojej życiowej szansy. *Uboga listonoszka – jak pisze Mariola Jankun-Dopartowa – to człowiek, który nie rozumie historii, gra jak na loterii o swój status społeczny. Brak świadomości czyni ją bezbronną wobec tej historii bez względu na to, czy trafia się jej wielka wygrana, czy wyciąga wciąż puste losy. Przyjmuje świat zewnętrzny w całej jego dosłowności, ufając na równi ludziom i zdarzeniom, jak i telewizyjnej utudzie. Kobieta ta nie rozumie, w jaki sposób i kiedy wyzywa los i sama naznacza się piętnem ofiary, wciąż pogłębiając własną obcość – czy precyzyjniej – odmienność we własnej społeczności*<sup>10</sup>. Czas akcji filmu to okres „Solidarności”. Bohaterka jednak nie angażuje się

w rzeczywistość polityczno-społeczną. Dylematy trudnych i dramatycznych wyborów politycznych, których doświadczała wówczas przeważająca część społeczeństwa polskiego, w jej przypadku stają się zaledwie rozterką, do kogo lepiej zwrócić się o pomoc w sprawie przydziału nowego mieszkania – do partii czy do „Solidarności”. Film Agnieszki Holland jest przytłaczającym obrazem postępującego procesu degradacji kobiety, żyjącej w takiej rzeczywistości społecznej, która osacza ją i niszczy. Bohaterka tego filmu, jak trafnie zauważa Mariola Jankun-Dopartowa <sup>11</sup>, idealnie spełnia cechy Girardowskiego kozła ofiarnego: matka samotnie wychowująca dziecko kryminalisty, biedna, kochanka kalekiego mężczyzny, wyobcowana ze swego środowiska. Każda z tych przyczyn jest sama w sobie wystarczająca, by spełniła ona społeczną rolę ofiary. Agnieszka Holland z bezkompromisową odwagą portretuje polską rzeczywistość lat osiemdziesiątych, demaskując jej prawdziwy obraz. Bohaterka jej filmu nie jest Matką Polką-pomnikiem, lecz kobietą z krwi i kości, która ślepo, bo inaczej nie potrafi, walczy o swoje szczęście i lepszy los. Społeczeństwo reaguje na to pogardą, nietolerancją i chęcią upokorzenia kobiety, która postanowiła zrealizować swe indywidualne pragnienia i potrzeby. Film ten jest swoistego rodzaju destrukcją symbolicznego obrazu kobiety matki ukształtowanego w polskim kinie, burzącą narosłe wokół niego stereotypy. Holland ujawnia to, co często tak naprawdę ukrywają patetyczne obrazy kobiety, mianowicie pogardę i niechęć.

Symboliczna figura Matki Polki tylko pozornie uwzniośla kobietę, bo tak naprawdę ogranicza ją, pozbawiając podmiotowości i możliwości indywidualnego decydowania o swoim życiu. Tradycyjna struktura patriarchy w warunkach polskich zostaje dodatkowo umocniona zobowiązaniami na rzecz ojczyzny. To nie mężczyzna domaga się od kobiety wyrzeczeń, ale ojczyzna – taki stereotyp myślowy utrwał się przez wystarczająco długi czas, by wpływać na postawy kobiet niezależnie od istniejących warunków zewnętrznych, choć trzeba przyznać, że niosły one ze sobą realne zagrożenie dla ciągłości narodowej, której podtrzymanie było możliwe jedynie w przestrzeni prywatnej pozostającej domeną kobiety.

Wyróżnione przez Barbarę Welter <sup>12</sup> cztery podstawowe cechy kobiecości, mianowicie pobożność, czystość (niewinność), oddanie życiu rodzinnemu i ulęgłość określają także wzór osobowy kobiety na gruncie polskim, ale jej podstawowym obowiązkiem jest działanie na rzecz kraju. Dlatego też zapewne symbol Matki Polki okazał się na tyle pojemny, że po wojnie odwoływał się do niego zarówno reżim komunistyczny, jak i opozycja. Powojenny obraz Matki Polki ukształtował się jako rezultat paradoksalnego skądinąd zabiegu, a mianowicie z jednej strony była to próba przeszczepienia tradycyjnych form patriotyzmu, powiązanego z elementami kultu maryjnego, na grunt komunistycznej ideologii, z drugiej zaś wykorzystywany był także w opozycyjnym nurcie kina, demaskującego fałsz i okrucieństwo politycznego reżimu. Tu i tam ów symboliczny obraz, podlegający stopniowo procesowi stereotypizacji, oznacza takie wartości, jak czystość, miłość i poświęcenie w imię wyższych celów, a te ustalone są wedle przyjętych założeń ideologicznych. Właśnie te „wyższe cele” utwierdzały kobietę w przekonaniu, że cierpienie jest rzeczą konieczną, a rezygnacja z indywidualnego szczęścia jest jedyną szlachetną i możliwą do zaakceptowania postawą w życiu. Poczucie własnej tożsamości Matka Polka uzyskuje głów-

nie przez akt identyfikacji ze swoim narodem i akceptację społecznie wyznaczonej jej roli matki. Wizerunek ten, choć nie jest jedynym stereotypem postaci kobiecej w systemie przedstawieniowym polskiego kina, zasługuje na szczególną uwagę, gdyż jest interesującym przykładem oddziaływania spletających się ze sobą czynników natury religijnej, politycznej i społecznej na zbiorową świadomość narodu, której tożsamość objawia się szczególnie wyraziście przez teksty kultury, a więc także i kino.

ELŻBIETA OSTROWSKA

- <sup>1</sup> M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- <sup>2</sup> Janion definiuje fantazmat jako rozmaitego rodzaju wyobrażenia, obrazy, tematy emocjonalne, które, mimo iż widziane jako fałszywe, nierealne w swym związku z rzeczywistością, ukazują jednak swą wartość w innym porządku: wewnętrznego psychicznego życia fantazmatycznego, szczególnej formy egzystencji. Mimo że fantazmat nie ma wymiaru realnego, stwarza jednak trwale konsekwencje w obrębie świadomości. M. Janion, tamże, s. 6.
- <sup>3</sup> J. Prokop, hasło *Kobieta Polka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 414-417.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 414.
- <sup>5</sup> Tamże, s. 415.
- <sup>6</sup> Por. M. Monczka-Ciechomska, *Mit kobiety w polskiej kulturze*, w: *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*, Kraków 1992, s. 96.
- <sup>7</sup> Ten trop interpretacyjny wskazuje Jerzy Krysiak w swym filmie montażowym *Polska jest kobietą*.
- <sup>8</sup> Za: M. Janion, dz. cyt., s. 339.
- <sup>9</sup> M. Kornatowska, *Eros i film*, Łódź 1986, s. 179.
- <sup>10</sup> M. Jankun-Dopartowa, *Obecność Holland*, „Konkurs”, nr 4-5, s. 52.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 53.
- <sup>12</sup> B. Welter, *The Cult of True Womanhood: 1820-1860*, „American Quarterly”, 1966, nr 18, s. 151-174.



# Stanisław Przybyszewski w kinematografii rosyjskiej

ANDRIEJ MOSKWIN

Zainteresowanie kinematografii rosyjskiej twórczością Stanisława Przybyszewskiego przypada na lata 1914-1917. Był to okres, kiedy kino w Rosji przeżywało swoje najlepsze czasy. Pierwsza wojna światowa z powodów politycznych, finansowych i technicznych utrudniała dostęp na rynek rosyjski znacznej części filmowej produkcji europejskiej i amerykańskiej. Rosyjscy producenci filmowi wykorzystywali ten stan rzeczy, aby rozszerzyć rodzimą produkcję filmów.

Powstają nowe wytwórnie filmowe. Dzięki temu w ciągu jednego tylko 1914 r. wyprodukowano tyle filmów, ile w ciągu wszystkich wcześniejszych lat. Niektóre wytwórnie miały nawet własną sieć dystrybucyjną. Zaczęła działać konkurencja. Głównie pomiędzy czterema firmami: Towarzystwem Akcyjnym A. A. Chanżonkow i Ska, wytwórnią Thiemann, Reinhardt, Osipow i Ska, Towarzystwem J. N. Jermoliewa i Domem Handlowym D. I. Charitonowa. Swój sukces wszystkie te firmy w znacznej mierze zawdzięczały współpracy z wybitnymi reżyserami, aktorami i operatorami.

Czyniły starania, aby zaangażować najlepszych z nich. Józef Jermoliew, na przykład, zaproponował etat głównego reżysera Jakowowi Protazanowowi, z ogromnym jak na te czasy honorarium – 12 tysięcy rubli rocznie. Najlepiej prosperujące wytwórnie zaczynają „hodować” własne gwiazdy filmowe. Nie oszczędzają środków i tworzą dla nich sugestywną reklamę.

Szybko powstają nowe kina. Oprócz Moskwy, stolicy kinematografii całej Rosji, buduje się je w Petersburgu, Charkowie, Rostowie nad Donem, Odessie. Cena biletów na niektóre filmy kasowe nie dla wszystkich była dostępna: np. w charkowskim kinie „Ampir” wynosiła ona pięć rubli – tyle, ile kosztował wtedy złoty zegarek.

Nie zapomniano również o artystycznej stronie filmu. Dużą popularnością cieszyły się ekranizacje utworów literatury klasycznej oraz filmy o tematyce historycznej. Konkurowały one z melodramatami, filmami salonowo-psychologicznymi, przygodowymi i kryminałami.

Poszukuje się nowych nazwisk i utworów z literatury współczesnej. Adaptuje się utwory takich pisarzy, jak Leonid Andrejew, Anastasija Wierbicka, Anna Mar. Pojawiają się pierwsi zawodowi scenarzyści, którzy piszą tylko i wyłącznie dla kina. Oczywiście, zwracano się przede wszystkim do takich pisarzy, którzy byli już u szczytu popularności i ich utwory cieszyły się powodzeniem wśród czytelników.

\*

Nic dziwnego więc, że nie można było pominąć *meteora Młodej Polski* – Stanisława Przybyszewskiego. Chociaż po 1912 r. teatry prawie nie wystawiały jego dramatów, ale nadal tłumaczono i wydawano jego nowe dzieła literackie. Wznowiono też te utwory, które wcześniej wzbudzały wielkie dyskusje.

W latach 1916-1918 powstało pięć ekranizacji utworów „*der geniale Pole*”: *Dla szczęścia (Dla szastja)*, *Topiel (Biezdna)*, *Mocny człowiek (Silnyj czelowiek)*, *Zmierzch (Sumierki)* i *Dzieci Szatana (Dieti Satany)*. O rozpoczęciu pracy nad jeszcze jednym, *Godami życia (Pir żizni)*, informuje „*Sinie-fono*”<sup>1</sup>. Brak jednak potwierdzenia, czy pracę nad tym filmem zakończono. Żadna z tych pięciu ekranizacji, z wyjątkiem kilku części *Zmierzchu*, niestety nie zachowała się. Ale nawet zachowane fragmenty i recenzje prasowe tego okresu pozwalają snuć przypuszczenia, jak mogły wyglądać, co w utworach pisarza przyciągnęło reżyserów, co zostało przez nich wyeksponowane, a co pozostało w cieniu.

Jeden z dziennikarzy w następujący sposób tłumaczył zainteresowanie kina rosyjskiego dramatami Przybyszewskiego: *...zawierają one bogaty i interesujący materiał: ważność wątku, dramatyzm konkluzji; pokazują głębię psychologii człowieka; napisane zdumiewająco wyrazistym językiem*<sup>2</sup>. Równie wysoko został oceniony Przybyszewski jako powieściopisarz. Dla recenzenta „*Kino-Gaziety*” jest on twórcą, mającym własną filozofię, *w której założeniu leży nie myśl, lecz uczucie*. We wszystkich jego utworach, będących oddzielnymi *taktami piekielnego tańca miłości i śmierci*, bohaterowie żyją *niezwykle nerwowym, podniosłym i gorączkowym życiem, które prowadzi ich ku otchłani, do granicy szaleństwa*. Właśnie w takim stanie ujawniają się *najgłębsze tajemnice duszy ludzkiej*<sup>3</sup>.

Interesujące, że już w 1908 r. oponent Przybyszewskiego Andriej Bieliy, w artykule *Prorok bez właściwości (Prorok biezluczija)*, stwierdza, iż utwory pisarza, między innymi *Homo sapiens* i *Dzieci Szatana*, mają cechy, które nie tylko pozwalają, ale nawet ułatwiają ich ekranizację. Chociaż rysunek fabuły nie jest nakreślony, lecz tylko naszkicowany *jakby przerywaną linią*, to każdy punkt tej linii jest sfotografowany z zadziwiającą dokładnością. Akcja od jednej sceny do drugiej rozwija się „skokami” i nie zawsze są one połączone między sobą związkiem przyczynowym. Daje to dużo możliwości widzowi. Może on spróbować zebrać je w całość, *przerzucić mosty* pomiędzy na pozór nie nadającymi się do połączenia scenami. Wieloznaczne i wyraziste są gesty bohaterów, bardziej wymowne niż wypowiedziane słowa. Pozwalają one odkryć tajemnicę *nieświadomego życia ludzkiego*<sup>4</sup>.

\*

Jako pierwszy z utworów Przybyszewskiego przeniesiono na ekran dramat *Dla szczęścia*. Sztuka ta na początku wieku, wraz ze *Śniegiem*, cieszyła się olbrzymią popularnością. Została wydana szesnaście razy, po raz ostatni na krótko przed rozpoczęciem pracy nad filmem – w 1915 r. Tłumaczyło ten dramat sześciu różnych autorów. Recenzent „*Teatralnoj Gaziety*” uznał go za jeden z najlepszych utworów Przybyszewskiego, bardzo dobrze nadający się do ekranizacji. *Brak tła życia codziennego, mała liczba występujących osób, ścisłość i skon-*

ctrowanie dramatu wokół podstawowego tematu<sup>5</sup> są, jego zdaniem, najważniejszymi zaletami tej sztuki.

Ekranizacji *Dla szczęścia* podjął się Dom Handlowy D. I. Charitonowa. Rok 1916, w którym rozpoczęto pracę, był dla tej firmy bardzo korzystny. Duży sukces zawdzięczała przede wszystkim jej kierownikowi, Dmitrijowi Charitonowowi, który był śmiałym i zręcznym przedsiębiorcą i zawsze stawiał na gwiazdy i wybitnych reżyserów. Wierny maksymie: „więcej wkładasz – więcej otrzymujesz”, działał szybko i aktywnie. Dzięki takiej taktyce udało mu się zaangażować do pracy w swojej wytwórni reżysera Piotra Czardynina oraz aktorów: Wierę Chołodną, Władimira Maksimowa, Witolda Połonskiego. Zaproponował im ogromne honoraria i zapłacił odszkodowania za zerwanie umów z innymi firmami.

Charitonow potrafił w krótkim czasie stworzyć firmę, która produkowała najbardziej popularne filmy. Na rosyjskim rynku filmowym były one wszystkie rekordy oglądalności.

Film *Dla szczęścia*, podobnie jak większość obrazów tej wytwórni, wyreżyserował utalentowany i inteligentny reżyser, Czardynin. Uznawał on za przedmiot swojej dumy to, że nigdy nie zgadzał się na podjęcie pracy nad filmem o *niedorzecznym i wulgarnym wątku*<sup>6</sup>. Wolał zawsze adaptować dzieła literackie i robił to bardzo ostrożnie, z całym szacunkiem dla autora wybranego przez siebie utworu.

Nie bał się gwiazd, a nawet dążył do tego, aby w jednym dziele zagrało razem kilku popularnych aktorów. Tak właśnie stało się z filmem *Dla szczęścia*. Z czworga aktorów troje było już dobrze znanych i lubianych przez publiczność: Wiera Chołodnaja (jako Olga), Władimir Maksymow (jako Mlicki) i Iwan Chudolejew (jako Zdzarski). Dla Aleksiejewej, wykonawczyni roli Heleny, był to debiut filmowy. Z tej trójki gwiazd widzowie i krytycy szczególnie uwielbiali mistrzostwo Chołodnej. Charitonow i Czardynin potrafili zrobić z niej królową ekranu. Sława i popularność aktorki już po pierwszych filmach tej wytwórni były tak ogromne, że porównywano ją z Francescą Bertini z Włoch i Henry Porten z Niemiec. Poeci poświęcali jej wiersze, muzycy – walce, perfumiarze – puder i perfumy<sup>7</sup>. Partner Chołodnej, Maksymow, również osiągnął wielką popularność. W tych latach obok Witolda Połonskiego uosabiał on ideał męskiej urody.

Ale najbardziej doświadczony w realizacji utworów Przybyszewskiego był Iwan Chudolejew. Jako aktor Teatru Małego zagrał we wszystkich trzech inscenizacjach dramatów pisarza, wystawionych na tej scenie. W 1906 r. kreował rolę Zdzarskiego (*Dla szczęścia*) i Przesławskiego (*Złote runo*), w 1912 – Orlicza (*Gody życia*).

Ponieważ działalność Domu Handlowego w tym czasie była pod czujną obserwacją prasy, to informacja o skończeniu pracy nad filmem od razu trafiła na łamy czasopism „Sinie-Fono” i „Proektor”<sup>8</sup>. Stało się to pod koniec 1916 roku. Niedługo przed rozpoczęciem wyświetlania *Dla szczęścia* w pierwszych numerach pism „Kinie-Żurnal” i „Proektor” opublikowano krótką zapowiedź, mającą zachęcić widza do oglądania filmu: *Bez szczęścia, chociażby ziarenka szczęścia – żyć nie sposób. I otóż mała gromadka ludzi bije się, próbuje wywalczyć dla siebie to „ziarenko szczęścia”, i w pogoni za nim ci ludzie, w zasadzie mili i dobrzy,*

nie zatrzymują się przed niczym: depcze się wszystko, co jest święte, ludzie bliscy zostają wrogami, i jak zawsze bywa, giną słabsi. Ale to widmo, to „ziarnko szczęścia” wyslizguje się i tutaj... Wyslizguje się dlatego, że między nimi został rzucony trup. Ten stary, ale i wiecznie nowy temat posłużył za fabułę tego filmu<sup>9</sup>.

U widzów film ten cieszył się dużym powodzeniem. W Piotrogradzie, wyświetlany w ramach programu wielkanocnego w kinie „Mołnija” („Piorun”), został uznany<sup>10</sup> za najlepszy film pokazany podczas przeglądu. W Moskwie prawa do tego filmu nabyła firma dystrybucyjna Alissis<sup>11</sup> i miała z niego znaczny zysk. Krytycy natomiast ocenili ekranizację dość surowo. Pod adresem autora scenariusza i reżysera wysunęli poważne zarzuty.

Recenzent „Proektu” uważał, że reżyser popełnił wielki błąd, wybierając dramat *Dla szczęścia*. Jest on, jego zdaniem, mało udany i nie nadaje się do adaptacji. *Ubogi watek, pretensjonalność zakończenia, niejasność psychologii występujących osób, i co najważniejsze – brak akcji* są tak poważnymi wadami, że nie można ich lekceważyć. *Przeżycia bohaterów, ich miłość, nienawiść, żal, współczucie*<sup>12</sup> nie są jeszcze dostatecznymi czynnikami, aby wybierać ten utwór do filmowania. Film, według autora artykułu, dużo traci i staje się *jednostajny* z powodu braku scen pejzażowych i ubogiej scenografii. Zdaniem autora recenzji zamieszczonej na łamach „Teatralnoj Gaziety” wina spoczywa na autorze scenariusza, który nie podkreślił głównych idei pisarza i nie wykorzystał wszystkich tkwiących w dramacie możliwości<sup>13</sup>. Poglądy dwojga krytyków zgadzają się tylko w jednym. Uważają oni za zbędne *wyciśnięcie na tym filmie moskiewskiego piętka*. Ich zdaniem można było całkiem się pozbyć moskiewskich gazet i widoku na Kreml z nadbrzeża rzeki Moskwy oraz wprowadzić *polski koloryt*<sup>14</sup>.

\*

Kilka miesięcy po premierze *Dla szczęścia* na ekrany kin weszła następna ekranizacja utworu polskiego pisarza. Tym razem była to *Topiel*, nakręcona przez działającą na terenie Rosji polską wytwórnię „Polonia”.

W latach 1915-1918 polska kolonia artystyczna żywo uczestniczyła w życiu kulturalnym Rosji. Znaczna jej grupa (Władysław Starewicz, Ryszard Bolesławski, Stanisław Sebel, Juliusz Osterwa i wielu innych) przyczyniła się też do rozwoju filmu rosyjskiego. Właśnie w tym czasie została przez nich podjęta próba zorganizowania polskiej wytwórni „Polonia”. Ekranizacja *Topieli*, przygotowana przy współpracy z inżynierem-technologiem N. J. Kaganem, była pierwszą pracą tej wytwórni.

Czasopismo „Sinie-Fono” informowało, że zaproszono do niej najwybitniejszych artystów warszawskich teatrów rządowych: Helenę Bożewską, Marię Mirską i Władysława Lenczewskiego. Ten ostatni wystąpił również jako reżyser. Dekoracje wykonano według szkiców polskiego malarza Wojciecha Rakowskiego. Szczególną uwagę pismo zwróciło na fakt, że dla *osiągnięcia mistrzostwa całego zespołu*<sup>15</sup>, wszystkie, nawet epizodyczne role powierzono doświadczonym artystom. Informacje o przygotowaniach do filmu, fotosy z niego i zdjęcie aktorki Heleny Bożewskiej umieścił „Kinie-Żurnal”<sup>16</sup>.

Oprócz *Topieli* wytwórnia „Polonia” nabyła prawa wyłączności do realizacji jeszcze dwóch filmów według dramatów Przybyszewskiego: *Śnieg* i *Złote*

*runo*. Planów tych, niestety, nie udało się zrealizować. Film *Topiel*, ukończony 31 sierpnia 1917 r., niedługo przed wybuchem rewolucji, był pierwszą i ostatnią produkcją wytwórni.

\*

Prawdziwym wydarzeniem w kinematografii tych lat stała się ekranizacja *Mocnego człowieka* w reżyserii Wsiewołoda Meyerholda. Adaptacja powieści Przybyszewskiego została podjęta przez firmę Thiemann, Reinhardt, Osipow i Ska, znaną również pod nazwą Russkaja Zołotaja Sierija. W 1916 r., kiedy produkcja filmów tej firmy zmniejszała się, zmieniła ona nazwę na Kiniematograficzeskoe Atelje „Era”. Założyciele wytwórni, Thiemann i Reinhardt, w ciągu kilku lat współpracowali z włoską firmą Ambrozio i odpowiadali za dystrybucję jej filmów na terenie Rosji. W 1913 r., po zerwaniu z nią stosunków, zorganizowali własną produkcję, a także dystrybucję. Do współpracy z ich wytwórnią zostali zaproszeni tacy znani reżyserzy, jak Jakow Protazanow i Władimir Gardin, operator Aleksandr Lewicki. Firma specjalizowała się przeważnie w ekranizacji utworów klasycznej literatury rosyjskiej.

W 1914 i 1915 r. na wytwórnię spadło kilka poważnych ciosów. Najpierw podczas pogromu uległa zniszczeniu kancelaria. Później Thiemann, jako obywatel niemiecki, został wysłany do Ufy, a dwóch najlepszych reżyserów, Gardin i Protazanow, zerwało umowę z wytwórnią. Całe kierownictwo sprawami produkcji przyjęła wówczas żona Thiemanna – Elżbieta. Mimo złej sytuacji finansowej firmy starała się zachować wysoki poziom artystyczny produkowanych filmów. Właśnie dzięki staraniom Elżbiety Thiemann doszło do współpracy z Meyerholdem.

Pierwszą pracą Meyerholda w kinematografii był *Portret Doriana Graya* według Oscara Wilde'a. Dzięki wykorzystanym w tym filmie środkom znacznie się on różnił od innych, powstałych w tym czasie. „Teatralnaja Gazieta” uznała to dzieło za *najwyższe osiągnięcie kinematografii rosyjskiej*<sup>17</sup>.

Meyerhold znał dobrze twórczość przywódcy modernistów polskich. Pracując w Chersoniu z Zespołem Rosyjskich Aktorów Dramatycznych, wystawił w 1902 r. *Złote runo*, a rok później, ze Stowarzyszeniem Nowego Dramatu, sztukę *Śnieg*. Te dwa dramaty (*Śnieg* w nieco zmienionej formie) zostały powtórzone w 1904 r. podczas pracy reżysera w Tyflisie. Eksperyment nad *Śniegiem* kontynuował w Teatrze Studio w Moskwie (1905). W 1906 r., współpracując w Petersburgu z Wierą Komissarżewską, wystawił *Odwieczną baśń*.

Realizując *Mocnego człowieka*, otoczył się wyjątkowymi i utalentowanymi osobowościami. Jako operatora zaprosił S. Biendierskiego, a główne role powierzył W. Janowej, M. Doroninowi, M. Żdanowej i K. Chochłowski. Scenografem został Władimir Jegorow (twórca głośnej scenografii do *Niebieskiego ptaka* Maeterlincka, wystawionego w 1908 r. na deskach MCHT-u, w reżyserii Konstantego Stanisławskiego). Scenariusz według trylogii *Mocny człowiek* (część pierwsza – *Mocny człowiek*, druga – *Wyzwolenie*, trzecia – *Święty gaj*) napisał kierownik literacki firmy Witolda Achramowicza (prawdziwe nazwisko – Aszmarin). Był on również tłumaczem tej trylogii na język rosyjski.

Jak wynika z notatek, zamieszczonych w dzienniku reżysera w 1916 r.<sup>18</sup>, *Mocny człowiek* nie był jedyną propozycją ze strony kierownictwa wytwórni fil-

mowej. 17 lipca Meyerhold czytał *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego, a 18 lipca – jeden z utworów Allana Edgara Poe. *Mocny człowiek* w tej rywalizacji zwyciężył.

Co przyciągnęło uwagę reżysera i wpłynęło na jego decyzję, by ekranizować właśnie tę trylogię? Możliwe, że zaciekawił Meyerholda gwałtowny rozwój akcji, dramatyczna fabuła, szybka zmiana nastrojów bohaterów, szczegółowo opisana atmosfera grozy i niepokoju, trzymająca przyszłego widza w stałym napięciu. Badacz filmowej kariery Meyerholda Aleksander Fiewrański dopuszcza, że *kusiły go oryginalność wyraziście zarysowanych obrazów, napięcie konfliktów psychologicznych, momentami przechodzących do wybuchu namiętności w duchu ówczesnej kinematografii, i również takie teatralne efektowne sceny, jak epizod w kawiarni, malownicze obrazy Włoch*<sup>19</sup>.

Okres filmowania przebiegał w dwóch etapach. Pierwszy trwał od 23 lipca do 3 sierpnia 1916 r., a drugi – od 8 maja do 5 sierpnia 1917 r. Harmonogram prac był bardzo napięty. Zdjęcia trwały często od godziny dziesiątej rano do dziesiątej wieczór. Wszystko było rozpisane co do godziny. Rozkład zajęć Meyerholda był ułożony w taki sposób, żeby mógł on w ciągu dnia maksymalnie poświęcić się różnym rodzajom pracy: spotkaniom z aktorami, ćwiczeniom nad tekstem, próbom, wybowi i ustawianiu dekoracji, instalacją światła.

Począwszy od 9 października 1917 r. *Mocnego człowieka* wyświetlano przez kilka miesięcy w różnych kinach Piotrogradu. W Moskwie można było go oglądać z niewielkim opóźnieniem: od stycznia 1918 r. Prasa informowała<sup>20</sup>, że u widzów film cieszył się dużym powodzeniem.

Metoda, której użył Meyerhold w *Mocnym człowieku*, różniła się od tej, którą wykorzystał w *Portrecie Doriana Graya*. Podkreśliła to uczennica reżysera Aleksandra Smirnowa-Iskander: *W trakcie powstawania filmu Meyerhold dużą uwagę zwrócił na psychologiczną stronę w rozwoju fabuły (...) Tym razem interesowała go nie perspektywa, lecz bliski plan, rzeźbiarskie odtwarzanie sylwetek i twarzy*<sup>21</sup>.

O użytej w filmie technice wypowiedział się sam reżyser w wywiadzie udzielonym „Teatralnoj Gaziety” po skończeniu pierwszego etapu pracy. *W inscenizacji powieści Przybyszewskiego chciałem zrealizować te same pomysły, które w ubiegłym roku próbowałem zrealizować w „Portrecie Doriana Graya”. Chciałbym przenieść na ekran szczególne ruchy aktorów, które są podporządkowane prawom rytmiki, i możliwie najszerzej wykorzystać efekty świetlne, właściwe tylko dla kinematografii.* Jak podkreśla Meyerhold, te pomysły udało się zrealizować dzięki współpracy z operatorem i dekoratorem.

Prasa, niestety, dosyć powściągliwie pisała o filmie, co prawdopodobnie było spowodowane wydarzeniami rewolucyjnymi, które zakłóciły normalny rytm życia. Sprawozdawca „Kino-Gaziety” zwrócił uwagę, iż mimo wielu czynników, które zapowiadały interesujący film (*dobry tekst literacki; ciekawa koncepcja; w dogłębny sposób opracowane przeżycia bohaterów; dążenia do stworzenia wspaniałego zespołu artystycznego; śmiałe poszukiwania reżyserskie*), jego premierze towarzyszyło rozczarowanie. Dało się zauważyć, że film był kręcony w pośpiechu, *został zбитy hyle jak*, a reżyser chciał utrafić w gust nazbyt szerokiej publiczności.

Spośród aktorów, zdaniem recenzenta, poradziła sobie z rolą jedynie Janowa, tworząc *jednolity typ kobiety demonicznej* – Ady Karskiej. Krytyk żałuje, że

z powodu skrótów w drugiej i trzeciej części powieści (tam właśnie znaczne miejsce wyznaczono bohaterce) aktorka nie miała możliwości rozwinięcia swego wszechstronnego talentu. Uważa natomiast, że Żdanowa była nieudaną Łucją i nie potrafiła stworzyć wzruszającej postaci, *kwiatu czystości i niewinności, pochłoniętego szaloną miłością do mocnego człowieka, pięknego zwierza – Bieleckiego*. Chochłow, w mniemaniu recenzenta, nie potrafił być przekonujący jako „mocny człowiek”. *Mocny człowiek – to nie mocny śmieć* – stwierdzał autor publikacji.

Oceniając pracę Meyerholda, recenzent był bardzo powściągliwy. Z całego filmu tylko jeden epizod, moment zbliżenia między Adą i Bieleckim, *zdumiał i wzruszył* krytyka, gdyż pokazywał *infernalny* charakter Ady i *tygrysią pieszczotliwość* Bieleckiego. Autor publikacji nie był w stanie zaakceptować eksperymentów podjętych przez reżysera i operatora. Niedobre wydały mu się sceny fotografowane przez operatora z góry, gdyż podczas ich oglądania krytyk miał wrażenie, że wszystko lada chwila potoczy się w dół. Nie podobał się także chwyt prowadzenia akcji równoległej: pokazywanie jednocześnie cyrkowych występów<sup>22</sup> i perypetii trojga bohaterów. Krytyk uznał, że rozprasza to uwagę widza.

Jednak wypowiedziane uwagi krytyczne nie przeszkodziły recenzentowi na optymistyczne stwierdzenie: *W „Mocnym człowieku” wyraźnie widać poszukiwania, podjęte przez reżysera (...) powoli dąży on do tego, aby pojąć sekrety nowej dla niego sztuki, czuje rytm i wykazuje umiejętność znajdowania nowych pomysłowych rozwiązań*. Łatwo zauważyć, że chociaż krytyk zwracał uwagę na nowatorskie pomysły *niepohamowanego nowatora*<sup>23</sup>, sam jednak nie potrafił jeszcze tych eksperymentów i innowacji właściwie ocenić i zaakceptować.

Gazeta „Birżewyje Wiedomosti” określiła realizację Meyerholda jako *wyjątkowo artystyczną*<sup>24</sup> i umieściła pochlebną informację: *Debiut<sup>25</sup> Meyerholda w kinie trzeba uznać za udany już tylko dlatego, że w filmie w ogóle nie odczuwa się „meyerholdowszczyzny”<sup>26</sup>. W scenariuszu użyto, a w filmie pokazano po kolei „życiowe, prawdziwe” obrazki. Sam Meyerhold w roli nie uznanego poety stworzył ciekawą i barwną postać. W filmie jest dużo silnych dramatycznych momentów<sup>27</sup>.*

Zarówno *Mocny człowiek*, jak i *Portret Doriana Graya* odegrały inspirującą rolę w rozwoju kina rosyjskiego, miały wpływ na twórczość wielu reżyserów filmowych. Teoretyk kina i reżyser Siergiej Jutkiewicz uważał, że użyta przez Meyerholda *zasada – pars pro toto (część zamiast całości)* – okazała się o tyle owocna, że *po kilka latów zobaczyliśmy jej realizację w takich klasycznych utworach, jak „Paryżanka” Chaplina oraz, w zupełnie innym charakterze, w „Pan-cerniku Potiomkinie” (...)* *Później zasada ta była wykorzystywana i rozwijana w całej kinematografii światowej*<sup>28</sup>.

\*

Powieść *Zmierzch*, trzecia część trylogii *Synowie ziemi*, została przeniesiona na ekran przez Towarzystwo Akcyjne A. A. Chanżonkow i Ska. Niestety, najlepsze lata wytwórnia miała już za sobą. Po odejściu od Chanżonkowa popularnych i utalentowanych twórców filmowych firma utraciła, pod względem artystycz-

nym, pierwsze miejsce na rynku rosyjskim. A od 1917 r. zmniejszyła się także liczba produkowanych filmów: z 132 w 1916 r. do 42 w roku następnym.

Reżyserem *Zmierzchu* został Andriej Gromow. Była to jego druga praca reżyserska, po filmie *Drogi zdrady* (*Puti izmieni*), chociaż karierę w kinematografii zaczął już w 1907 r. Jako aktor wystąpił w kilku filmach o tematyce historycznej, a później wziął udział w inscenizacjach utworów literatury klasycznej. Będąc asystentem reżysera, marzył o samodzielnej pracy.

Główną rolę powierzono dobrze już znanej aktorce, Zoji Barancewicz, uczennicy reżysera Konstantina Mardżanowa (był Gruzinem, prawdziwe nazwisko – Mardżaniszwili). Barancewicz występowała w dosyć głośnych filmach tych lat: *Anna Karienina* (*Anna Karenina*), *Miest' zenszcziny* (*Zemsta kobiety*), *Kursistka Tania Skworcowa* (*Studentka Tania Skworcowa*).

Zadanie dla autorki scenariusza, Walentyny Popowej, nie było łatwe. *Zmierzch* to trzecia część trylogii i należało znaleźć sposób na wprowadzenie do scenariusza pewnych fragmentów z dwóch pierwszych części, by ułatwić widzowi zrozumienie fabuły. Jednocześnie nie można było przekroczyć obowiązujących wówczas barier czasowych. Nawet ekranizacje solidnych utworów literackich wyglądały z perspektywy dnia dzisiejszego dosyć śmiesznie: *Anna Karenina* trwała dwanaście minut, a *Eugeniusz Oniegin* – tylko dziewięć.

Akcję filmu skoncentrowano wokół postaci głównej bohaterki – Hanki Glinńskiej, która kilka lat wcześniej z miłości do innego mężczyzny (Czerkaski) porzuciła męża i córkę. Nie mogąc znieść rozstania, rezygnuje ona ze szczęścia z kochankiem i szuka sposobów powrotu do rodziny. Inny zakochany w niej mężczyzna (Zaremba), zamiast udzielić jej pomocy, wykorzystuje jej ciężkie położenie i gwałci ją. Po nieudanej próbie popełnienia samobójstwa ratuje Hankę malarz Skirmunt. Otoczona prawdziwą troską powoli powraca do normalnego życia.

Ekranizacja składała się właściwie zaledwie z kilku scen: ciężko chora Hanka spotyka się z widmami; podczas zwiedzania restauracji wyjaśniają się stosunki pomiędzy Czerkaskim i Zarembą; Czerkaski w trakcie napisania listu; Hanka w trakcie przygotowania do spotkania z córką; spotkanie z Czerkaskim; choroba Hanki po popełnieniu samobójstwa przez Czerkaskiego.

Twórcy starali się pokazać niuanse gry aktorskiej, bogactwo i wyrazistość ludzkiej mimiki. Dlatego często posługiwali się bliskimi planami i kadr w pewnych momentach jakby zastygał. Dzięki takiej technice widz odnosił wrażenie, że trzyma przed sobą zdjęcie fotograficzne, któremu może się dokładnie przyjrzeć.

W jednej ze scen, bohaterka, po otrzymaniu listu z radością dla siebie wieścią, że pozwolono jej spotykać się z córką, przeżywa najszcześniejsze chwile swojego życia. Widzimy jej twarz, radośną, uśmiechniętą. Oczy błyszczą, wargi są z lekka rozchylone. Skrzyżowawszy ręce na piersi, Hanka mocno przyciska list, jakby się bała, że ktoś może go wykraść i raz na zawsze pozbawić ją nadziei. W myślach jest bardzo daleko i widz ma w tym momencie możliwość oddania się razem z nią marzeniom o upragnionym spotkaniu z córką.

Po kilku ujęciach znów widzimy bohaterkę. Ale jest już inna, czymś zmartwiona i zaniepokojona. Powieki jej drgają, wargi są zaciśnięte. Na twarzy już nie ma uśmiechu. Nadal stoi przy oknie i unieruchomiona przypomina rzeźbę. Słoneczne promienie pozwalają lepiej ją widzieć. Po kilku chwilach z lekka po-



chyła się w kierunku światła i słońca, jakby chciała im rzucić wyzwanie. A może tylko ślepo i posłusznie podporządkowuje się swojemu losowi i odpowiada na wołanie serca?

Krytyk teatralny Siergiej Wołkonski zwrócił uwagę, że taki „wewnętrzny psychologizm” był jedną z wad kinematografii tamtych lat. Reżyserzy zapożyczyli ten chwyt artystyczny z Teatru Artystycznego i później wydawali polecenia aktorom filmowym: *Przeżywaj!*<sup>29</sup>. Taka metoda, czasami zbyt często i nadmiernie używana, przynosiła skutki odwrotne od zamierzonych. Można to powiedzieć również z okazji *Zmierzchu*. Często przy tym powolne, statyczne sceny przeplatają się z bardziej dynamicznymi. Zmienia to rytm całego filmu: to zwalnia go, to przyspiesza.

\*

Następna po *Zmierzchu* była ekranizacja powieści *Dzieci Szatana*, zrealizowana przez wytwórnię „Neptun”, która chociaż nie należała do czołówki producentów filmowych, starała się jednak, aby zdobyć dla siebie najbardziej utalentowanych artystów. Do ekranizacji *Dzieci Szatana* udało się zaprosić operatora S. Biendierskiego i scenografa Władimira Jegorowa, współpracujących z Meyerholdem podczas realizacji *Mocnego człowieka*.

Zespół aktorski był dosyć różnorodny. Przeważali aktorzy z teatrów moskiewskich, ale jedna aktorka, Maria Brydzińska, przyjechała na zdjęcia z Warszawy. Spośród znanych aktorów grających w *Dzieciach Szatana* warto wymienić Grigorija Chmarę z MChT-u. W 1929 r., gdy w Warszawie przygotowywano polską wersję *Mocnego człowieka*, specjalnie zaproszono Chmarę, by wziął w niej udział.

Autor jedynej recenzji z tego filmu, umieszczonej w „Kino-Gazietie” ograniczył się jedynie do kilku uwag, podkreślając m.in., że zarówno powieść, jak i film były cennym materiałem, ponieważ odsłaniały tajemnice nielegalnego życia anarchistów i ich różne sposoby wpływania na ludzi i doprowadzania do „szaleństw” tłumu. Anonimowy krytyk uważa *Dzieci Szatana* za aktualny film współczesny, odzwierciedlający  *ducha czasu*  i dający *zdrowe otrzeźwiającej emocje*. Obserwując szaleństwo i wstrząsające obrazy buntu, pożarów i morderstw, widz – jak pisze recenzent – znajduje w tym filmie *rozkazująco brzmiące wezwanie do życia w zdrowej, trzeźwej miłości i korzystania z silnej i rozsądnej woli*<sup>30</sup>.

Później to samo czasopismo stwierdzało, że filmy *Dzieci Szatana* i *Zmierzch* zostały zrealizowane z zachowaniem *dobrego gustu artystycznego*. Ale zwracało uwagę, że ekranizacjom tym nie udało się jednak w pełni wyrazić *twórczego ducha pisarza-mistyka*<sup>31</sup>.

\*

Niestety, wspomniane wyżej filmy nie były jaskółkami przynoszącymi wiosnę – filmowcy, jak nagle zaczęli, tak wkrótce przestali zajmować się twórczością Przybyszewskiego. Kinematografia rosyjska (podobnie zresztą jak i polska) nie wykazała zbyt dużego zainteresowania bogatą spuścizną pisarza. Pięć ekranizacji dzieł popularnego niegdyś autora – to kropla w ogromnym oceanie produkcji filmowej. Wytlumaczyć to można kilkoma przyczynami.

Rosyjscy scenarzyści filmowi zaczęli pisać scenariusze wzorując się na Przybyszewskim, zapożyczając od niego manierę i styl. O wpływie Stanisława Przy-

byszewskiego na twórczość Anny Mar pisało czasopismo „Piegas”<sup>32</sup>; „Maska duszy”<sup>33</sup>, scenariusz filmowy tej modnej pisarki, przypomina fabułę „Złotego runa” Przybyszewskiego. Nie bez znaczenia było i to, że utwory Przybyszewskiego, zawierające nadmiar *psychologicznych niuansów i straszego mistycyzmu*<sup>34</sup>, dosyć ciężko poddawały się inscenizacji filmowej. Zainteresowaniu Przybyszewskim przeszkodziła również rewolucja i związane z nią krwawe wydarzenia. Z kosmiczną szybkością zmieniły one „krajobraz” i sytuację kulturalną w Rosji, a utwory Przybyszewskiego znalazły się na indeksie.

ANDRIEJ MOSKWIN

- <sup>1</sup> „Sinic-Fono” (Moskwa) 1916, nr 19-20, s. <?>.
- <sup>2</sup> *Kriticzeskoje obozrienije, D. I. Charitonow: „Dla szcástija”*, „Procktor” (Moskwa), 1917, nr 5-6, s. 13.
- <sup>3</sup> *Dieti Satany*, „Kino-Gaziet” (Moskwa), 1918, nr 2, s. 6.
- <sup>4</sup> A. Biely, *Prorok biezlizija*, w: A. Biely, *Kritika Estetika. Teiorija simwoliczma*, t. II, Moskwa 1994, s. 12.
- <sup>5</sup> W: *Stranicy ekrana*, „Ticatrlnaja Gaziet” (Moskwa), 26 II 1917, nr 9, s. 16.
- <sup>6</sup> Cyt. za: B.N. Mislawskij, *Dmitrij Charitonow: Sud’ba russkogo kinoproduciera*, w: „Kinowiedczeskije Zapiski” (Moskwa), 1993, nr 18, s. 220.
- <sup>7</sup> Zob: W.Koroliczew, *Żenszczina w kino*, Leningrad 1928, s. 67.
- <sup>8</sup> „Sinic-Fono” (Moskwa) 1916, nr 5-6, s. 79, w „Procktor” (Moskwa) 1916, nr 22, s. 21.
- <sup>9</sup> *Nowyje lienty. D. I. Charitonow*, „Kinic-Żurnal” (Moskwa), 1917, nr 1-2, s. 96; *Opisanije kartin*, „Procktor” (Moskwa) 1917, nr 3-4, s. 20.
- <sup>10</sup> „Kinic-Żurnal” (Moskwa), 1917, nr 5-6, s. 83.
- <sup>11</sup> *Ekran. W atelje*, „Kulisy” (Moskwa), 1917 nr 4, s. 14.
- <sup>12</sup> Zob. *Kriticzeskoje obozrienije*, dz. cyt., s. 13.
- <sup>13</sup> S. Przybyszewski, *Dla szcásticia*, Lwów 1902, s. 33, 34.
- <sup>14</sup> Zob. w: *Stranicy ekrana*, dz. cyt. s. 16.
- <sup>15</sup> „Sinic-Fono” (Moskwa) 1916, nr 1, s. 36.
- <sup>16</sup> „Kinic-Żurnal” (Moskwa), 1916, nr 7-10, s. <|>; nr 21-22, s. 15; nr 23-24, s. 137, 139.
- <sup>17</sup> Cyt. za: A. Fiewralskij, *Puti k sintezu*, Moskwa 1978, s. 31.
- <sup>18</sup> W. E. Mejerchold, *Dniewnikowyje zamietki. 1916 god*, w: RGALI, f. 998, op. 1, jed. chr. 625, s. 64.
- <sup>19</sup> A. Fiewralskij, dz. cyt., s. 43.
- <sup>20</sup> „Kinotrud” (Moskwa), 1918, nr 1, s. 8; *Chronika*, „Sinic-Fono” (Moskwa), 1918, nr 1-2, s. 31.
- <sup>21</sup> A. W. Smirnowa-Iskandr, *W 1917 godu, w: Tworczeskoje nasledije W. E. Mejercholda*, Moskwa 1978, s. 238.
- <sup>22</sup> Sceny w teatrze-varietées nic ma w powieści. Wymyślił ją i wprowadził sam Meyerhold. Zaprosił do udziału jarmarcznego tancerza Karawajewa, dwóch chłopców-ekwilibrystów (Francuzów) i pogromcę węży.
- <sup>23</sup> Binom, „Era” i „Silnyj czelowiek”, „Kino-Gaziet” (Moskwa), 1918, nr 12, s. 2-3.
- <sup>24</sup> *Objawlenija*, „Birzwyje Wiedomosti” (Pietrograd), 10 X 1917, nr 16 486, s. 1.
- <sup>25</sup> Recenzent nie wiedział o pierwszym filmie Meyerholda.
- <sup>26</sup> Terminu tego jako pierwszy użył sam Meyerhold w 1910 r. w swoich dziennikach. Określił on nim tych, którzy zapożyczali wymyślone przez niego chwytły teatralne, nie rozumiejąc ich sensu i znaczenia. Krytycy zaś pod tym terminem rozumieli innowacje reżysera, których sami nie potrafili objaśnić i odbierali je jako ciało obce.
- <sup>27</sup> O. Pjer, *Kiniematograf*, „Birzwyje Wiedomosti” (wieczernij wypusk) (Pietrograd), 12 X 1917, nr 16 490. s. 4.
- <sup>28</sup> S. Jutkiewicz, *W.E. Mejerchold i teiorija kinorieżissury*, Moskwa 1975, nr 8, s. 75.
- <sup>29</sup> S. Wołkonskij, *O russkom ekranie*, w: „Kinowiedczeskije zapiski” (Moskwa), 1992, nr 13, s. 150.
- <sup>30</sup> Zob. *Dieti Satany*, dz. cyt., s. 6.
- <sup>31</sup> *Chronika. Proizwiedienija Pszybyszewskogo na ekranie*, „Kino-Gaziet” (Moskwa), 1918, nr 4, s. 5.
- <sup>32</sup> „Piegas” (Moskwa) 1916, nr 6-7, s. 73-74.
- <sup>33</sup> A. Mar, *Maska duszy*, „Kinic-Żurnal” (Moskwa), 1916, nr 1-2.
- <sup>34</sup> Zob. *Chronika...*, dz. cyt., s. 5.

# ANKIETA

## Najwybitniejsze filmy polskie

wg ankiety „Kwartalnika Filmowego”

**Popiół i diament** (x 43; Wajda, 1958)

**Nóż w wodzie** (x 34; Polański, 1961)

**Matka Joanna od Aniołów**

(x 32; Kawalerowicz, 1961)

**Ziemia obiecana** (x 32; Wajda, 1975)

**Człowiek z marmuru**

(x 24; Wajda, 1977)

**Eroica** (x 24; Munk, 1958)

**Sanatorium pod Klepsydrą**

(x 21; Has, 1973)

**Zezowate szczęście**

(x 21; Munk, 1960)

**Iluminacja** (x 20; Zanussi, 1973)

**Rejs** (x 20; Piwowski, 1970)

**Krótki film o zabijaniu**

(x 19 [w tym 11 jako *Dekalog*]; Kieślowski, 1991)

**Rękopis znaleziony w Saragossie**

(x 19; Has, 1965)

**Żywot Mateusza**

(x 17; Leszczyński, 1968)

**Sól ziemi czarnej** (x 16; Kutz, 1970)

**Wesele** (x 16; Wajda, 1973)

**Barwy ochronne** (x 15; Zanussi, 1976)

**Kanał** (x 14; Wajda, 1957)

**Krótki film o miłości**

(x 14 [w tym 11 jako *Dekalog*]; Kieślowski, 1989)

**Panny z Wilka** (x 13; Wajda, 1978)

**Rysopis** (x 13; Skolimowski, 1964)

**Perła w koronie** (x 12; Kutz, 1971)

**Dekalog** (x 11; Kieślowski, 1991)

**Struktura kryształu**

(x 11; Zanussi, 1969)

**Na wylot** (x 9 Królikiewicz, 1973)

**Austeria** (x 8; Kawalerowicz, 1983)

**Brzezina** (x 8; Wajda, 1970)

**Kobieta samotna** (x 8; Holland, 1981)

**Ostatni dzień lata** (x 8; Konwicki, 1958)

**Ostatni etap** (x 8; Jakubowska, 1948)

**Pasażerka** (x 8; Munk, 1963)

**Dreszcze** (x 7; Marczewski, 1981)

**Jak być kochaną** (x 7; Has, 1963)

**Jak daleko stąd, jak blisko**

(x 7; Konwicki, 1972)

**Przesłuchanie** (x 7; Bugajski, 1982)

**Za ścianą** (x 7; Zanussi, 1977)

**Nikt nie woła** (x 6; Kutz, 1960)

**Pociąg** (x 6; Kawalerowicz, 1950)

**Ucieczka z kina „Wolność”**

(x 6; Marczewski, 1990)

**Gorączka** (x 5; Holland, 1981)

**Matka Królów** (x 5; Zaorski, 1982)  
**Salto** (x 5; Konwicki, 1965)  
**Wodzirej** (x 5; Falk, 1978)  
**Świadectwo urodzenia**  
(x 4; Różewicz, 1961)

**Tango** (x 4; Rybczyński, 1980)  
**Zakazane piosenki**  
(x 4; Buczkowski, 1948)  
**Zmory** (x 4; Marczewski, 1979)

**Baza ludzi umarłych** (x 3; Petelski, 1959)  
**Muzykanci** (x 3 Karabas, 1961)  
**Pożegnania** (x 3; Has, 1958)  
**Przypadek** (x 3; Kieślowski, 1981)  
**Ręce do góry**  
(x 3; Skolimowski, 1967)  
**Słońce wschodzi raz na dzień**  
(x 3; Kluba, 1972)  
**Szpital Przemienienia**  
(x 3; Żebrowski, 1979)  
**Ulica Graniczna** (x 3; Ford, 1949)  
**Wszystko na sprzedaż**  
(x 3; Wajda, 1969)

**Amator** (x 2; Kieślowski, 1979)  
**Bariera** (x 2; Skolimowski, 1966)  
**Czerwony** (x 2; *Trzy kolory*;  
Kieślowski, 1994)  
**Człowiek na torze** (x 2; Munk, 1956)  
**Danton** (x 2; Wajda, 1983)  
**Dwa księżycy** (x 2; Barański, 1993)  
**Dwaj ludzie z szafą** (x 2; Polański, 1958)  
**Faraon** (x 2; Kawalerowicz, 1966)  
**Lotna** (x 2; Wajda, 1959)  
**Pielgrzym**  
(x 2; Trzos-Rastawiecki, 1980)  
**Sami swoi** (x 2; Chęciński, 1967)  
**Śmierć prezydenta**  
(x 2; Kawalerowicz, 1977)  
**Śmierć prowincjała**  
(x 2; Zanussi, 1966)  
**Walkower** (x 2; Skolimowski, 1965)  
**Życie rodzinne** (x 2; Zanussi, 1971)

**Aktorzy prowincjonalni**  
(x 1; Holland, 1979)

**Apel** (x 1; Czekąła, 1970)  
**Aria dla atlety** (x 1; Bajon, 1979)  
**Bez znieczulenia** (x 1; Wajda, 1978)  
**Był jazz** (x 1; Falk, 1981)  
**Constans** (x 1; Zanussi, 1980)  
**Diabeł** (x 1; Żuławski, 1972)  
**Do widzenia, do jutra**  
(x 1; Morgenstern, 1960)  
**200 mil do nieba** (x 1; Dejczer, 1989)  
**Dziewczęta z Nowolipek**  
(x 1; Lejtes, 1937)  
**Dziewczynka z hotelu „Excelsior”**  
(x 1; Krauze, 1988)  
**Elementarz** (x 1; Wiszniewski, 1976)  
**Kartka z podróży** (x 1; Dziki, 1984)  
**Kornblumenblau**  
(x 1; Wosiewicz, 1988)  
**Kroniki Powstania Warszawskiego**  
(x 1; Bohdziewicz i operatorzy BIP  
AK, 1944)  
**Krzyżacy** (x 1; Ford, 1960)  
**Kwiecień** (x 1; Lesiewicz, 1961)  
**Labirynt** (x 1; Lenica, 1961)  
**Legion ulicy** (x 1; Ford, 1932)  
**Lekcja nartwego języka**  
(x 1; Majewski, 1979)  
**Meta** (x 1; Krauze, 1971)  
**Młody las** (x 1; Lejtes, 1934)  
**Niedzielne dzieci** (x 1; Holland, 1977)  
**Niepokonani** (x 1; Drązewski, 1981)  
**Noce i dnie** (x 1; Antczak, 1975)  
**Ocalenie** (x 1; Żebrowski, 1972)  
**Orzeł** (x 1; Buczkowski, 1958)  
**Ostatni prom** (x 1; Krzystek, 1989)  
**Paciorki jednego różańca**  
(x 1; Kutz, 1979)  
**Pętla** (x 1; Has, 1958)  
**Podwójne życie Weroniki**  
(x 1; Kieślowski 1990)  
**Pogrzeb kartofla** (x 1; Kolski, 1990)  
**Pokolenie** (x 1; Wajda, 1954)  
**Potop** (x 1; Hoffman 1974)  
**Przygoda człowieka poczciwego**  
(x 1; Themersonowie, 1937)  
**Przypadek Pekosińskiego**  
(x 1; Królikiewicz, 1993)  
**Refleksy** (x 1; Kucia, 1979)

**Robotnicy '80** (x 1; Chodakowski, Zajączkowski i in., 1980)  
**Rozstanie** (x 1; Has, 1961)  
**Róża** (x 1; Lejtes, 1936)  
**Rynek** (x 1; Robakowski, 1970)  
**Sabra** (x 1; Ford, 1934)  
**Seksmisja** (x 1; Machulski, 1984)  
**Skarb** (x 1; Buczkowski, 1949)  
**Spirala** (x 1; Zanussi, 1978)  
**Spokój** (x 1; Kieślowski, 1976)  
**Spotkanie na Atlantyku**  
 (x 1; Kawalerowicz, 1980)  
**Strachy** (x 1; Cękański, 1938)  
**Trzeba zabić tę miłość**  
 (x 1; Morgenstern, 1972)  
**Trzecia część nocy**  
 (x 1; Żuławski, 1971)

**Typy na dziś**  
 (x 1; Hoffman, Skórczewski, 1959)  
**Wanda Gościńska – włókniarka**  
 (x 1; Wiszniewski, 1975)  
**Westerplatte** (x 1; Różewicz, 1967)  
**Wieczne pretensje**  
 (x 1; Królikiewicz, 1974)  
**Wizja lokalna 1901** (x 1; Bajon, 1980)  
**Wśród nocnej ciszy**  
 (x 1; Chmielewski, 1978)  
**Yesterday** (x 1; Piwowarski, 1984)  
**Zakłète rewiry** (x 1; Majewski, 1975)  
**Zanim opadną liście**  
 (x 1; Ślesicki, 1963)  
**Zimowy zmierzch**  
 (x 1; Lenartowicz, 1957)  
**Zofia** (x 1; Czekąta, 1974)

### Lista filmów polskich wymienionych (wg alfabety) przez uczestników ankiety

**Aktorzy prowincjonalni** (Holland, 1979), **Amator** (x 2; Kieślowski, 1979), **Apel** (Czekąta, 1970), **Aria dla atlety** (Bajon, 1979), **Austeria** (x 8; Kawalerowicz, 1983), **Bariera** (x 2; Skolimowski, 1966), **Barwy ochronne** (x 15; Zanussi, 1976), **Baza ludzi umarłych** (x 3; Petelski, 1959), **Bez znieczulenia** (Wajda, 1978), **Brzezina** (x 8; Wajda, 1970), **Był jazz** (Falk, 1981), **Constans** (Zanussi, 1980), **Czerwony** (x 2; Trzy kolory, (Kieślowski, 1994), **Człowiek na torze** (x 2; Munk, 1956), **Człowiek z marmuru** (x 24; Wajda, 1977), **Danton** (x 2; Wajda, 1983), **Dekalog** (x 11; Kieślowski, 1991), **Diabeł** (Żuławski, 1972), **Do widzenia, do jutra** (Morgenstern, 1960), **Dreszcze** (x 7; Marczewski, 1981), **Dwa księżyce** (x 2; Barański, 1993), **Dwaj ludzie z szafą** (x 2; Polański, 1958), **200 mil do nieba** (Dejczner, 1989), **Dziewczeta z Nowolipiek** (Lejtes, 1937), **Dziewczynka z hotelu „Excelsior”** (Krauze, 1988),

**Elementarz** (Wiszniewski, 1976), **Eroica** (x 24; Munk, 1958), **Faraon** (x 2; Kawalerowicz, 1966), **Gorączka** (x 5; Holland, 1981), **Iluminacja** (x 20; Zanussi, 1973), **Jak być kochaną** (x 7; Has, 1963), **Jak daleko stąd, jak blisko** (x 7; Konwicki, 1972), **Kanał** (x 14; Wajda, 1956), **Kartka z podróży** (Dziki, 1984), **Kobieta samotna** (x 8; Holland, 1981), **Kornblumenblau** (Wosiewicz, 1988), **Kroniki Powstania Warszawskiego** (Bohdziewicz i operatorzy BIP AK, 1944), **Krótki film o miłości** (x 3; Kieślowski, 1989), **Krótki film o zabijaniu** (x 8; Kieślowski, 1991), **Krzyżacy** (Ford, 1960), **Kwiecień** (Lesiewicz, 1961), **Labirynt** (Lenica, 1961), **Legion ulicy** (Ford, 1932), **Lekcja martwego języka** (Majewski, 1979), **Lotna** (x 2; Wajda, 1959), **Matka Joanna od Aniołów** (x 32; Kawalerowicz, 1961), **Matka Królów** (x 5; Zaorski, 1982), **Meta** (Krauze, 1971), **Młody las** (Lejtes, 1934), **Muzykanci** (x 3 Karabas,

1961), **Na wylot** (x 9 Królikiewicz, 1973), **Niedzielne igraszki** (Holland, 1977), **Niepokonani** (Drażewski, 1981), **Nikt nie woła** (x 6; Kutz, 1960), **Noce i dnie** (Antczak, 1975), **Nóż w wodzie** (x 34; Polański, 1961), **Ocalenie** (Żebrowski, 1972), **Orzeł** (Buczowski, 1958), **Ostatni dzień lata** (x 8; Konwicki, 1958), **Ostatni etap** (x 8; Jakubowska, 1948), **Ostatni prom** (Krzystek, 1989), **Paciorki jednego różańca** (Kutz, 1979), **Panny z Wilka** (x 13; Wajda, 1978), **Pa-sażerka** (x 8; Munk, 1963), **Perła w koronie** (x 12; Kutz, 1971), **Pętla** (Has, 1958), **Pielgrzym** (x 2; Trzostawiecki, 1980), **Pociąg** (x 6; Kawalerowicz, 1950), **Podwójne życie Weroniki** (Kieślowski 1990), **Pogrzeb kartofla** (Kolski, 1990), **Pokolenie** (Wajda, 1954), **Popiół i diament** (x 43; Wajda, 1958), **Potop** (Hoffman 1974), **Pożegnania** (x 3; Has, 1958), **Przesłuchanie** (x 7; Bugajski, 1982), **Przygoda człowieka poczciwego** (Themersonowie, 1937), **Przypadek** (x 3; Kieślowski, 1981), **Przypadek Pekosińskiego** (Królikiewicz, 1993), **Refleksy** (Kucia, 1979), **Rejs** (x 20; Piwowski, 1970), **Ręce do góry** (x 3; Skolimowski, 1967), **Rękopis znaleziony w Saragossie** (x 19; Has, 1965), **Robotnicy'80** (Chodakowski, Zajączkowski i in., 1980), **Rozstanie** (Has, 1961), **Róża** (Lejtes, 1936), **Rynek** (Robakowski, 1970), **Rysopis** (x 13; Skolimowski, 1964), **Sabra** (Ford, 1934), **Salto** (x 5; Konwicki, 1965), **Sami swoi** (x 2; Chęciński, 1967), **Sanatorium pod Klepsydrą** (x 21; Has, 1973), **Seksmisja** (Machulski, 1984), **Skarb** (Buczowski, 1949), **Stońce**

**wschodzi raz na dzień** (x 3 Kluba, 1972), **Sól ziemi czarnej** (x 16; Kutz, 1970), **Spirala** (Zanussi, 1978), **Spokój** (Kieślowski, 1976), **Spotkanie na Atlantyku** (Kawalerowicz, 1980), **Strachy** (Cękański, 1938), **Struktura kryształu** (x 11; Zanussi, 1969), **Szpital Przemienienia** (x 3; Żebrowski, 1979), **Śmierć prezydenta** (x 2; Kawalerowicz, 1977), **Śmierć prowincjała** (x 2; Zanussi, 1966), **Świadectwo urodzenia** (x 4; Różewicz, 1961), **Tango** (x 4; Rybczyński, 1980), **Trzeba zabić tę miłość** (Morgenstern, 1972), **Trzecia część nocy** (Żuławski, 1971), **Typy na dziś** (Hoffman Skórzewski, 1959), **Ucieczka z kina „Wolność”** (x 6; Marczewski, 1990), **Ulica Graniczna** (x 3; Ford, 1949), **Walkower** (x 2; Skolimowski, 1965), **Wanda Gościmińska – włóknianka** (Wiszniewski, 1975), **Wesele** (x 16; Wajda, 1973), **Westerplatte** (Różewicz, 1967), **Wieczne pretensje** (Królikiewicz, 1974), **Wizja lokalna 1901** (Bajon, 1980), **Wodzirej** (x 5; Falk, 1978), **Wszystko na sprzedaż** (x 3; Wajda, 1969), **Wśród nocnej ciszy** (Chmielewski, 1978), **Yesterdray** (Piwowski, 1984), **Zakazane piosenki** (x 4; Buczowski, 1948), **Zakłute rewiry** (Majewski, 1975), **Zanim opadną liście** (Ślesicki, 1963), **Za ścianą** (x 7; Zanussi, 1977), **Zezowate szczęście** (x 21; Munk, 1960), **Ziemia obiecana** (x 32; Wajda, 1975), **Zimowy zmierzch** (Lenartowicz, 1957), **Zmory** (x 4; Marczewski, 1979), **Zofia** (Czekała, 1974), **Życie rodzinne** (x 2; Zanussi, 1971), **Żywot Mateusza** (x 17; Leszczyński, 1968)

# **TEORIE FILMOWE**

## Film i fenomenologia



*Dzieci ulicy* Vittoria de Siki

# Teoria fenomenologiczna

## Husserlowska teoria przedstawienia artystycznego Część II

ALLAN CASEBIER

### Współokreślanie noematu

Wraz z wprowadzeniem rozróżnienia pomiędzy przedmiotem spostrzeżenia a przedmiotem noematycznym pojawia się pytanie co do roli, jaką w przeżyciu postrzegawczym pełni subiektywność człowieka będącego podmiotem tego przeżycia. Oczywiście, jeśli ktoś w ogóle by nie wiedział, w jaki sposób ryciny przedstawiają obiekty, lub nie wiedział, że w określonej epoce historycznej istnieli rycerze, to nie mógłby pojąć, co przedstawia miedzioryt Dürera. Husserlowska wykładnia przeżycia postrzegawczego, zachowując rozróżnienie pomiędzy właściwym przedmiotem przeżycia a pośredniczącą funkcją noematów stwarza przestrzeń dla współokreślenia<sup>1</sup> tego przeżycia przez podmiot spostrzeżenia. Przeświadczenia, oczekiwania widza, jego wcześniejsze kontakty z dziełami sztuki, znajomość ikonografii i tak dalej, odgrywają pewną rolę w wyznaczaniu istoty noematów: obiektu spostrzeżenia jako takiego. Postrzegający rycinę Dürera nie pojęliby, że obiekt, który ona obrazuje, to rycerz z krwi i kości, gdyby nie przeżycie dokonujące się za pośrednictwem apercpepcji wyglądków niewielkich figur. Apercpepcja ta jest uwarunkowana aktywnym wkładem ze strony widza. Pogląd ten różni się niezmiernie od tego, co twierdzą idealiści, oświadczający mianowicie, że widz konstruuje obiekty swoich doświadczeń<sup>2</sup>.

Kilka przytoczonych poniżej przykładów pomoże zapewne zrozumieć, jak podmiot spostrzeżenia współokreśla noematy, nie konstytuując przy tym własności przedmiotu spostrzegania.

Przyjmijmy, że nasza wspólna, moja i twoja, znajoma – Claire – została potwornie oszpecona podczas pożaru. Kiedy spotykamy ją razem pewnego dnia po tragicznym wypadku, żaden z nas nie jest świadom nieszczęścia, jakie ją spotkało i żaden z nas nie zdaje sobie sprawy, że widzi przed sobą Claire. Ona zaś czuje się zbyt niezręcznie z powodu tego, co się wydarzyło, i jest zbyt zażenowana swoim obecnym wyglądem, aby powiedzieć nam, co się stało i kim jest.

Patrząc na nią, a ja poznałem ją w nieco innych okolicznościach niż ty, obaj mamy uczucie, że skądś znamy tę osobę, lecz nie możemy jej nigdzie umiejscowić. Do ciebie przemawia, być może, jakiś jej znajomy gest lub sposób chodzenia. We mnie pewien wyraz jej oczu budzi jakieś echo. Obaj usilnie staramy się pojąć, kto to jest, lecz proces rozpoznawania przebiega u każdego z nas trochę inaczej. Ty bezustannie obserwujesz jej chód i gestykulację. Ja skupiam uwagę



przede wszystkim na wyrazie jej oczu. Każdy z nas ma do wykonania trudne zadanie polegające na pominięciu charakterystycznego kształtu jej twarzy, faktury skóry, wyglądu włosów. Musimy odwrócić naszą uwagę od odraźających zniekształceń.

Każdemu z nas udaje się w końcu pojąć, że właściwym obiektem naszej percepcji, osobą, którą postrzegamy, jest Claire. Doszliśmy do tego za pośrednictwem noematów. Współokreślamy nieco różne od siebie noematy, lecz mimo to nasze wysiłki zmierzające do uchwycenia, kim jest osoba, którą widzimy, pozostają bez wpływu na obiekt naszej percepcji, na Claire. Ona jest Claire zupełnie niezależnie od podejmowanych przez nas czynności postrzegawczych. Niemniej jednak nasza subiektywność pełni pewną rolę w aktach rozpoznawczych prowadzących do rozpoznania Claire. Gdybyś wcześniej nie widywał jej często przechadzającej się i gestykulującej przed klasą, nie współwyznaczałbyś noematów pośredniczących w sposób, w jaki to czynisz. Gdyby, z kolei, nie mój przelotny romans z Claire, nie byłbym tak wyczulony na ten określony wyraz w jej oczach.

Tymczasem każdy z nas jest bombardowany przez sensa, „daty hyletyczne” (elementy wrażeniowe, materiałowe – tłum.). Owe daty hyletyczne także współokreślają noematy pośredniczące. Te noematy, które są wyznaczone przez apercypcję dat hyletycznych i/lub aktywność podmiotu, pozostają nie zauważone w procesie wiodącym do uchwycenia, kim jest osoba, na którą patrzymy. Z tego względu najlepiej jest opisywać je jako apercypowane. Noematy te zapisują się w naszej świadomości i wykonując redukcję możemy uświadomić sobie naszą aktywność współwyznaczającą je w momencie ich powstawania.

Rozważmy podobną sytuację, w której ty i ja po raz pierwszy stykamy się z miedziorytem Dürera. Obaj dosyć szybko odkrywamy, że przedstawia on jakiegoś rycerza (oraz śmierć i diabła). Założmy, że w procesie odkrywania tego ty dysponujesz bardzo rozległą wiedzą o tradycji ikonograficznej, w jakiej pracował Dürer, a ja wiem o tym stosunkowo niewiele. Jesteśmy bombardowani przez mniej więcej te same daty hyletyczne. Noematy pośredniczące w uchwyceniu przez ciebie rycerza jako obiektu przedstawionego bez wątpienia będą współwyznaczone odmiennie niż te, które pośredniczą w moim akcie rozpoznania rycerza. Ja, być może, nie będę w stanie rozpoznać, że miedzioryt przedstawia śmierć, co ty, znając symbolikę stosowaną w danej epoce, uczynisz bez trudu. Gdyby jednak żaden z nas nigdy przedtem nie widział miedziorytu ani w ogóle żadnego dzieła sztuki i nie wiedział nic o instytucji rycerstwa, nie byłibyśmy w stanie rozpoznać, co przedstawia rycina Dürera.

Zajmijmy się analogicznym do poprzednich przykładem, w którym przyjmujemy, że ty jesteś historykiem, a ja – wykładowcą filmu. W akcie rozpoznania, że film de Siki portretuje społeczeństwo włoskie z końca lat czterdziestych, w różny sposób współwyznaczamy ukazujące się nam wyglądy pośredniczące, noematy. Obaj wiemy, w jaki sposób film przedstawia obiekty, w przeciwieństwie do człowieka z australijskiego buszu, który nigdy nie widział żadnego filmu i zaprowadzony do jednej z owych miejskich jaskiń, które my nazywamy kinami, nie wiedziałby, co ma począć z tym, co widzi. Między mną a tobą zachodzą jednak pewne różnice, ujawniające się w sposobie współokreślania przez nas noematów. Ty doskonale znasz dzieje Włoch, natomiast moja wiedza w tej dzie-

dzinie jest znacznie bardziej ograniczona. Ty wiesz niewiele o historii włoskiego neoeralizmu, ja badam ten kierunek. Ty byłeś po wojnie we Włoszech jako żołnierz amerykańskich wojsk okupacyjnych, ja nigdy tam nie byłem. Ty znasz tylko powierzchownie historię sztuki zachodniej, ja pasjonuję się tym tematem. Ty jesteś sześćdziesięcioletnim mężczyzną, a ja – trzydziestoletnią kobietą.

W wyniku tych różnic wystąpią także różnice w tym, w jaki sposób rzeczy będą się nam ukazywać, przedstawiać, jak ukształtują się ich wyglądy, jak nasza aktywność współwyznaczy noematy. Chociaż noematy te będą różne, to przy porównywaniu ich ważne jest jedynie to, co je łączy, a mianowicie fakt, że jakkolwiek by były ukształtowane, muszą skutecznie wskazywać drogę wiodącą odpowiednio moją i twoją percepcję do namacalnej rzeczywistości, jaka istniała w powojennych Włoszech. W przeciwieństwie do stanowiska idealistów w omawianej tu teorii nie jest ważne to, że każdy z nas zostaje doprowadzony do własnego pojęcia o włoskim społeczeństwie z okresu powojennego. Odmienne noematy mogą pokierować naszym spostrzeganiem tak, że dotrzemy do powojennego społeczeństwa we Włoszech takiego, jakie ono było samo w sobie. Możliwe jest, co prawda, takie współokreślanie przez podmiot ukazujących mu się wyglądów, noematów, które nie pozwoli, by został on doprowadzony do obiektu przedstawionego przez dzieło. Pod wpływem nawału dat hyletycznych może się zdarzyć, że nagle skierujesz myśli na przeżycia z okresu, kiedy byłeś żołnierzem wojsk okupacyjnych, i w ten sposób noematy, które w tym wypadku będą konstytuowane, zwiódą cię z drogi prowadzącej do obiektu przedstawionego przez film i skierują, zamiast tego, ku rozmyślaniom o pewnym twoim romansie z tamtego okresu we Włoszech. Jeżeli jednak całą swoją skupioną uwagę uczestniczysz w tym, co ci się ukazuje, i usiłujesz dotrzeć dalej, poza to, aż do obiektu, który jest wskazywany, to nie ma znaczenia, że to, co się ukazuje mnie, różni się od tego, co się ukazuje tobie. Źródłem tych różnic są nasze odmienne działania współwyznaczające.

### Horyzont

Aby zrozumieć naturę przedstawienia, należy do już omówionych elementów Husserlowskiego systemu dołączyć jeszcze jeden, mianowicie pojęcie horyzontu<sup>3</sup>. Wiąże się ono ze współokreślaniem noematów wynikającym z aktywności świadomości.

Husserl objaśnia, jak to się dzieje, że akt ujmowania obiektu świadomością jest uwarunkowany występowaniem pewnych, ważnych tu, cech charakteryzujących system uprzednio już ukształtowanych przeświadczeń obserwatora co do mających związek z tym aktem właściwości obiektu. W *Medytacjach kartezjańskich* Husserl ilustruje swój wywód, posługując się przykładem patrzenia na sześciennie kości do gry. Na przykładzie tym chce wytłumaczyć, w jaki sposób nasze akty percepcji dokonują się w obrębie horyzontów, które są z góry zarysowywane dzięki współwyznaczającej aktywności podmiotu postrzegania: *Horyzonty są „z góry zarysowywanymi” możliwościami. (...) Samo zarysowywanie się horyzontu zawsze, co prawda, jest niedoskonałe, ale przy tej swej nieokreśloności posiada strukturę określoności. Ten sześciennik, na przykład, pozostawia wiele*

rozmaitych spraw otwartych, jeżeli chodzi o jego akurat niewidoczne ściany, a jednak jest już z góry „skonstruowany” jako sześcian, w szczególności jako barwny, szorstki itp., przy tym każde z tych określeń zawsze pozostawia otwartą możliwość dalszych uszczegółowień. Owo pozostawianie spraw otwartych (...) jest właśnie tym, co tworzy „horyzont” (MK<sup>1</sup> § 19).

Akt widzenia kostki do gry ma więc za swoją konieczną przesłankę system ogólnych przeświadczeń widza dotyczących kostki do gry. Przeświadczenia te odgrywają istotną rolę w procesie wytyczania horyzontu aktu. Wskazują one, co dla danego obserwatora ma się liczyć, a co nie, jako dalsze określenia obiektu, jaki jest dany w aktualnym akcie spostrzegania; to znaczy, co ma się liczyć jako cechy obiektu, który się nam przejawia w aktualnym przeżyciu (tzn. jako noematy), jako ukazujące się nam wyglądy wiodące do ujęcia przez nas tej konkretnej kostki do gry.

Dokładnie tak samo jak w przypadku kostki w grze hazardowej nasza percepcja obiektów oglądanych na filmie zawsze jest niezupełna (Husserl stosuje tu termin „niedookreślona”). Kiedy oglądając *Dzieci ulicy* widzimy włoskiego chłopca, to według teorii Husserla spostrzegamy całą osobę chłopca. Przedmiotem naszego postrzegania jest postać chłopca w całej swej pełni, nawet jeżeli część jej pozostaje niewidoczna. Ujawniający się tu pozorny paradoks zawarty w teorii Husserla stanowi jego przełomowy wkład do teorii poznania.

Percepcja jakiegokolwiek obiektu, czy to na filmie, czy poza filmem, nie może dotyczyć wszystkich aspektów tego obiektu; jednak sam obiekt, ze wszystkimi swymi własnościami – czy jest to jakiś włoski chłopiec, czy biały koń, czy też społeczeństwo włoskie – jest tym, co postrzegamy. Na przykład w każdym oglądzie chłopca w *Dzieciach ulicy* występuje pewna niekompletność. Jeżeli widzimy go od przodu, to jego plecy pozostają niewidoczne. Jeżeli innym razem widzimy jego plecy, to nie widzimy twarzy. Jeżeli podczas oglądania filmu odbieramy stan wewnętrzny bohatera w pewnym określonym fragmencie filmu (np. jego zamiar ucieczki z więzienia, kiedy w kinie na filmie wybucha pożar), to nie wyczuwamy, jak byłby skłonny się zachować w innych okolicznościach (np. czy byłby skłonny próbować ucieczki, gdyby panowało mniejsze zamieszanie). Jednak, mimo owych luk w oglądzie, przez cały film postrzegamy tego właśnie chłopca, z pełnym zespołem jego cech.

Analiza przeprowadzana ze stanowiska idealizmu utrzymuje, iż luki obecne w doświadczeniu postrzegania włoskiego chłopca muszą być wypełniane dzięki konstrukcyjnej aktywności widza, iż doznajemy jedynie fragmentów, a osobowość może z nich zostać ukonstytuowana wyłącznie przez widza. Husserl zaś mówi nam coś odwrotnego: że występują horyzonty, które rządzą procesem odkrywania przedmiotu naszej percepcji (np. włoskich chłopców w *Dzieciach ulicy*). Kiedy aktywnie przyczyniamy się do współwyznaczania tego, co się nam jawi, noematów, nasz akt postrzegania częściowo jest rządzony przez horyzonty nabyte w trakcie naszych wcześniejszych wzajemnych kontaktów z innymi osobami. Horyzonty nie są pojęciami subiektywnymi, zmieniającymi się z osoby na osobę, lecz mają intersubiektywną ważność; horyzonty dotyczą własności faktycznie posiadanych przez ludzi, a nie po prostu przypisywanych im lokalnie, w wyniku kulturowo uwarunkowanego aparatu pojęciowego, jakim w danym miejscu dysponują podmioty postrzegające. W *Doświadczeniu i sądzie*

Husserl pisze: *Obiekt od samego początku jest obecny w charakterze czegoś znajomego; jest on od razu pojmowany jako obiekt mniej lub bardziej wyraźnie określonego typu i od razu w pewien sposób znany. W ten sposób kierunek oczekiwania tego, co przy bliższej obserwacji ujawni się jako własność, jest z góry wytyczony.* (EU §24a).

Oglądając *Dzieci ulicy*, nie zaczynamy od zaledwie fragmentarycznego zauważania czegoś tam, co może jest, a może nie jest jakąś osobą, może włoskim chłopcem. Sprawa ma się raczej tak, że zaczynamy, wiedząc już, jakie cechy ma dowolny włoski chłopiec. Jak sformułowałby to Husserl: nasze oczekiwania co do tego, czym jest obiekt, że jest to włoski chłopiec, są z góry wytyczone. Horyzonty prowadzą nas ku obecnemu przed nami przedmiotowi. One nie wiodą nas do narzucenia określonej konstrukcji na coś, coś się nam zdaje włoskim chłopcem. W obydwu przytoczonych powyżej cytatach Husserl dyskutuje bezpośrednio z przeciwnym mu stanowiskiem idealistycznym. Doświadczamy włoskiego chłopca całkowicie i bez ograniczeń, łącznie ze wszystkimi jego cechami, chociaż nie wszystkie te cechy ukazują się w naszym przeżyciu. Odkrywamy go, a nie – konstruujemy z danych wrażeniowych. Błędem jest opisywanie tego przeżycia jako momentalnego. Właściwym obiektem naszego przeżycia jest obiekt, który trwa w czasie, konkretny włoski chłopiec, a horyzonty uzyskane z wcześniejszych doświadczeń z osobami wprowadzają nas na drogę powstającą dokładnie w tej samej chwili, w której spostrzegamy chłopca.

Sposób, w jaki owe przeświadczenia wymuszają na akcie spostrzegania dalsze i bardziej specyficzne ukierunkowania wyłumaczony jest przez Husserla w następującym fragmencie *Doświadczenia i sądu: Empiryczny świat rzeczy jest doświadczany jako drzewa, krzewy, zwierzęta, węże, ptaki; w szczególności – jako sosna, lipa, bez, pies, żmija, jaskółka i tak dalej... To, co w przeżyciu dane jest jako nowy przedmiot jednostkowy, najpierw rozpoznawane jest jako coś, co już wcześniej było autentycznie spostrzeżone, przywołuje w świadomości „takie jak to” (to, co podobne). Jednak to, co jest pojmowane według typu, posiada także pewien horyzont potencjalnego doświadczenia, z odpowiadającymi mu – danymi z góry dzięki temu, że chodzi tu o coś znajomego – zarysami i dlatego posiada typy atrybutów; jeszcze nie doświadczonych, ale spodziewanych. Kiedy widzimy psa, natychmiast antycypujemy towarzyszące psu sposoby zachowania: typowy psi sposób jedzenia, zabawy, biegania, podskakiwania itd. Faktycznie nie widzimy jego zębów, lecz chociaż nigdy przedtem nie widzieliśmy tego akurat psa, z góry wiemy, jak będą one wyglądały. Nie wiemy, jak będą zdeterminowane w tym indywidualnym przypadku, ale wiemy, jakie będą co do typu, jako że już wcześniej często stykaliśmy się z „podobnymi” zwierzętami, z „psami” i wiemy, że mają one coś takiego jak „zęby”* (EU §83a).

Przeświadczenia postrzegającego podmiotu, dotyczące tego konkretnego przedmiotu, na przykład to, co postrzegający pamięta o przedmiocie, służą w wężeniu percepcji tego przedmiotu. Tak więc horyzont przeszłościowy rządzi częściowo naszym obecnym spostrzeganiem. W tej sprawie Husserl mówi: *Żadne ujęcie nie jest momentalne i efemeryczne (...) obiekt dany jest z góry z nową zawartością sensu, prezentuje się świadomości razem z horyzontem (...) nabytego poznania* (EU §25).

W przeżyciu postrzegawczym, jakim jest oglądanie *Dzieci ulicy*, spostrzeżenie przez nas włoskich chłopców nie jest dane momentalnie, lecz jest wypełnione naszą wiedzą i żywionymi przez nas w tle przeświadczeniami dotyczącymi życia we Włoszech. Horyzont każdego aktu spostrzeżeniowego obejmuje możliwe spostrzeżenia, które także mogą zawieść nasze oczekiwania, zamiast je spełnić. Jeżeli zachodzi tak poważny konflikt pomiędzy przeświadczeniami a aktualnym spostrzeżeniem, Husserl mówi o „przekreśleniu” domniemywanego obiektu (I §138, 151; EU § 67a).

Każdy akt jest więc powiązany z horyzontem innych aktów możliwych do zrealizowania przez podmiot spostrzegania. W spostrzeżeniu akt świadomości dąży dalej, niż się sam spełnia, zmierza ku innym możliwym spostrzeżeniom, które, jeśli zostaną zrealizowane, określą obiekt bliżej lub pod innym względem, niż czyni to aktualny akt. Horyzont domniemywanego obiektu obejmuje system otwartych możliwości, to jest zespół możliwych spostrzeżeń, które gdyby zostały poczynione, uzupełniłyby spostrzeżeniowe określenia obiektu.

Husserl podkreśla, że wokół horyzontu aktu występuje otoczka nieokreśloności ograniczająca możliwe akty dopuszczone do wnętrza horyzontu. Mimo że horyzont aktu nigdy nie jest w pełni uchwycony, to w akcie domniemywania przedmiotu jest on implikowany. Husserl opisuje tę cechę niezupełności w następujący sposób: *Rzecz może zasadniczo być dana tylko „z jednej strony”, a to znaczy (...) w sposób niezupełny (...) Rzecz jest z konieczności dana tylko w „odmiannych przejawów”; przy tym z konieczności rdzeń, jaki stanowi to, co „autentycznie jest przedstawione”, otoczony jest w ujęciu horyzontem czegoś „współdanego”, ale w sposób niewłaściwy i mniej lub bardziej mgliście nieokreślonego* (I §44). Następnie na temat tej samej cechy niezupełności Husserl stwierdza: *In infinitum być niedopełnionym (...) stanowi nieusuwalny element istoty korelacji: rzecz-spostrzeżenie rzeczy* (I §44). A oto, jak wiąże on cechę niezupełności z horyzontem, który rządzi spostrzeżeniem: *Każde przeżycie posiada swój własny horyzont przeżyciowy (...) Na przykład do każdego spostrzeżenia zewnętrznego należy nawiązywanie „autentycznie spostrzeganych” stron przedmiotu spostrzeżenia do stron współ-domniemywanych – jeszcze nie spostrzeganych, lecz tylko antycypowanych. (...) Spostrzeżenie posiada nadto horyzonty utworzone z możliwości spostrzegania w odmienny sposób, możliwości, które moglibyśmy zrealizować, gdybyśmy czynnie interweniując inaczej pokierowali tokiem spostrzegania: na przykład, gdyby zamiast poruszać oczami tak a tak, poruszali nimi inaczej, albo gdybyśmy zrobili krok naprzód, albo w bok itd.* (MK § 19).

Kiedy oglądamy *Dzieci ulicy*, domniemywamy włoskich chłopców w sposób, którym rządzi zespół możliwych przejawów. Przejawy te dopełniłyby rozpoznanie włoskich chłopców. To, że żaden włoski chłopiec nigdy nie jest spostrzegany w sposób zupełny, ani na filmie, ani w życiu, nie zmienia faktu, że naszym spostrzeganiem tych chłopców kieruje zespół możliwych określeń bycia włoskim chłopcem.

ALLAN CASEBIER  
Tłum. BARBARA LEWIN

- <sup>1</sup> Na temat współokreślenia noematów przez postrzegającego patrz: E. Husserl, *Doświadczenie i sąd*, § 83a; tegoż, *Medytacje kartezjańskie*, § 22.
- <sup>2</sup> Na temat konstrukcjonistycznych interpretacji we współczesnej teorii filmu patrz: J. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press 1985, rozdziały 5 i 8.
- <sup>3</sup> Na temat pojęcia horyzontu u Husserla patrz: D. W. Smith i R. McIntyre, *Husserl Intentionality*, Reidel 1982, rozdz. 5. Autorzy wyjaśniają pojęcie horyzontu i omawiają liczne

analizy tego pojęcia występujące w wielu tekstach Husserla. Analiza zastosowania pojęcia horyzontu w teorii literatury patrz: E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, Yale University Press 1967.

- <sup>4</sup> MK – *Medytacje kartezjańskie*, EU – *Erfahrung und Urteil (Doświadczenie i sąd)*. Cyfaty tłum z ang. B. L. Por. też polskie przekłady: *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum D. Gierulanka, Warszawa 1970; *Medytacje kartezjańskie*, tłum. A. Wajs, Warszawa 1982.

# FILM W POLSCE '96

## DOKUMENTACJA

Opracowała

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

### PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE

#### Filmy polskie (produkcja 1996)

##### 1. Autoportret z kochanką (Self-Portrait with a Lover)

reż., scen.: Radosław Piwowarski; zdj.: Piotr Wojtowicz; muz.: Krzesimir Dębski; sc.: Ewa Skoczowska; mont.: Wanda Zeman, Waldemar Ostanówko; dżw.: Andrzej Kował, Wojciech Ślusarz; dekor. wn.: Ewa Tarnowska; kost.: Małgorzata Obłozą; kier. prod.: Jerzy Kajetan Frykowski; wyk.: Katarzyna Figura (Diana), Waldemar Błaszczyk (Kuba), Jerzy Trela (ojciec Kuby), Mirosław Baka (kapral Kos), Marek Kondrat (mąż Diany), Halina Wyrodek (ciotka), Małgorzata Potocka (listonoszka); producent: Studio DT Film, Piotr Dejmeck, Andrzej Te-rej; prod.: TVP S.A.; 95 min.

##### 2. Baśń o Pączkowej (The Fairy-Tale of Mrs. Pączkowa)

reż., scen.: Grażyna Popowicz; zdj.: Andrzej J. Jaroszewicz; muz.: Jan Wichrowski; mont.: Krzysztof Osiecki; sc.: Barbara Komosińska; kier. prod.: Andrzej Stachecki; wyk.: Halina Wyrodek, Piotr Gąsowski, Bogusław Sztencel, Andrzej Gra-

bowski, Ewa Ziętek, Marian Glinka, Jarosław Kostrzewa, Andrzej Olejnik, Zbigniew Szreder, Alfred Wagner, Roman Czajka, Jarosław Ciał, Piotr Malicki, Oskar Silva, Dominik Zemajtis, Ewa Nassim; prod.: Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.; 40 min.

##### 3. Cwał (In Full Gallop)

reż., scen.: Krzysztof Zanussi; zdj.: Jarosław Zamojda; muz.: Wojciech Kilar; sc.: Halina Dobrowolska; mont.: Marek Dę-nys; dżw.: Aleksander Gołębowski; dekor. wn.: Jan Treugutt; kost.: Elżbieta Radke; kier. prod.: Iwona Ziulkowska; wyk.: Maja Komorowska (ciotka Idalia), Bartosz Obuchowicz (Hubert), Karolina Wajda, Piotr Adameczyk, Piotr Szwedec, Halina Grylaszewska, Sławomira Łozińska, Stanisława Celińska, Krystyna Bigelmajer, Agnieszka Warchulska, Grzegorz Warchol, Jan Prochyra, Stephen Kember, Eugeniusz Priwieziencew, Lew Rywin, Mario di Nardo i inni; producent: Krzysztof Zanussi; prod.: SF „TOR” przy udziale Agencji Produkcji Filmowej; koprod.: TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; 103 min., pr.: 25 IV

##### 4. Dzieci i ryby (Seen but not Heard)

reż., scen.: Jacek Bromski; zdj.: Witold Adamek; muz.: Henri

Seroka; sc., dekor. wn.: Anna Seitz-Wichłacz; mont.: Ewa Smal; dżw.: Katarzyna Dzida; kost.: Dorota Roqueplo; kier. prod.: Dorota Ostrowska-Orlińska; wyk.: Anna Romantowska (Anna), Gabriela Kownacka (Ewelina), Krzysztof Stroiński (Antoni), Jan Nowicki (Marek), Jan Frycz (Piotr), Cezary Pazura (Wiktor), Daniel Olbrychski (Franciszek), Julia Kolberger (Marysia) oraz Ewa Salacka, Małgorzata Pieczyńska, Ewa Ziętek, Joanna Brodzik, Ewa Magiera, Agnieszka Płaszewska, Barbara Bursztynowicz, Marzena Gryzińska, Lucyna Malce, Krzysztof Wakuliński, Krzysztof Ibisz, Adam Ferency i inni; producenci: Juliusz Machulski, Jacek Moczydłowski, Jacek Bromski; prod.: Studio Filmowe „Zebra” przy współudziale Agencji Produkcji Filmowej; koprod.: TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych; 100 min.

##### 5. Dzieje Mistrza Twardowskiego (The Tale of Master Twardowski)

reż., scen. na motywach książki J. I. Kraszewskiego *Pan Twardowski*; Krzysztof Gradowski; zdj.: Ryszard Lenczewski; muz.: Andrzej Korzyński; sc.: Bogdan Sölle; mont.: Teresa Miziołek; dżw.: Jerzy Rosół; dekor. wn.: Bogdan Mozer; kost.: Magdale-

na Tesławska-Biernawska, Barbara Śródka-Makówka; kier. prod.: Waldemar Król; wyk.: Daniel Olbrychski (Mistrz Twardowski), Rafał Olbrychski (młody Twardowski), Rafał Królikowski (szatan), Jerzy Bończak (Pursan), Krzysztof Kolberger (dworzanin), Agnieszka Różańska (Pani Twardowska młodsza), Maryla Rodowicz (Pani Twardowska starsza) i inni; prod.: Łódzkie Centrum Filmowe; koprod.: TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Agencja Produkcji Filmowej, Prywatna Dystrybucja Filmów Polfilm; 102 min.; pr.: 11 III

### 6. Dzień wielkiej ryby (Big Fish Day)

reż., scen.: Andrzej Barański; zdj.: Krzysztof Ptak; muz.: Henryk Kuźniak; sc., dekor. wn.: Albina Barańska; mont.: Zbigniew Niciński; dżw.: Janusz Rosół; kost.: Katarzyna Dzierżykray-Morawska; kier. prod.: Mariusz Mielczarek; wyk.: Jan Peszek (Jan), Joanna Brodzik (młoda Irena), Jan Wiczorkowski (młody Jan), Beata Tyszkiewicz, Anna Majcher, Artur Bareiś, Jan Frycz, Roman Kłosowski, Władysław Kowalski (mąż Ireny), Bogusław Sochnacki (ksiądz); producent: Paweł Rakowski; prod.: TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; prod. wykonaw.: Skorpion Film; 70 min.

### 7. Gdzie jesteś święty Mikołaju?

reż., scen.: Igor Mołodecki; II reż.: Jacek Lenczewski; zdj.: Zdzisław Najda; muz.: Zygmunt Konieczny; sc., dekor. wn.: Maciej Preyer; kost.: Renata Kochańska; mont.: Ewa Różewicz; dżw.: Maria Chilarecka; char.: Ewa Symko; kier. prod.: Janusz Szela; wyk.: Dominika Mroczek (Ania), Anna Radwan (mama Ani), Dorota Segda (mama Krzysia), Izabela Olszewska (babcia), Roman Gańczarezyk (ojciec Ani), Jerzy Grałek (św. Mikołaj), Andrzej Letner (Krzysię),

Małgorzata Hajewska-Krzysztofik (żona św. Mikołaja), Ola Frycz (koleżanka Ani), Marta Kalmus (urzędniczka I), Alicja Bieniewicz (urzędniczka II), Agnieszka Brzezińska (nauczycielka), Andrzej Kozak (interesant na poczcie), Zbigniew Kosowski (taksówkarz), Janusz Śmiałek (sprzedawca), Anastazja Mołodecka (dziewczynka); prod. TVP; prod. wyk.: Filmcontract; 42 min.; pr.: 24 XII Program I TVP

### 8. Gry uliczne (Street Games)

reż.: Krzysztof Krauze; scen.: Krzysztof Krauze, Jerzy Morawski; zdj.: Łukasz Kośmicki; muz.: Maciej Zieliński; sc.: Magdalena Dipont; mont.: Ewa Romanowska-Różewicz; dżw.: Jan Freda; dekor. wn.: Roman Tarwacki; kost.: Magda Biedrzycka; kier. prod.: Janusz Wąchała; wyk.: Redbad Klijnstra (Janek), Robert Gonera (Witek), Andrzej Precigs (Senator), Grażyna Wolszczak (Maria), Waldemar Szezepaniak (Andrzej), Justyna Kulezycka (Anna); producent: Dariusz Jabłoński; prod.: TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; prod. wykonaw.: Apple Film Production; 100 min.; pr.: 24 V

### 9. Kratka (Grate)

reż.: Paweł Łoziński; scen.: Paweł Łoziński, Piotr Czekański; zdj.: Jacek Bławut; muz.: Janusz Grodziński; sc., dekor. wn.: Magdalena Dipont, Roman Tarwacki; mont.: Dorota Wardęszkiewicz; dżw.: Jan Freda; kost.: Teresa Wardzała; kier. prod.: Ryszard Chutkowski; wyk.: Jerzy Kamas (Eugeniusz), Michał Michalak (Sebastian), Jadwiga Bukowska (babcia Sebastiana), Jolanta Czaplinska (kierowniczka kawiarni), Jerzy Dominik (portier); prod.: TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Studio Filmowe „TOR”; 50 min.

### 10. Matka swojej matki (Her Mother's Mother)

reż.: Robert Gliński; scen.: Joana Żółkowska, Robert Gliński; zdj.: Jarosław Szoda; muz.: Krzesimir Dębski; sc.: Dorota Ignaczak; mont.: Ewa Smal; dżw.: Jerzy Szawłowski, Ryszard Krupa; dekor. wn.: Albina Barańska; kost.: Jagna Janicka; kier. prod.: Iwona Ziutkowska; wyk.: Maria Seweryn (Alicja), Krystyna Janda (Ewa), Joanna Żółkowska (Barbara), Jerzy Stuhr; producent: Lew Rywin; koproducent: Henryk Romanowski; prod.: Heritage Films; koprod.: Agencja Produkcji Filmowej, TVP S.A., Film Plus dla CANAL Plus, Filmcontract Ltd - Sp. z o.o.; 100 min.; pr.: 20 IX

### 11. Nocne graffiti

reż.: Maciej Dutkiewicz; scen.: Robert Brutter, Maciej Dutkiewicz; zdj.: Krzysztof Ptak; muz.: Robert Janson, piosenki: Kasia Kowalska, Kasia Stankiewicz, Robert Janson, Varius Manx; sc.: Andrzej Haliński, Andrzej Przedworski, Katarzyna Boczek; dżw.: Krzysztof Grabowski; mont.: Ewa Różewicz; kier. prod.: Ewa Jacuta, Jerzy Hamkało; wyk.: Marek Kondrat (Marek Kossot), Kasia Kowalska (Monika), Robert Janowski (Koks), Jan Peszek (Nowak), Katarzyna Skrzynecka (Agnieszka), Jan Frycz (Max), Adam Ferency (Literat), Tomasz Dedeck (Mały), Zdzisław Wardejn (Kudlicki), Marek Bukowski (Laleczka), Witold Wielński (Zyzo), Radosław Pazura (Kosterwa), Marcin Tronński (Aleks), Paweł Szczęśny (Bronio), Stanisława Celińska (sąsiadka), Krzysztof Kowalewski (szef warsztatu), Danuta Stenka (Joanna), Piotr Szwedec (kierowca), Zofia Merle (matka Zyza), Maria Peszek (żona Zyza), Zbigniew Buczkowski (sierżant); producent: Paweł Rakowski; prod.: TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej, Skorpion Art; dolby stereo; 96 min.; dystryb.: 3 do 4 z Warszawy.



**12. Odwiedź mnie we śnie****(Visit Me in My Dream)**

reż.: Teresa Kotlarczyk; scen.: Renata Frydrych; zdj.: Krzysztof Pakulski; muz.: Marek Bychawski; sc., dekor. wn.: Barbara Ostapowicz; mont.: Grażyna Gradoń; dżw.: Andrzej Żabicki; kost.: Ewa Grabowska; kier. prod.: Dorota Ostrowska-Orlińska; wyk.: Danuta Stenka (Ala), Zbigniew Zamachowski (Janusz), Ewa Gawryluk (Marchewka), Joanna Jęzewska, Sławomir Orzechowski, Andrzej Mastalerz oraz dzieci: Emilia Szeżeński, Adrian Prądziuch, Michał Iljuczonck; prod.: Fokus Film sp. z o.o.; koprod.: TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Agencja Produkcji Filmowej; 80 min.

**13. Poznań '56**  
**(Street Boys)**

reż.: Filip Bajon; scen.: Filip Bajon, Filip Górny; zdj.: Łukasz Kościński; muz.: Michał Lorenc; sc.: Anna Wunderlich; mont.: Wanda Zeman; dżw.: Marek Wronko; dekor. wn.: Przemysław Kowalski; kost.: Małgorzata Braszka; kier. prod.: Leszek Pieszko; wyk.: Tadeusz Szymków, Michał Zebrowski, Mateusz Hornung, Arkadiusz Walkowiak, Janusz Gajos, Władysław Kowalski, Daniel Olbrychski, Jerzy Radziwiłowicz; prod.: Studio Filmowe „Dom” przy współudziale Agencji Produkcji Filmowej, TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Fundacja „Poznań 56”; film czarno-biały; 109 min.; pr. 22 XI (Poznań)

**14. Słodko-gorzki**  
**(Bitter Sweet)**

reż., scen.: Władysław Pasikowski; zdj.: Paweł Edelman; muz.: Marcin Pospieszalski, Tomek Lipiński; piosenki: Tomek Lipiński; sc., dekor. wn.: Paweł Mirowski; mont.: Wanda Zeman; dżw.: Barbara Doma-

radzka; kost.: Joanna Kędzior; kier. prod.: Wiesław Karpiński; wyk.: Rafał Mohr (Mateusz Hertz), Rafał Olbrychski („Marlon”), Anita Werner (Paulina), Bogusław Linda (Kamiński), Michał Dworczyk (Igor Poniatowski), Czary Pazura (trener), Olaf Lubaszenko (brat Mateusza), Edward Linde-Lubaszenko (ojciec Mateusza), Artur Żmijewski (Adam), Jadwiga Jankowska-Cieślak (nauczycielka); producent: Janusz Dorosiewicz; prod.: Visa Film International; koprod.: Film Plus dla Canal Plus, Łódzkie Centrum Filmowe, Viktonex; 98 min.; pr.: 22 III

**15. Wezwanie**  
**(Summons)**

reż.: Mirosław Dembiński; scen.: Maciej Karpiński; zdj.: Tomasz Tarasin; sc.: Dorota Ignaczak; mont.: Zofia Żydaczewska; wyk.: Jadwiga Jankowska-Cieślak (Barbara), Maciej Szary (mąż), Andrzej Pieczyński (oficer milicji), Stanisław Brudny (advokat), Krzysztof Kiersznowski (oficer śledczy), Waldemar Barwiński (Krzysztof), Piotr Gąsowski (redaktor z telewizji), Joanna Sienkiewicz, Sylwia Wysocka, Sławomir Orzechowski, Jacek Kałucki; prod.: TVP; producent wykonawczy: SF „Perspektywa”; 71 min.

**16. Złote runo**  
**(The Golden Fleece)**

reż.: Janusz Kondratiuk; scen.: Andrzej Kondratiuk; zdj.: Tomasz Michałowski; muz.: Jerzy Satanowski; sc.: Magdalena Dipont; mont.: Hanna Skowrońska-Zbrowska; dżw.: Piotr Knop; dekor. wn.: Roman Tarwacki; kost.: Maria Zacharska; kier. prod.: Krzysztof Staszewski; wyk.: Zbigniew Buczkowski (Rysio), Zbigniew Mazurek (Stefan), Stanisława Celińska, Eugeniusz Priwieziencew; prod.: TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; prod. wykonaw.: IGA Film Productions Sp. z o.o.; 123 min.

**Koprodukcje****1. Deszczowy żołnierz**  
**(The Rain Soldier)**

reż., scen.: Wiesław Saniewski; zdj.: Przemysław Skwirczyński; muz.: Jerzy Satanowski; sc., dekor. wn.: Christine Hamer-Swiecznik; kost.: Alicja Wasilewska; mont.: Urszula Jabłońska; dżw.: Norbert Mędlowski; kier. prod.: Andrzej Stacheci; wyk.: Antonina Horoszy (Anna), Mariusz Bonaszewski (Witek), Jan Nowicki (Szymański), Łukasz Nowicki (Szymański w młodości), Artur Żmijewski (Jerzy), Maciej Kozłowski (pułkownik); prod.: Saco Films; koprod.: Polska (TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Agencja Produkcji Filmowej, Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu) – Niemcy (Projekt 4 Film); prod. wykonaw.: Vacc-Film Wrocław; 102 min.

**2. Niebieska róża**  
**(The Blue Rose)**

reż., scen.: Andrzej Maleszka; zdj.: Krzysztof Tusiewicz; muz.: Krzesimir Dębski; mont.: Karol Karpiński; sc.: Halina Dobrowolska; kier. prod.: Anna Gryczyńska, Anna Brzywczy; wyk.: Izabela Kołodziej, Piotr Budzowski, Leszek Knaściecki, Anna Milewska, Paweł Burczyk; prod.: TVP S.A. Oddział w Poznaniu; koprod.: European Broadcasting; producent wykonawczy: EMTV; Betacam, 15 min.

**3. Niemcy**  
**(Germans)**

reż., scen. wg *Niemców* Leona Kruczkowskiego: Zbigniew Kamiński; zdj.: Zbigniew Wichłacz; muz.: Maciej Zieliński; sc.: Tadeusz Kosarewicz; mont.: Ewa Pakulska; dżw.: Ryszard Patkowski; dekor. wn.: Anna Wichłacz; ko.: Maria Kostrzewska; kier. prod.: Kazimierz Rozwałka; wyk.: Per Oscarsson (profesor Sonnenbruch), Matthew Sullivan (Joachim Peters), Vivian

Schilling (Ruth), Scott Cleverdom (Willi), Beata Tyszkiewicz (żona profesora Berta Sonnenbruch), Peter Thoemke (Hoppe), Mark Folger, Beth Tegarden, Teresa Budzisz-Krzyżanowska (matka młodego Norwega), Wojciech Siemion, Katarzyna Figura, Edward Zentara, Wiktorja Padlewska, Jan Prochyra,, Cezary Zak; prod.: Figaro Films (Warszawa); koprod.: Polska (Agencja Produkcji Filmowej, TVP S.A. - Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu) - USA (Rubicon Films); 110 min.

#### 4. Panna Nikt (Miss Nobody)

rez.: Andrzej Wajda; scen. na podstawie powieści Tomka Tryzny: Radosław Piwowarski; zdj.: Krzysztof Ptak; muz.: Andrzej Korzyński; sc.: Janusz Sosnowski; dek. wn.: Wiesława Chojkowska; kost.: Małgorzata Stefaniak; montaż: Wanda Zeman; dźwięk: Piotr Zawadzki, Nikodem Wolk-Łaniewski, Jan Freda; kierownictwo prod.: Barbara Pec-Ślesicka; wyk.: Anna Wielgucka (Marysia), Anna Maria Mucha (Kasia), Anna Powierza (Ewa), Stanisława Celińska (matka Marysi), Jan Janga Tomaszewski (ojciec Marysi), Anna Romantowska (nauczycielka), Małgorzata Potocka (matka Ewy) i inni.; prod.: Studio Filmowe „Perspektywa” przy udziale Agencji Produkcji Filmowej; koprod.: Polska (TVP S.A. - Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Syrena Entertainment Group, Com Engineering Sp. z o. o.) - Niemcy (Bayerischer Rundfunk); producent: Janusz Morgenstern; 98 min.; pr.: 25 X

#### 5. Szamanka (She-Shaman)

rez.: Andrzej Żuławski; scen.: Manuella Gretkowska; zdj.: Andrzej Jaroszewicz; muz.: An-

drzej Korzyński; sc.: Tomasz Kowalski; mont.: Wanda Zeman, Andrzej Żuławski; dżw.: Andrzej Trzaska; dekor. wn.: Magdalena Maciejewska; kost.: Magdalena Testawska-Biernacka; kier. prod.: Wiesław Karpiński; wyk.: Iwona Petry („Włoszka”), Bogusław Linda (Michał), Paweł Dełag (Juliusz), Wojciech Kowman (technik), Agnieszka Wagner (Anna), Alicja Jachiewicz (matka); producent: Janusz Dorosiewicz; prod.: Visa Film International; koprod.: Polska (Film Plus dla Canal Plus, Łódzkie Centrum Filmowe) - Francja (Compagne des Films, Canal Plus); 112 min.; pr.: 10 V

#### 6. Twierdza szczurów (The Rat's Fortress)

rez.: Andrzej Jasiewicz; scen.: Marcin Worth; zdj.: Tomasz Tarasin; muz.: Mikołaj Hertel; sc., dekor. wn.: Bogdan Sölle, Paweł Mirowski; mont.: Barbara Frąc, Jarosław Wolęjko; dżw.: Marek Wronko; kost.: Paweł Grabarczyk, Mary Machinek; kier. prod.: Kazimierz Rozwałka, Janusz Szela; wyk.: Nigel Davenport, Jack McKenzie, Lynn Clayton, Sally Spencer-Harris, Matt Zimmerman, Greg Saunders, Dariusz Odija, Adam Jasiewicz, Marie-Louise McKenzie, Maria Laura Roman; prod.: Amber Corporation Sp. z o.o. (Łódź); koprod.: Polska (Film Plus dla Canal Plus, Agencja Produkcji Filmowej, Eurimages) - Wielka Brytania (Jar Films, Children's Film and Television Foundation, British Screen) - Szwajcaria (Luna Production); 93 min.

#### 7. Wirus (Virus)

rez., scen.: Jan Kidawa-Błoński; zdj.: Andrzej Jaroszewicz; muz.: Zbigniew Raj; sc.: Rafał Waltenberger; mont.: Wanda Zeman; dżw.: Nikodem Wolk-Łaniewski; dekor. wn.: Barbara Kociuba; kost.: Małgorzata Stefaniak; kier. prod.: Barbara Pec-Ślesicka; wyk.: Cezary Pazura (Michał), Paulina Młynar-

ska (Ewa), Jan Englert (Kujawa), Tomasz Sapryk (Stefan), Małgorzata Ostrowska (żona Michała), Olaf Lubaszenko (Józek), Edward Linde-Lubaszenko (dyrektor banku), Maciej Kozłowski (Facet Barczysty), Barbara Bryłska (dyrektorka Domu Dziecka), Adam Siemion (Piotruś); prod.: Polska (Heritage Films, Gambit Production), koprod.: Agencja Produkcji Filmowej, TVP S.A. - Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Canal Plus) we współpracy z: Wielka Brytania (Blue Films) i Francja (Premiere Productions); 90 min.; pr.: 18 X

### Zagraniczne filmy polskich reżyserów

#### Historia Liliany (Lilian's Story)

rez.: Jerzy Domaradzki; asyst. rez.: Mark Turnbull; scen. na podstawie powieści Kate Granville: Steve Wright; zdj.: Sławomir Idziak; muz.: Cezary Skubiszewski; dżw.: Ben Osmo; mont.: Lee Smith; sc.: Roger Ford; kost.: Edie Kurzer; wyst.: Ruth Cracknell (Lilian Singer), Barry Otto (John Singer brat oraz Albion Singer ojciec Liliany), Toni Collette (Lilian w młodości), John Flaus (Frank), Iris Shand (ciotka Kitty), Susie Landeman (Jewel), Ann Louise Lambert (matka Liliany), Essie Davis (Zara), Morgan Smallbone (Frank w młodości), Patrick Dickson (Lord Kitchener), Mary Regan (Angelique), Rachel Maza (Shade), Inga Romanstova (Marge), Lyle O'Hara (Ester), Kate Agnew (May), Fiona Press (Ruby), Jeff Truman, Pat Hutchinson, Katie Coogan, Jessie Bullions, Matt Doran, Fiona Mahl, Hary Pavlides, Brian Logan, Tim McGarry, Bogdan Koca, Marian Dworakowski; producent: Marian MacGowan, Mike Wilcox; prod.wyk.: Australia (CML Production), 91 min.

**Osaczony  
(Exit In Red)**

reż.: Yurek Bogayewicz, muz.: Michał Lorenc; wyk.: Mickey Rourke, Carre Otis; prod. USA, dystr. MUVI; pr. 23 VIII (kino „Skarpa” Warszawa).

Roman Polański nakręcił teledysk dla włoskiego piosenkarza rockowego Vasco Rossiego do piosenki *Gli angeli/Aniołowie*.

- Marek Dobrowolski zaprojektował scenografię do filmu prod. USA *Szkoła czarownic (The Craft)*, w reż.: Andrew Fleminga.

- Alexander Gruszynski zrobił zdjęcia do filmu prod. USA *Szkoła czarownic (The Craft)*, w reż.: Andrew Fleminga.

- Janusz Kamiński zrobił zdjęcia do filmu prod. USA *Jerry Maguire* w reż. Camerona Crowe.

- Wojciech Kilar skomponował muzykę do filmu prod. USA *Portret damy (The Portrait of a Lady)* w reż. Valentina Cervi.

- Michał Lorenc skomponował muzykę do filmu prod. USA *Krew & Wino (Blood & Wine)* w reż. Boba Rafelsona.

- Mariusz Pujzo napisał wraz z Francois Velle scenariusz do francuskiego filmu *Jak królowie (Comme des rois)*, reż. Francois Velle oraz zagrał w tym filmie rolę Romana Kowalskiego.

- Piotr Sobociński zrobił zdjęcia do filmu prod. USA *Okup (Ransom)* w reż. Rona Howarda.

- Dariusz Wolski zrobił zdjęcia do filmu prod. USA *Fan* w reż. Tonny'ego Scotta.

**Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w koprodukcji z Polską****Docteur Semmelweis**

reż.: Roger Andrieux; scen.: Robert Valey; zdj.: Tomasz Wert; wyk.: Philippe Volter (doktor Semmelweis), Mare de Jonge (prof. Klein), Fanny Bastien (Katia), Henryk Bista (prof. Sko-

da), Henryk Talar (minister), Maria Pakulnis (profesorowa Klein), Piotr Polk (Gruber), Leon Niemczyk (przewodniczący komisji), Ewa Telega (siostra Maria Magdalena), Małgorzata Pieczyńska (hrabina), Hanna Polk (Rosa), Piotr Gąssowski (Markusovsky), Krzysztof Kumor (dr Bartch), Paweł Nowisz (portier w szpitalu); prod.: Polska (TVP) - Francja (France 2, TOP n'1, Quartier Latin); prod. wykonawczy części nakręconej w Polsce: Dzielnica Łacińska; 90 min.

**Pułkownik Bunkier  
(Colonel Bunkier)**

reż., scen.: Kujtim Cashku; zdj.: Jerzy Rudziński; muz.: Andrzej Krauze; mont.: Kaheenia Attia Rivveill; dżw.: Ilir Gjata; sc.: Shaqir Veseli; dekor. wn.: Sabajdin Krašniqi; kier. prod.: Jerzy Piaseczny; wyk.: Agim Qirjaqi, Anna Nehrebecka, Cun Lajci, Guljem Radoja, Kadri Roshii; prod.: Albania (Alba Film Studio i ORA Film) - Francja (3 B Productions) - Polska (SF „Dom”, APF); producenci: Albana Valeshja, Jean Brehat, Filip Bajon, Kujtim Cashku; 98 min.

**Ucieczka  
(Escape)**

reż.: Livia Gyarmathy; scen.: Geza Böszörményi - przy współpracy Gyula Marosi; zdj.: Gabor Balog H.S.C.; muz.: Ferenc Darvas; mont.: Gabriella Konecz H.S.E., Krzysztof Podolski; dżw.: Peter Kardos, Danuta Zankowska; sc.: Budny Zsolt Juhasz; kost.: Janos Breckl; kier. prod.: Istvan Major, Zbigniew Stanek; wyk.: Artur Żmijewski (Jules), Daniel Olbrychski (nadporucznik), Barbara Hegyi (Jacqueline), Krzysztof Kolberger (Ory), Dariusz Kurzelewski (Moses), Judit Pogany (sekretarka), Zsolt Laszlo (Haraszti), Barna Illyes (Mendel), Adam Schnell (Stern Pali); prod.: Węgry (BGB Film Kft) - Niemcy (MTM Cineteve) - Pol-

ska (Studio Filmowe „OKO” przy udziale Agencji Produkcji Filmowej i pomocy TV Polsat S.A.); producenci: Zsuzsa Böszörményi, Tadeusz Chmielewski, Andreas Barcis; 98 min.

**Premiery '96  
filmów zrealizowanych wcześniej****1. Akwarium**

reż.: Antoni Krauze, 1995, pr.: 13 XII

**2. Całkowite zaćmienie**

reż.: Agnieszka Holland, 1995, pr. polska: 26 III

**3. Daleko od siebie**

reż.: Feliks Falk, 1995, pr.: 14 X

**4. Deborah**

reż.: Ryszard Brylski, 1995, pr.: 4 III

**5. Drzewa**

reż.: Grzegorz Królikiewicz, 1995, pr.: 25 XI

**6. Girl Guide**

reż.: Juliusz Machulski, 1995, pr.: 8 II

**7. Horror w Wesolych Bagniskach**

reż.: Andrzej Barański, 1995, pr.: I VIII

**8. Łagodna**

reż.: Mariusz Treliński, 1995, pr.: 14 XI

**9. Młode wilki**

reż.: Jarosław Żamojda, 1995, pr.: 11 V

**10. Nic śmiesznego**

reż.: Marek Koterski, 1995, pr.: 2 II

**11. Noc poślubna w biały dzień**

reż.: Jerzy Gruza; wyk.: Wiesław Gołas (gospodarz Biernac-

ki), Jan Nowicki (szef ekipy geometrów), Daria Trafankowska (Małgosia Biernacka) i inni; prod. Studio „Perspektywa”, 1982, pr. 2 XII (kino „Muraków” w Warszawie)

## 12. Pestka

reż.: Krystyna Janda, 1995, pr.: 19 I

## 13. Pokuszenie

reż.: Barbara Sass, 1995, pr.: 14 III

## 14. Pułkownik Kwiatkowski

reż.: Kazimierz Kutz, 1995, pr.: 9 V

## 15. Szabla od Komendanta

reż.: Jan Jakub Kolski, 1995, pr.: 22 IV

## 16. Wielki Tydzień

reż.: Andrzej Wajda, 1995, pr.: 26 II

## 17. Wrzeczono czasu

reż.: Andrzej Kondratiuk, 1995, pr.: 30 III

## 18. Za co?

reż.: Jerzy Kawalerowicz, 1995, pr.: 18 IV

## SERIALE TV

### 1. Bar Atlantic (The Atlantic Bar)

reż.: Janusz Majewski; scen.: Maryna i Michał Szepepańscy; zdj.: Witold Adamek; muz.: Jerzy Matuszkiewicz; sc.: Janusz Sosnowski; wyk.: Joanna Trzecieńska (Hanka Rupcuś-Gąsienica), Stanisława Celińska (Ciotka Rajbacka), Piotr Machalica (Poznański), Witold Pyrkosz (Gawędziarz), Piotr Gąsowski (Miś), Wojciech Pokora (inżynier Szymanek), Wojciech Malajkat (pocista Skorek) oraz Krzysztof Kowalewski, Wiktor Zborowski, Dorota Sta-

lińska, Krystyna Tkacz i inni; prod. TVP; producent wykonawczy: Studio A; 13 odcinków po ok. 30 min.

### 2. Ekstradycja II (Extradition II)

reż.: Wojciech Wójcik; scen.: Wojciech Wójcik, Witold Horwath, Robert Brutter; zdj.: Piotr Wojnowicz; sc.: Barbara Ostapowicz; kier. prod.: Joanna Kopezyńska; wyk.: Marek Kondrat (Olgierd Halski), Małgorzata Pieczyńska (siostra Halskiego), Jerzy Trela (członek mafii łotewskiej), Maria Pakulnis (szefowa mafii rosyjskiej), Lew Rywin (rosyjski mafioso), Renata Dancewicz, Beata Tyszkiewicz, Karol Strasburger, Jan Englert, Piotr Fronczewski, Witold Dębicki, Olaf Lubaszenko, Zdzisław Wardejn, Krzysztof Kolberger, Wojciech Wysocki; prod. TVP; producent wykonawczy: Studio DT Film; 6 odcinków po 55 min.

### 3. Maszyna zmian – nowe przygody (from the New Adventures of the Machine of Changes series)

- Inwazja świąteczna (The Christmas Invasion)

reż., scen.: Andrzej Maleszka; zdj.: Tomasz Tarasin; muz.: Krzesimir Dębski; mont.: Karol Karpiński; sc.: Jerzy Sajko; kier. prod.: Jan Kaczmarek; wyk.: Ewa Gawryluk, January Brunov, Kazimierz Kaczor, Jan Peszek, Wiktor Zborowski, Izabela Kłodziej, Katarzyna Łuczewska, Beata Zurek, Piotr Budzowski, Leszek Knasiecki; prod.: TVP S.A. - Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; Betacam; 29 min.

- Misiaczek (Little Bear)

reż., scen.: Andrzej Maleszka; zdj.: Tomasz Tarasin; muz.: Krzesimir Dębski; mont.: Karol Karpiński; sc.: Jerzy Sajko; kier. prod.: Jan Kaczmarek; wyk.: Ewa Gawryluk, January Brunov, Kazimierz Kaczor, Jan Peszek,

Wiktor Zborowski, Izabela Kłodziej, Katarzyna Łuczewska, Beata Zurek, Piotr Budzowski, Leszek Knasiecki; prod.: TVP S.A. - Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; Betacam; 29 min.

- Telejulia (Telejulia)

reż., scen.: Andrzej Maleszka; zdj.: Tomasz Tarasin; muz.: Krzesimir Dębski; mont.: Karol Karpiński; sc.: Jerzy Sajko; kier. prod.: Jan Kaczmarek; wyk.: Ewa Gawryluk, January Brunov, Kazimierz Kaczor, Jan Peszek, Wiktor Zborowski, Izabela Kłodziej, Katarzyna Łuczewska, Beata Zurek, Wierginia Pietryga, Piotr Budzowski, Leszek Knasiecki; prod.: TVP S.A. - Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; Betacam; 29 min.

### 4. Opowieści weekendowe (Weekend's Stories)

reż., scen.: Krzysztof Zanussi; zdj.: Edward Kłosiński; muz.: Wojciech Kilar; sc., dekor. wn.: Halina Dobrowolska; mont.: Marek Denys; dżw.: Aleksander Gołębowski; kost.: Dorota Roqueplo; kier. prod.: Iwona Ziulkowska; prod. TVP - Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; producent wykonawczy: Studio Filmowe „TOR”; 3 odcinki po 50 min.:

- część I - Damski interes (Women's Business)

wyk.: Joanna Szczepkowska (Zofia), Marta Lipińska, Anna Nehrebecka, Magdalena Zawadzka (Halina);

- część II - Mała wiara (Of Little Faith)

wyk.: Dorota Segda (Olga), Maciej Orłoś (Tomasz), Marek Kondrat;

- część III - Urok wszeteczny (Lecherous Charm)

wyk.: Zbigniew Zapasiewicz (Hrabia), Maciej Robakiewicz (Karol), Katarzyna Herman (Iwona), Krzysztof Janczar (Jacek), Bartosz Jarzynowski (cfeb), Karolina Wajda (znajoma Hrabiego)

## Seriale zrealizowane w koprodukcji

### Tajemnica Sagali

reż.: Jerzy Łukaszewicz; scen.: Jerzy Łukaszewicz, Marina Vorlop-Bell; zdj.: Zdzisław Najda; muz.: Krzesimir Dębski; sc.: Jerzy Sajko; kost.: Małgorzata Brus; char.: Tomasz Matraszek, Dorota Seweryńska, Agata Wysocka; mont.: Grażyna Jasińska-Wiśniarowska; wyk.: Derval de Faria (Jarpen), Grzegorz Ruda (Kuba), Marcin Nowacki (Jaecck), Jan Jankowski (Burski), Ola Tokarska (Zuzia), Dorit Bellmann-Gäbler (Peresada) oraz Christoph Eichhorn, Cezary Żak, Maria Niklińska i inni; w wersji polskiej udział wzięli: Marek Barbasiewicz, Ewa Warzoń, Jacek Wolszczak, Witold Wysota; prod.: Polska (Telewizja Polska S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej) – Niemcy (Mitteldeutscher Rundfunk); producent wyk.: Vegas, MTL Maxfilm; laboratorium: TVP S.A. Warszawa; negatywy Kodak; 14 odcinków po 25 min.

## WYTWÓRNI I STUDIA FILMOWE (PRODUKCJA)

### Studio Filmowe „Wir”

#### 1. Deo Patriae Amicitiae

reż.: Zygmunt Adamski; 37 min.; video (historia Zakładu Wycho-wawczo-Naukowego OO. Jezuitów w Chyrowie)

#### 2. Fałdy i draperie

reż.: Włodzimierz Szpak; 14 min.; video (jeden z zasadniczych aspektów dzieła plastycznego, jakim jest draperia, ukazany oczami wybitnych artystów, Zdzisława Beksińskiego i Al-dousa Huxleya)

#### 3. Nad Strwiążem

reż.: Zygmunt Adamski; 23 min.; video (odradzanie się dawnych kontaktów polsko-ukraińskich po rozpadzie ZSRR i powstaniu wolnej Ukrainy)

#### 4. ...Nie zostałem twórcą

reż.: Zbigniew Kowalewski; 17 min; video (Lech Nowicz, fotograf i nurk głębinowy, opowiada m.in. o penetracji wraków okrętów na Morzu Czerwonym i w Bałtyku)

## Studio Miniatur Filmowych w Warszawie

### I. Filmy

#### Narodziny

reż.: Marek Serafiński; zdj.: Jan Ptasieński, Armand Urbański, Adam Dąbrowski; muz.: Janusz Grzywacz; kier. prod.: Eugeniusz Gordziejuk; dt.: 261 m

### II. Filmy reklamowe

#### 1. Finea (część animowana)

reż., animacja: Elżbieta Wąsik; zdj.: Jan Ptasieński; kier. prod.: Eugeniusz Gordziejuk

#### 2. Nożyczki

reż., animacja: Elżbieta Wąsik; zdj.: Jan Ptasieński; kier. prod.: Eugeniusz Gordziejuk

### III. Ustugi

#### 1. Śnieżny dzień

1 odcinek dla firmy „Ink Tank” z USA; 6 min

#### 2. Billy the Cat

6 odcinków po 20 min. na zlecenie firmy „LES FILMS DU TRIANGLE” z Francji

## Studio Filmów Animowanych w Krakowie

### I. Filmy

#### 1. Dym

reż.: Wiesław Winek; scen. na motywach noweli Marii Konopnickiej: Andrzej Badziak; zdj.: Tomasz Wolf; muz.: Janusz Grzywacz; kier. prod.: Halina Kramarz; 35 mm; 12 min. 50 sek.; animacja klasyczna

#### 2. Kukuryków

reż.: Sławomir Zalewski; scen.: Renata Frydrych, Sławomir Zalewski; zdj.: Tomasz Wolf; muz.: Jerzy Jarosław Dobrzyński; kier. prod.: Halina Kramarz; dla TVP S.A.; 35 mm; 25 min.; animacja klasyczna

#### 3. Miki Mol i Straszne Płaszczdyło

reż.: Ryszard Antoniszczak, Krzysztof Kiwerski; scen. na podstawie własnej powieści: Ryszard Antonius-Antoniszczak; zdj.: Tomasz Wolf; muz.: Marek Wilczyński; kierownik produkcji: Halina Kramarz; głosu użyczyli: Wiesław Michnikowski, Mieczysław Grąbka, Ryszard Nawrocki, Krzysztof Tyniec, Jacek Bończyk, Jan Prochyra, Marta Kalmus, Edyta Jungowska, Marek Lewandowski, Krzysztof Kumor, Jacek Jarosz; ko-prod.: TVP S.A.; 35 mm; 87 min.; animacja klasyczna

### II. Seriale

#### Przypadki Zwierz-Jeża

reż., scen., plastyka: Agnieszka Sadurska; obsługa komputera: Krzysztof Kijak; muz.: Janek Pospieszalski; kier. prod.: Halina Kramarz; dla TVP S.A.; Betacam; animacja klasyczna, malowanie i łączenie z dekoracjami techniką komputerową – odc. III Jego wysokość (5 min. 30 sek.);

- odc. IV Dziura w całym (5 min. 30 sek.);
- odc. V Więcej światła (5 min. 45 sek.);
- odc. VI Po nitce do kłębka (7 min. 56 sek.);
- odc. VII Źródło czasu (6 min. 27 sek.);
- odc. VIII Nie do pary (6 min. 36 sek.);
- odc. IX Gwiazdka z nieba (10 min. 30 sek.);
- odc. X Duże jest piękne (6 min. 30 sek.)

### III. Serie

#### Bajki zza okna

- **Tata Kret na antypodach**  
reż., scen.: Ryszard Antoniszczak, Krzysztof Kiwerski; zdj.: Tomasz Wolf; muz.: Marek Wilczyński; kier. prod.: Halina Kramarz; dla TVP S.A.; 35 mm; 13 min.; animacja klasyczna

- **Wielkanocna weranda Pana Myszki**

reż.: Ryszard Antoniszczak, Krzysztof Kiwerski; scen.: Ryszard Antoniszczak; zdj.: Tomasz Wolf; muz.: Marek Wilczyński; kier. prod.: Halina Kramarz; dla TVP S.A.; 35 mm; 25 min.; animacja klasyczna

#### Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej

##### I. Seria - Karypel i Groszki

(odcinki VI - IX dla TVP)

##### 1. Sójka Psujka

reż.: Marian Cholerek; scen.: Jerzy Niemczuk; oprac. plast.: Franciszek Pyter, Marian Cholerek; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz.: Zenon Kowalowski; mont.: Irena Hussar; dżw.: Otokar Baley; dl.: 585 m; 22 min. 27 sek.

##### 2. Czarna lotnia

reż.: Andrzej Plettnier; scen.: Jerzy Niemczuk; oprac. plast.: Franciszek Pyter, Marian Cho-

lercek; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz.: Zenon Kowalowski; mont.: Irena Hussar; dżw.: Otokar Baley; dl.: 652 m; 23 min. 54 sek.

##### 3. Jaszczur

reż.: Bronisław Zeman; scen.: Jerzy Niemczuk; oprac. plast.: Franciszek Pyter, Marian Cholerek; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz.: Zenon Kowalowski; mont.: Irena Hussar; dżw.: Otokar Baley; dl.: 648 m; 23 min. 46 sek.

##### 4. Poprawiacz z utrwalaczem

reż.: Marek Burda; scen.: Jerzy Niemczuk; oprac. plast.: Franciszek Pyter, Marian Cholerek; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz.: Zenon Kowalowski; mont.: Irena Hussar; dżw.: Otokar Baley; dl.: 672 m; 24 min. 38 sek.

### II. Sceny z życia Smoków

#### 1. Wielkie pranie

reż.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko; scen. na podst. książki Beaty Krupskiej pt. *Sceny z życia Smoków*; Andrzej Grabowski; oprac. plast.: Ireneusz Czesny, Krzysztof Trusz; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran (współpr.); muz.: Jacek Skubikowski; mont.: Irena Kussar; dżw.: Otokar Baley; dl.: 381 m; 13 min. 58 sek.

#### Studio Filmowe ANIMA-POL w Łodzi

##### I. Seria - Notatnik przyrodniczy (from the Nature Notebook series)

##### 1. Dlaczego nie zazdroścę orłom (Why I Do Envy the Eagles)

reż.: Ireneusz Czesny; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir

Grabowski; zdj.: Grzegorz Swietlikowski; muz.: Monika Wendorff; mont.: Wiesław Nowak; oprac. plast.: Ireneusz Czesny; kier. prod.: Jadwiga Wendorff; 35 mm., 5 min.; (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

##### 2. Dlaczego rano woziliśmy siano (Why Did We Cart Hay in the Morning)

reż.: Piotr Ołubowicz; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski; zdj.: Grzegorz Swietlikowski; muz.: Monika Wendorff; mont.: Wiesław Nowak; oprac. plast.: Ireneusz Czesny; kier. prod.: Jadwiga Wendorff; 35 mm., 5 min.; (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

##### 3. Dlaczego z chmury spadł deszczyk bury (Why Did Brown Rain Fall from the Cloud)

reż.: Sylwia Nowak; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski; zdj.: Grzegorz Swietlikowski; muz.: Monika Wendorff; mont.: Wiesław Nowak; oprac. plast.: Ireneusz Czesny; kier. prod.: Jadwiga Wendorff; 35 mm., 5 min.; (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

### Sto Films z Łodzi

#### Seria

##### I. Kasztaniaki (Chestnuts)

##### 1. Dudkanie na polanie (Piping in a Glade)

reż.: Dariusz Zawilski; scen.: Maciej Okuński, Jarosław Sawicki; zdj.: Stanisław Kuener; muz.: Andrzej Krauze; mont.: Henryka Sitek; animacja: Dariusz Zawilski, Ewa Snopkiewicz; oprac. plast.: Krystyna Raczkiewicz; kier. prod.: Rafał

Wołkuczyk; 35 mm.; 5 min., (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

## 2. Jak rozpoznać nornika, kiedy się go spotyka (How to Recognise a Burrower when You Meet One)

reż.: Krystyna Kulczycka; scen.: Janusz Raczkiewicz; zdj.: Andrzej Górski; muz.: Andrzej Krauze; mont.: Henryka Sitek; animacja: Krystyna Kulczycka, Ewa Snopkiewicz; oprac. plast.: Krystyna Raczkiewicz; kier. prod.: Rafał Wołujczyk; 35 mm.; 9 min., (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

## 3. Królewskie ptaki (Royal Birds)

reż.: Wojciech Gierłowski; scen.: Maciej Okuński, Jarosław Sawicki; zdj.: Jarosław Zenicki; muz.: Andrzej Krauze; mont.: Henryka Sitek; animacja: Wojciech Gierłowski, Ireneusz Adamiak, Filip Stępień; oprac. plast.: Krystyna Raczkiewicz; kier. prod.: Rafał Wołujczyk; 35 mm., 9 min., (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

## II. Kulfon, co z ciebie wyrośnie (Kulfon, what will become of you)

### 1. Rakietower (Rocketower)

reż.: Krzysztof Rynkiewicz; scen.: Andrzej Grabowski; zdj.: Andrzej Teodorczyk; muz.: Wojciech Konikiewicz; mont.: Henryka Sitek; animacja: Maryna Korolova, Siergiej Kostenko, Jerzy Derdzikowski, Jolanta Dudzińska, Ryszard Woźniakowski; oprac. plast.: Krzysztof Rynkiewicz; kier. prod.: Jarosław Sawicki; prod.: 35 mm., 6 min., (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

### 2. Ratunek dla bałwanów (Salvation for the Snowmen)

reż.: Krzysztof Rynkiewicz; scen.: Andrzej Grabowski; zdj.: Andrzej Teodorczyk; muz.: Andrzej Krauze; mont.: Henryka Sitek; animacja: Maryna Korolova, Siergiej Kostenko; oprac. plast.: Krzysztof Rynkiewicz; kier. prod.: Jarosław Sawicki; prod.: 35 mm., 6 min., (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

### 3. Sport to zdrowie (Sport is Healthy)

reż.: Krzysztof Rynkiewicz; scen.: Andrzej Grabowski; zdj.: Andrzej Teodorczyk; muz.: Wojciech Konikiewicz; mont.: Henryka Sitek; animacja: Maryna Korolova, Siergiej Kostenko, Irena Wiernicka; oprac. plast.: Krzysztof Rynkiewicz; kier. prod.: Jarosław Sawicki; prod.: 35 mm., 6 min., (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

## J&P Studio Grafiki Filmowej z Warszawy

### I. Seriale

#### 1. Film pod straszny tytułem - odc. XII (The Movie with a Horrible Title)

reż.: Leszek Gałysz; scen.: Jeremi Niemczuk; zdj.: Jan Ptasieński; muz.: Jan Pospieszalski; mont.: Marek Lewandowski; animacja: Leszek Komorowski, Paweł Garbacz, Anna Komorowska, Magdalena Miller, Jolanta Pilimon - Kępińska, Maria Przybył, Joanna Behn; oprac. plast.: Leszek Gałysz; kier. prod.: Magdalena Miller; 35 mm., 11 min., (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

#### 2. Film pod straszny tytułem - odc. XIII (The Movie with a Horrible Title)

reż.: Leszek Gałysz; scen.: Jeremi Niemczuk; zdj.: Jan Ptasieński; muz.: Jan Pospieszalski; mont.: Marek Lewandowski; animacja: Krzysztof Giersz, Monika Bereżecka, Jarosław Fik, Grażyna Firlag, Elżbieta Morawska, Beata Strzelecka, Anna Wojciechowska; oprac. plast.: Leszek Gałysz; kier. prod.: Magdalena Miller; 35 mm., 11 min., (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.)

## Polska Kronika Filmowa

### Notacje

1. **Aborcja, ustawa w sejmie, marsz życia** – obrady sejmowe w sprawie stanowiska senatu odrzucającego uchwaloną przez sejm liberalizację ustawy, dopuszczającą aborcję z powodów społecznych i Marsz Życia zorganizowany przez Radio Maryja, 817 m.; 2. **Aleksander Gieysztor** – szkic do portretu wybitnego historyka mediewisty, byłego żołnierza AK i opiekuna ruin Zamku Królewskiego w Warszawie, który doprowadził do odbudowy zamku, 605 m.; 3. **Boże Ciało w Łowiczu** – współczesność i tradycja – setki turystów z całego świata i wierni z najbliższej okolicy, 334 m.; 4. **Czarny marsz** – licząca ok. 30 tys. osób manifestacja przeciwko przemocy, zorganizowana 21 III 1996 r. przez studentów Politechniki – kolegów Wojtkę Króla, zastrzelonego przez handytów w centrum Warszawy 17 III 1996 r., 343 m.; 5. **Czecheński okrągły stół** – spotkanie i VIII 1996 r. w Warszawie ministra spraw zagranicznych Czechenii Rusłana Czimajewa z przedstawicielami ugrupowań politycznych w Polsce – tzw. międzynarodowy okrągły stół na rzecz pokojowego rozwiązania konfliktu rosyjsko-czecheńskiego, 250 m.; 6. **Czecheński okrągły stół** – relacja z obrad II Okrągłego Stołu, zorganizowanych 12 XII 1996 roku przez Ośrodek Informacji Czecheńskiej Repu-

bliki Izchkerii w Krakowie, 318 m.; 7. **Daewoo-FSO** – uroczystość otwarcia Daewoo-FSO Motor, powstałej na warszawskim Żeraniu po likwidacji FSO, 229 m.; 8. **Final sprawy Oleksego** – zamknięcie sprawy Józefa Oleksego oskarżonego o szpiegostwo na rzecz rosyjskiego wywiadu, 418 m.; 9. **Forum Inicjatyw Pozarządowych** – Warszawa 21 i 22 IX 1996 r. – pierwsze ogólnopolskie spotkanie przedstawicieli ok. 300 organizacji ruchu, obejmujące wiele dziedzin życia – od pomocy chorym dzieciom po angażowanie się polityczne w sprawy niędzynarodowe, 140 m.; 10. **Fotografie Żydów Polskich** – wystawa w warszawskiej Zachęcie pt.: „I ciągle widzę ich twarze”, będąca plonem konkursu ogłoszonego przez amerykańsko-polsko-izraelską Fundację Promocji Kultury Polsko-Zydowskiej SHALOM, 357 m.; 11. **Gwiazdka 96** – ostatnia przedświąteczna niedziela na udekorowanym choinkami i lampkami warszawskim Nowym Świecie i w świątecznym miasteczku na Placu Zamkowym, 349 m.; 12. **Jarmark Dominikański** – relacja z Jarmarku św. Dominika, który odbywa się w Gdańsku od XIV wieku i z miejsca spotkań osiadłych tutaj Kaszubów stał się dorocznym świętem miejscowych i przyjeźdźnych z całego świata, 628 m.; 13. **Kleszczów – najbogatsza gmina** – jej bogactwo pochodzi z kar za degradację środowiska placonych przez zajmującą trzecią część terenu gminy kopalnię i elektrownię Belchatów, 424 m.; 14. **Kongres Filmu Polskiego** – zwołany 11 XII 1996 r. z inicjatywy Krzysztofa Zanussiego i zorganizowany przez Komitet Kinematografii – rozpoczął obrady od przemówień Tadeusza Ścibora-Rylskiego, Andrzeja Wajdy i Bolesława Michalka, 248 m.; 15. **Lwów – cmentarze** – Cmentarz Łyczakowski, gdzie znajdują się groby Seweryna Goszczyńskiego, Artura Grottgera, Marii Konopnickiej i Cmentarz Orłąt Lwowskich, 170 m.; 16. **Lwów dzisiejszy** – m.m. Biblioteka im. Stefánka – niegdyś polska Biblioteka Ossolińskich, z jej zbiorami starodruków, o których zwrot Polska ubiega się bezskutecznie od lat, 792 m.; 17. **Lwów – I Festiwal Kultury Polskiej** – relacja, 414 m.; 18. **Manifestacja stoczniovców** – 21 VI 1996 r. w Warszawie 5 tys. stoczniovców protestowało przeciwko ogłoszeniu upadłości Stoczni

Gdańskiej, 237 m.; 19. **Marsz żywych** – Oświęcim – upamiętniający ofiary Holocaustu VI Marsz Żywych z udziałem 6 tysięcy młodych Żydów z 38 państw, 484 m.; 20. **Mecz Legia-Widzew** – studium agresywnego zachowania kibiców na meczu o mistrzostwo Polski w piłce nożnej, 537 m.; 21. **Michael Jackson w Warszawie** – atmosfera jednego z największych koncertów muzyki pop, jaki odbył się w Polsce – występ obejrzało ponad 100 tys. ludzi, 720 m.; 22. **Miłosz – 85 urodziny** – przygotowane przez radio BIS spotkanie z przebywającym w Polsce poetą, 500 m.; 23. **Mrozek w klubie „Tango”** – wizyta Sławomira Mrożka w warszawskim klubie 26 X 1996 r., 366 m.; 24. **Mrozek wrócił do Krakowa** – Sławomir Mrozek wyjechał z Polski w 1963 roku, mieszkał we Włoszech, później we Francji. W 1990 roku osiadł z żoną Suzanną na farmie w Meksyku. Do Polski powrócił we wrześniu 1996 roku, 556 m.; 25. **Nagrody Pen-Clubu -96** – wręczenie 30 IX doroczných nagród w dziedzinie poezji, prozy i krytyki literackiej, które otrzymali: Wisława Szymborska – poetka, Władysław Terlecki – prozaik i Jacek Łukasiewicz – krytyk, 375 m.; 26. **Niepolomice-gmina** – zmiany, jakie po 1990 r. wprowadził energiczny burmistrz, 611 m.; 27. **Nowa Ziemia Obiecana** – po Zakładach Przemysłu Bawełnianego POLTEX w Łodzi, gdzie Andrzej Wajda nakręcił wiele scen *Ziemi obiecanej*, pozostały puste hale w historycznych murach i przestarzały park maszynowy, 440 m.; 28. **Nowy dziedzic** – sytuacja dwóch gospodarstw – Sławka Wielka (1171 ha) i Cebulki (940 ha) – dawniej należących do PGR-u, a obecnie do Marka Wóycickiego, 485 m.; 29. **Nowy Świat** – uroczyste otwarcie 15 VI 1996 roku warszawskiej ulicy Nowy Świat po kilkumiesięcznym remoncie, 374 m.; 30. **Nowy Świat w remoncie** – remont jednej z najpiękniejszych ulic Warszawy, która ma stać się deptakiem stolicy, 144 m.; 31. **Obozy Cyganów** – sceny z życia rumuńskich Cyganów, którzy w Warszawie – po obu stronach Wisły założyli dwa duże obozy, 521 m.; 32. **Obrona Stoczni Gdańskiej** – w wyniku zamknięcia reform zabrakło pieniędzy i nowych kontraktów; stoczniovcy protestują – kilku z nich rozpoczęło głodówkę, 499 m.; 33. **Odbudowa starego ratusza** – usu-

nięcie pomnika Nike z warszawskiego Placu Teatralnego, odsłonięcie fundamentów ruin dawnego Pałacu Jabłonowskich, murowanie (29 III 1996 r.) aktu erekcyjnego odbudowy dawnego ratusza i północnej pierzei przeznaczonej na siedziby banków, 90 m.; 34. **Oleksy w TV Polsat** – debata tv 24 I 1996 r. – w dniu podjęcia przez Prokuraturę Wojskową Garnizonu Warszawskiego decyzji o wszczęciu śledztwa w sprawie szpiegostwa byłego premiera, 410 m.; 35. **Opel w Gliwicach** – jesienią 1998 r. ma ruszyć budowa fabryki OPLA w Gliwicach, 310 m.; 36. **Oświadczenie Józefa Oleksego** – w dniu 22 IV prokuratora wojskowa umorzyła śledztwo w sprawie szpiegostwa byłego premiera, 127 m.; 37. **Otwarcie Teatru Narodowego** – po porażce z 1985 r. warszawski teatr zainaugurował swą działalność 19 XI 1996 r. spektaklem pt.: *Dziady – dwa nacięcia improwizacji* wg Adama Mickiewicza, w inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego, 470 m.; 38. **V Kongres PSL** – 22 – 23 XI 1996 r., 660 m.; 39. **50-ta rocznica Pogromu Kieleckiego** – w którym 4 VII 1946 r. zamordowano 42 Żydów., 687 m.; 40. **I maja w dwóch nastrojach** – w 1996 r. w Warszawie odbyła się manifestacja zorganizowana przez OPZZ, SLD i PPS oraz kontmanifestacja przygotowana przez studentów UW z Ligii Republikańskiej, 669 m.; 41. **Pogrom Kielecki – 50 lat później mówią uczniowie** – młodzież z liceum im. Śniadeckich w Kielcach mówi o swym stosunku do przeszłości i antysemityzmu, 571 m.; 42. **Pogrzeb Krzysztofa Kielśówskiego** – pożegnanie reżysera w kościele Wazytek na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Homilię wygłosił ksiądz prof. Józef Tischner. Muzykę skomponował Zbigniew Preisner, 365 m.; 43. **Polski sierpień** – konferencja zorganizowana 25 VIII 1996 r. w Warszawie przez Unię Wolności z okazji 16 rocznicy Sierpnia 80, 368 m.; 44. **Porzucona fabryka** – Fabryka Obuwia IMEX w Oleśnicy – przykład niedostosowania wielu Polaków do nowego ustroju. Bezradny właściciel porzucił fabrykę, pozostawiając załogę bez pieniędzy, pracy i perspektywy, 204 m.; 45. **Proces Humera** – kolejny dzień procesu Adama Hamera i innych funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa oskarżonych o maltretowanie więźniów politycznych w latach 40-tych



i na początku lat 50-tych, 100 m.; **46. Proces Kiszczaka – ostatnie słowo i wyrok** – po 2 latach procesu gen. Czesława Kiszczaka oskarżonego o przyczynienie się do śmierci górników z kopalni „Wujek” Sąd Wojewódzki w Warszawie pod przewodnictwem Agnieszki Zakrzewskiej wydał wyrok uniewinniający, 570 m.; **47. Przyjazd króla** – festyn z okazji 400-lecie stolecznosci Warszawa, 670 m.; **48. Rocznica Października** 56 – spotkanie ok. 150 uczestników wydarzeń Października 56 w auli Politechniki Warszawskiej, gdzie 40 lat wcześniej odbył się wiec studentów, popierający Gomułkę, 410 m.; **49. Rodzina z Kazachstanu** – wywieziona u progu II wojny światowej do Kazachstanu, pochodząca z Kamieńca Podolskiego rodzina Brodowskich, chce osiąść w Niemcowie koło Lubina w woj. legnickim, 618 m.; **50. Spotkanie prezydentów w Łańcucie** – pobyt w Łańcucie 8 prezydentów krajów środkowej Europy, 500 m.; **51. Sprawa Oleksego** – przesłuchania przed nadzwyczajną komisją sejmową, mającą ustalić czy Urząd Ochrony Państwa działał zgodnie z prawem, prowadząc śledztwo w sprawie premiera rządu Józefa Oleksego, oskarżonego o zdradę stanu i szpiegostwo na rzecz obcego mocarstwa, 143 m.; **52. Stacja Centrum** – budowa stacji metra, powstającej w samym środku Warszawy na skraju Placu Defilad, 125 m.; **53. Stadion RWPG** – Warszawski Stadion X-lecia, jako największy bazar stolicy. Każdego dnia przybywają tu setki handlarzy – Rosjanie, Białorusini, Ukraińcy, Azerowie, Ormianie, Rumuni, Bułgarzy i Wietnamczycy, 274 m.; **54. Stan wojenny – debata w sejmie** – 23 X 1996 r. tydzień po debacie na temat odpowiedzialności za wprowadzenie w grudniu 1991 r. stanu wojennego, odbyło się głosowanie – wobec wszystkich обвинionych osób postępowanie dochodzeniowe zostało umorzone, 533 m.; **55. Stoczniovcy pod URM-em** – manifestacja kilkuset stoczniovców z Gdańska przed URM w Warszawie w dniu 18 XII 1996 r., 155 m.; **56. Strajk lekarzy** – 2 X 1996 r. ok. 200 tys. pracowników służby zdrowia wzięło udział w ogólnopolskiej akcji protestacyjnej; przebieg strajku w warszawskim Szpitalu Praskim, 336 m.; **57. Strajk w Stoczni Gdańskiej** – dwudniowy strajk okupacyjny przeciw decyzji

ministra przekształcen własnościowych o upadłości zakładu – czerwiec 1996, 748 m.; **58. Straż obywatelska** – po przypadkowym zastrzeleniu studenta na ul. Lwowskiej w Warszawie przez uciekających bandytów, mieszkańcy tej ulicy utworzyli straż obywatelską, 246 m.; **59. Supermarkety – inwazja** – ponadnarodowe organizacje handlowe budujące supermarkety jak Ikea, Macro Cash and Carry, HIT, które odniosły sukces na naszym rynku – zagrożeniem dla małych osiedlowych sklepów, 570 m.; **60. 16 rocznica „Solidarności”** – 31 VIII 1996 r. w Ogólnopolskim Dniu Solidarności – obchodzone w Warszawie 16 rocznica podpisania „Porozumień Sierpniowych”, 375 m.; **61. Szymborska odbiera Nagrodę Nobla** – 10 XII 1996 r., gmach Filharmonii Sztokholmskiej, 360 m.; **62. Szymborska – spotkanie w Krakowie** – z czytelnikami i przyjaciółmi w Teatrze Starym 18 XI 1996 r. – tuż po ogłoszeniu werdyktu Szwedzkiej Akademii Literatury, 434 m.; **63. Szymborska w Sztokholmie** – m.in. wizyta poetki w ambasadzie polskiej, 200 m.; **64. Szymborska – wykład w Akademii Szwedzkiej** – wygłoszone 7 XII 1996 r. 20-minutowe przemówienie pt.: „Poeta i świat” – najkrótszy tekst laureata Nagrody Nobla, 360 m.; **65. Świadcetwa udziałowe NFI – ostatni dzień** – 22 XI 1996 r. w ostatnim dniu sprzedaży świadectw udziałowych Narodowych Funduszy Inwestycyjnych – początkowego etapu Programu Powszechnej Prywatyzacji – przed bankami pojawiły się długie kolejki, komitety kolejkowe, spoleczne listy, „koniki” i „stacze”, 344 m.; **66. Tuszyn – zmiany** – miejscowe bazyry i dziwny sposób handlowania – przenoszenie handlu z bazaru na bazar w zależności od pory dnia, 604 m.; **67. Uchodźcy** – ośrodek w Lesznowoli k. Grójca i Dębowcu k. Nadarzyna dla uchodźców, ubiegających się w Polsce o azyl, 467 m.; **68. Ul. Sienna** – przebudowa warszawskiej ulicy, z której powoli znikają ruiny zastępowane nowoczesnymi budynkami, 250 m.; **69. Wałęsa wraca do stoczni** – wizyta byłego prezydenta RP w jego macierzystym zakładzie pracy – Stoczni Gdańskiej, 537.; **70. Wietnamczycy w Teatrze Roma** – występ zespołu z Sajgonu w sali dawnej warszawskiej operetki Roma dla mieszkających w

Polisce Wietnamczyków, 414 m.; **71. Wietnamczycy w Warszawie** – zajmują się tu najczęściej handlem i gastronomią, zdobywając milczącą akceptację Polaków, 167 m.; **72. Wizyta królowej** – pobyt w Polsce w dniach 25-27 III 1996r. Królowej Anglii Elżbiety II z małżonkiem Księciem Edynburga Filipem, 1400 m.; **73. Wyrok w procesie Humera** – po 3 latach procesu stołeczny Sąd Rejonowy skazał Adama Humera na 9 lat więzienia, a jedenastu innych funkcjonariuszy UB, którzy prowadząc śledztwo w latach 1944-54 znęcali się nad AK-owcami i żołnierzami NSZ, na kary od 8 do 2 lat więzienia, 355 m.; **74. Zaprzysiężenie rządu Cimoszewicza** – 7 II 1996r. Pałac Prezydencki; w skład rządu weszli: Włodzimierz Cimoszewicz, Mirosław Pietrewicz, Andrzej Bączkowski, Leszek Kubicki, Jerzy Wiatt, Zdzisław Podkański, Zbigniew Siewiątkowski, 220 m.; **75. Żelów – inkubator przedsiębiorczości** – powstała z inicjatywy mieszkańców Fundacja Rozwoju Gminy uczy jak prowadzić firmy, pomaga konstruować biznesplany i udziela niskoprocentowanych kredytów, 548 m.

## Wytwórnia Filmowa „Czołówka”

### 1. Dialog wierzących z niewierzącymi

real., scen., zdj., komentarz: Janusz Sijka; mont.: Jan Mironowicz; udźwiękowienie i oprac. muz.: „Sonoria”; kier. prod.: Paweł Wierkowski; czyta: Mirosław Utta; dla TVP1; Beta SP, 37 min. 52 sek. (rozmowa przeprowadzona przez polskiego filozofa markistę prof. Adama Schaffa z kardynałem dr. Franzem Koeningiem, przewodniczącym Komisji Watykańskiej do Spraw Dialogu z Niewierzącymi na temat możliwości współpracy humanizmu chrześcijańskiego i laickiego w okresie zachwiania tradycyjnych systemów wartości)

### 2. Dobry duch Przedborza

real., scen., komentarz: Zygmunt Skonieczny; zdj.: Artur Skoniecz-

ny; asyst. zdj.: Radosław Skonieczny; kier. prod.: Jerzy Widarski; dla TVP2 S.A.; Beta SP, 24 min. 59 sek. (film z cyklu *Małe ojczyzny*o Tadeuszu Michalskim – nauczycielu, etnografie, poccie rozkochanym w Przedborzu)

### 3. Druga emigracja Stanisława Mikołajczyka

real., scen., komentarz: Sylwester Kiełbiewski, Elżbieta Klimek (współpr.); zdj.: Grzegorz Borowski, Jacek Prosiński; muz.: Marcin Kowalczyk; oprac. muz.: Elżbieta Klimek; mont.: Jan Mironowicz; kier. prod.: Jerzy Widarski; konsultacja: prof. Tadeusz Kisielewski; czytał: Piotr Ołędzki; dla TVP1 S.A.; Beta SP, 27 min. 23 sek. (druga emigracja Mikołajczyka od ucieczki w 1947 r. do śmierci 13 XII 1966)

### 4. Polacy – Węgrzy '56

real., scen., komentarz: Sylwester Kiełbiewski, Elżbieta Klimek (współpr.); zdj.: Grzegorz Borowski, Dariusz Kopciński (współpr.); mont.: Jan Mironowicz; oprac. muz.: Elżbieta Klimek; kier. prod.: Jerzy Widarski; konsultacja: Janos Tischler; czytali: Tomasz Marzecki, Blandina Kutylowska; tłum. z węgierskiego: Alicja Małobędzka; dla TVP1 S.A.; Beta SP, 54 min. 8 sek. (burzliwy rok 1956 we wspomnieniach Polaków i Węgrów uczestniczących w wydarzeniach październikowych)

### 5. Powroty – Radzywińskie przestanie

real., scen., komentarz: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Grzegorz Borowski, Leszek Strzeczewski (współpr.); mont.: Jan Mironowicz; oprac. muz.: Elżbieta Klimek; udźwiękowienie: Jacek Kuśmierczyk Studio „Sonoria”; kier. prod.: Jerzy Widarski; konsultacja: Józef Czajkowski, Hanna Raczyńska; dla Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie; Beta SP, 50 min.

40 sek. (pierwsze w historii polskiego uchodźstwa spotkanie przedstawicieli emigracji chłopskiej i ludowej w Warszawie w dniach 13-15 VIII 1996 r.)

### 6. Warszawa

real., scen., zdj.: Janusz Sijka; kier. prod.: Anna Wojdat; dla Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki w Warszawie; Beta SP, 18 min. 17 sek. (film ukazujący atrakcyjność Warszawy dla cudzoziemców)

### 7. W poszukiwaniu białego anioła

reż.: Tomasz Dułaridze, Jerzy Lubach; scen.: Jerzy Lubach, Tamara Dułaridze, Latawa Dułaridze; zdj.: Grzegorz Lachmann, Dawid Gudźabridze, Dariusz Kopciński (współpr.), Aleksander Ipalitow (współpr.); mont.: Jerzy Polijaniuk, Jan Mironowicz; dżw.: Ryszard Krupa; udźwiękowienie i oprac. muz.: „Sonoria”; mont. dżw.: Jacek Kuśmierczyk; kier. prod.: Paweł Wierkowski, Manuella Putkardze; teksty Grigorija Peradze czytał Tadeusz Paradowicz; Studio Filmowe „Czelowiek i Wremia” Moskwa; Beta SP, 52 min. 25 sek. (lata 1912-1942 w życiu Grigorija Peradze – gruzińskiego duchownego, który w czasie okupacji żył i pracował w Polsce; za współpracę z Armią Krajową został aresztowany przez Gestapo i wywieziony do Oświęcimia, gdzie go bestialsko zamordowano 6 XII 1942 r.)

### 8. Za nami 100 lat. cz. I – Wokół Raclawic

real., scen.: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Grzegorz Borowski, Krzysztof Langda, Dariusz Kopciński (współpr.); muz.: Marcin Kowalczyk; oprac. muz.: Elżbieta Klimek; dżw.: Robert Wiśniewski; mont.: Marek Król, Janusz Szymański; kier. prod.: Jerzy Widarski; konsultacja: prof. dr Tadeusz Kisielewski; czytał: Jerzy Rosołowski; Studio „Feniks” dla TVP 1;

Beta SP, 32 min. 15 sek. (początki i rozwój polskiego ruchu ludowego pod zaborami i w II Rzeczypospolitej)

### 9. Za nami 100 lat. cz. II – O niepodległą i demokratyczną

real., scen.: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Grzegorz Borowski, Dariusz Kopciński (współpr.); muz.: Marcin Kowalczyk; oprac. muz.: Elżbieta Klimek; dżw.: Robert Wiśniewski; mont.: Marek Król, Janusz Szymański; kier. prod.: Jerzy Widarski; konsultacja: prof. dr Tadeusz Kisielewski; czytał: Jerzy Rosołowski; Studio „Feniks” dla TVP 1; Beta SP, 34 min. 8 sek. (dramatyczne w historii narodu polskiego lata 1939-1947 ukazane przez dzieje ruchu ludowego)

### 10. Za nami 100 lat. cz. III – Upór i tradycja

real., scen.: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Grzegorz Borowski, Krzysztof Langda, Grzegorz Lachman, Dariusz Kopciński (współpr.); muz.: Marcin Kowalczyk; oprac. muz.: Elżbieta Klimek; dżw.: Robert Wiśniewski; mont.: Marek Król, Janusz Szymański; kier. prod.: Jerzy Widarski; konsultacja: prof. dr Tadeusz Kisielewski; czytał: Jerzy Rosołowski; Studio „Feniks” dla TVP 1; Beta SP, 27 min. 53 sek. (historia ruchu ludowego w Polsce w latach 1947-1990)

### 11. Żołnierz polski. Pięć obrazów

real., scen.: Marek Widarski; zdj.: Grzegorz Borowski; mont.: Marek Dąbrowski; kier. prod.: Jerzy Widarski, Elżbieta Klimek (współpr.), Zbigniew Maguza (współpr.); konsultacja: płk Andrzej Kuśmider; Beta SP, 10 min. (impresja filmowa zmontowana z materiałów archiwalnych z I wojny światowej, wojny polsko-bolszewickiej, II wojny światowej i innych)

## Video Studio Gdańsk

### I. Filmy dokumentalne, reportaże, programy muzyczne i edukacyjne

#### 1. Był sobie Gdańsk...

reż.: Jacek Sarnacki; scen.: Jacek Sarnacki, Jerzy Samp, Donald Tusk; zdj.: Józef Romasz; mont.: Witold Planutis; muz.: Marek Kuczyński; 57 min. (dokument o Gdańsku z lat 1919-1945)

#### 2. Dokądkolwiek się udasz...

reż., scen.: Elżbieta Jabłońska; zdj.: Krzysztof Iglowski; mont.: Andrzej Goliszewski; muz.: Wiktor Niemirowicz; 17 min. (reportaż o pielgrzymce młodzieży niepełnosprawnej do Ziemi Świętej)

#### 3. Droga do nieba

reż., scen.: Krystyna Krauze; zdj.: Grzegorz Dolecki; mont.: Witold Planutis; 18 min. (reportaż z pielgrzymki osób uzależnionych)

#### 4. Dwa bieuny w jednym roku

reż.: Jerzy Surdel; zdj.: Wojciech Ostrowski; mont.: Waldemar Plocharski; muz.: Zygmunt Konieczny; 55 min. (film dokumentalny o samotnej wyprawie Marka Kamińskiego na Biegun Południowy), emisja - TVP 1 i TV Polonia

#### 5. Eriolla Verte czyli baw się słowem tak jak śniegiem

reż., scen.: Yach Paszkiewicz; zdj., mont.: Witold Planutis; 16 min. (reportaż z festiwalu rzeźby śnieżnej w Alpach francuskich), emisja - TVP 2

#### 6. Fantom Hermeticum

reż., scen., zdj.: Yach Paszkiewicz; mont.: Stanisław Gliński; 16 min. (relacja z wystawy, ukazującej rolę obecności dzieł sztuki w mediach), emisja - TVP 2

#### 7. Grudniowy zmierzch

reż., scen.: Anna Mydlarska; zdj.: Włodzimierz Resiak; mont.: Andrzej Goliszewski; muz.: Marek Kuczyński; 30 min., (losy jednego z robotników, który przeżył wydarzenia Grudnia '70 na Wybrzeżu), emisja - TVP 2

#### 8. ...i wjechał czołg

reż., scen.: Iwona Bartólewska; zdj., mont.: Witold Planutis; muz.: Dariusz Michalak; 41 min. (film dokumentujący wypadek, który miał miejsce w Szczecinie w 1962 roku, kiedy to podczas defilady wojsk Układu Warszawskiego pod gąsienicami czołgu zginęło lub zostało okaleczonych kilkanaście osób), emisja - TVP 1

#### 9. Krzyżacy c.d.

reż., scen.: Athena Savidis; zdj.: Marek Ostapowicz; mont.: Andrzej Goliszewski; muz.: Waldemar Wróblewski; 27 min. (dokument o dniu dzisiejszym Zakonu Kawalerów Mieczowych), emisja - TVP 1

#### 10. Miejsce idei, idea miejsca

reż., scen.: Barbara Gorgol; zdj.: Mariusz Elert, Sławomir Pułtyń; mont.: Szymon Tarwacki; 31 min. (reportaż o gdańskiej galerii „Wyspa”)

#### 11. Offertoria na Dzień Wszystkich Świętych

reż., scen.: Jacek Sarnacki; zdj.: Tomasz Lewiński; mont.: Waldemar Plocharski; 45 min. (offertoria Giovanniego da Palestriny na dzień Wszystkich Świętych, opatrzone komentarzem teologicznym), emisja - TVP 2

#### 12. Podróże Olgi T.

reż., scen.: Ewa Pytka; zdj.: Wojciech Ostrowski; mont.: Waldemar Plocharski; muz.: Marek Kuczyński; 38 min. (poetycki dokument o współczes-

snej prozaiczce Oldze Tokarczuk), emisja - TVP 2

#### 13. Powrót

reż., scen.: Krzysztof Grabowski; zdj.: Tomasz Radziemski; mont.: Andrzej Goliszewski; 32 min. (reportaż z przewiezienia młodego nosorożca do jego naturalnego środowiska w Namibii z Safari Park w Niemczech)

#### 14. Przystanek Resolute Bay

reż., scen.: Tomasz Zając; zdj.: Wojciech Ostrowski; mont.: Waldemar Plocharski; muz.: Marek Kuczyński; 18 min. (reportaż o życiu mieszkańców wioski Resolute Bay, nicopodał Bieguna Północnego), emisja - TVP 2

#### 15. Rodacy Zorby

reż., scen.: Athena Savidis; zdj.: Witold Planutis, Wojciech Ostrowski; mont.: Andrzej Goliszewski; 27 min. (film o Grekach urodzonych i mieszkających w Polsce), emisja - TVP 1

#### 16. Świat Bałtyku

reż.: Jacek Sarnacki; scen.: Jacek Sarnacki, Sławomir Swerpel, Mirosław Bork; zdj.: Józef Romasz; mont.: Witold Planutis; muz.: Dariusz Michalak; 6x 40 min. (sześcioczęściowy serial dokumentalny o historii, środowisku i społeczeństwach zamieszkujących basen Morza Bałtyckiego)

#### 17. Tamtego lata w Patriot Hilla

reż.: Jerzy Surdel; zdj.: Wojciech Ostrowski; mont.: Waldemar Plocharski; muz.: Marek Kuczyński; 54 min. (dokument o bazie polarnej, z której co roku wyruszają wyprawy na Biegun Południowy), emisja - TVP 1

#### 18. Tancerka

reż., scen.: Lucyna Malinowska; zdj.: Tomasz Mochałowski; mont.: Tadeusz Choiński; 10 min. (impresja o marzeniach

tancerki, której wypadek uniemożliwił kontynuowanie kariery zawodowej)

### 19. To tylko komputer – Galeria w Internecie

reż., scen., zdj.: Yach Paszkiewicz; mont.: Waldemar Płocharski; 20 min. (program edukacyjny, proces przeniesienia gdańskiej galerii „Spichrz 7” w cyberprzestrzeń)

### 20. Walka o pomniki Grudnia '70

reż., scen.: Anna Mydlarska; zdj.: Włodzimierz Resiak; mont.: Andrzej Goliszewski; muz.: Marek Kuczyński; 28 min. emisja – TVP 1

### 21. Wykluczeni

reż., scen.: Aleksandra Cicchanowicz-Sarata; zdj.: Mariusz Elert; mont.: Andrzej Goliszewski; muz.: Wojciech Beneda; 19 min. (reportaż o działalności fundacji „Ku godzinnemu życiu”, pomagającej osobom dotkniętym schizofrenią)

## II. Teatr Telewizyjny

### Zima pod stołem

reż.: Ewa Pytka; zdj.: Piotr Wojtowicz; mont.: Waldemar Płocharski; dżw.: Aleksander Gołębowski; muz.: Zygmunt Koniczny; sc.: Andrzej Przedworski; kost.: Zofia de Ines; 78 min. (widowisko według prozy Rolanda Topora), emisja – TVP 2

### III. Programy cykliczne

- 6 reportaży z życia Trójmiasta; reż., scen.: Ewa Górńska, Grzegorz Karbowski; po 15 min.; emisja – TV Gdańsk

- *Express Reporterów*, reż., scen.: Małgorzata Zawistowska, Anna Fibak, Małgorzata Suchocka, Grzegorz Karbowski; 6 reportaży po 10 min.; emisja – antena ogólnopolska

- *Jak pies z kotem*, reż., scen.: Ewa Górńska; realizacja zbiorowa; 20 programów po 15 min.; emisja – TV Gdańsk

- *Leksykon katolicki*, reż., scen.: Barbara Gorgol, Ewa Górńska; realizacja zbiorowa; 60 programów po 10 min.; emisja – TV Gdańsk

- *Ludzie sukcesu*, reż.: Waldemar Płocharski; scen.: Maciej Kraszewski; 13 półgodzinnych odcinków programu typu talk-show (kontynuacja); emisja – TV Gdańsk

- *Lumen 2000* – 15 półgodzinnych odcinków polskiej wersji magazynu katolickiego o działalności Kościoła na całym świecie; prod.: Lumen 2000, Dallas

- *Na gapę* – 5 programów reporterskich po 5 min.; emisja – Canal Plus

- *Rzep*, reż.: Waldemar Szczepanik; scen.: Zbigniew Gach, Maciej Kraszewski; 13 programów satyrycznych po 10 min.; emisja – TV Gdańsk

- *Yaya szo!*, reż.: Waldemar Szczepanik; scen.: Zbigniew Gach, Maciej Kraszewski; 18 programów satyrycznych po 10 min.; emisja – TV Polsat

## Studio Filmowe „Kronika”

### 1. Albania

#### – spełniona obietnica

reż., scen.: Ryszard Jaworski; zdj.: Stanisław Szablowski; mont.: Urszula Rybicka; oprac. muz.: Marta Broczkowska; kier. prod.: Janusz Krzepakowski; 16 mm; kolor; 50 min. (refleksyjna opowieść o Albanii, w której zdarzyło się to, co może być udziałem tych wszystkich państw, gdzie totalitaryzm wyrósł z potrzeby garstki ludzi rządzących i stał się nową religią wyznawaną przez znicwolony naród)

### 2. Był taki prezydent

reż., scen.: Bohdan Kosiński; zdj.: Stanisław Szablowski; mont.: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk; kier. prod.: Jo-

lanta Miller-Wirska; Betacam SP; 27 min. (postać Stanisława Wojciechowskiego – prezydenta Polski w latach 1922-1926)

### 3. Już nie lękam się nic

real., scen.: Andrzej Titkow; zdj.: Jacek Knopp; muz.: Piotr Moss; dżw.: Spas Christow; mont.: Zbigniew Osniński; kier. prod.: Anna Wojdat; 16 mm; kolor; 24 min.; (Franciszek Tytus – były więzień łagrów opowiada o swym pełnym cierpienia życiu)

### 4. Rozbitek

reż., scen.: Stanisława Domagalska; zdj.: Stanisław Plewa; mont.: Lucyna Dąbrowska; dżw.: Spas Christow; kier. prod.: Jolanta Miller-Wirska; Betacam SP; 16 min. (jesienią 1992 r. wojska radzieckie wyjechały z Bornego Sulinowa w Koszalińskim, jednego z największych poligonów w Polsce. Wśród żołnierzy był czeczeński kucharz. Gdy w 1993 r. wybuchła wojna w Czeczenii, podczas bombardowania Groznego zginęła jego żona i dzieci. Kucharz postanowił wrócić do Bornego, które dobrze zna i w którym kiedyś czuł się szczęśliwy)

## Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych w Łodzi

### 1. Bezdomni (Homeless)

reż.: Zhang KeeChul; 50 min.; (film dokumentalny nakręcony w koprodukcji z Korcą Południową)

### 2. Czas przeszły dokonany

reż.: Stanisław Janicki; 3 odcinki po 30 min.; dla TVP S.A. Telewizja Edukacyjna (cykliczny program historyczny)

**3. Klub pana Rysia**

reż.: Stanisław Janicki, Ryszard Wyrzykowski; 42 odcinki po 23 min.; dla TVP S.A. II Program (serial przyrodniczy dla dzieci w wieku 10-12 lat)

**4. Lato z magazynem „Notowań”**

reż.: Jerzy Bezkowski; 6 odcinków po 15 min. (program cykliczny dla Redakcji Rolnej TVP S.A.)

**5. Magazyn „Notowań”**

reż.: Jerzy Bezkowski, Jacek Czaplarski; 9 odcinków po 10 min. (cykliczny program dla Redakcji Rolnej TVP S.A.)

**6. Pokój do wynajęcia**

reż.: Marek Grac; 90 min.; dla TVP S.A. I Program; (widowsko teatralne dla dzieci)

**7. Wehikuł czasu**

reż.: Mikołaj Haremski, Wiktor Skrzynecki; 23 odcinki po 23 min.; dla TVP S.A. II Program (serial historyczny dla dzieci w wieku 12- 15 lat)

**8. Wigilie oświęcimskie**

reż.: Krystyna Nawrocka; 30 min.; dla TVP S.A. Oddział w Łodzi (film dokumentalny)

**Wytwórnia Filmowa „Dydakta” w Warszawie**

**1. Język migowy – Uroczystości szkolne**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 11 min.

**2. Język migowy – Na imieninach**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 10 min.

**3. Język migowy – Cechy charakteru**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 7 min.

**4. Język migowy – Normy moralne**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 7 min.

**5. Język migowy – Uczucia i emocje**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 8 min.

**6. Język migowy – Lekcja religii**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 11 min.

**7. Język migowy – W kościele**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 10 min.

**8. Język migowy – Modlitwa**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 8 min.

**9. Język migowy – Miary i wagi**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Henryk Janas; 16 min.

**10. Język migowy – Obwody elektryczne**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Henryk Janas; 15 min.

**11. Język migowy – Lekcja techniki**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Henryk Janas; 16 min.

**12. Język migowy – Lekcja plastyki**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Henryk Janas; 16 min.

Powyższe filmy są przeznaczone dla nauczycieli i wychowawców dzieci niesłyszących oraz studentów surdopedagogiki. Mogą być również wykorzystywane do nauki języka migowego.

**13. XYZ super**

reż.: Paweł Karpiński; operator: Artur Radzko; 93 min. (film edukacyjny fabularyzowany z cyklu *Marketing* przeznaczony dla młodzieży i dorosłych)

**Wytwórnia Filmów Sportowych i Turystycznych „SPORTFILM”**

**1. Choroby przenoszone drogą płciową**

real.: dr nauk medycznych Mariusz Popielarski; scen. i konsultacja: prof. dr Andrzej Stapiński; wideo; 26 min.

**2. Kłykcinny kończyste**

real., zdj.: dr nauk medycznych Mariusz Popielarski; scen., konsultacja: prof. dr hab. Walentyna Mazurkiewicz; wideo; 18 min.

**3. Niezapomniana przyroda**

real., scen.: Jerzy Roszkowski; zdj.: Krzysztof Kalukin, Wojciech Zawadzki; muz.: Tomasz Kaznowski; wideo; 6 min. (impresja o polskiej faunie i florze)

**4. Polska z lotu ptaka**

real., scen.: Jerzy Roszkowski; muz.: Tomasz Kaznowski; wideo; 10 min. 40 sek.; film nakręcony na zlecenie Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki; (polskie krajobrazy widziane z lotu ptaka)

**5. Wybierz Polskę – kraj przyrody**

real.: Krzysztof Kalukin; scen.: Jerzy Roszkowski; zdj.: Krzysztof Kalukin, Wojciech Zawadzki; muz.: Wiktor Niemirowicz; wideo; 18 min.; film nakręcony na zlecenie Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki (flora i fau-

wych: Wolińskiego, Słowińskiego, Białowieskiego, Wigierskiego, Biebrzańskiego, Kampinoskiego, Roztoczańskiego, Ojcowskiego, Bieszczadzkiego, Ta-trzańkiego i Gór Stołowych)

## 6. Wydarzenia kulturalne w Polsce

real., scen., zdj.: Ryszard Gajewski; wideo; 28 min. (prezentacja polskich imprez kulturalnych o znaczeniu międzynarodowym; 9 wersji językowych: angielska, francuska, niemiecka, holenderska, szwedzka, czeska, rosyjska, włoska, ukraińska)

## Studio Filmowe TAK

### Według Christiana Skrzyposzka

real., scen.: Andrzej Titkow; zdj.: Tomasz Madejski; muz.: Piot Moss; nośnik: Beta SP; 46 min.; dla TVP 2 (próba rekonstrukcji zawilej biografii Christiana Skrzyposzka, który opuścił Polskę ze względów politycznych w 1968 roku. Był wówczas autorem opublikowanego w „Dialogu” dramatu pt. *Pat i nie wydanej powieści*. Potem opublikował *Wolną Euro-pę i Moję*)

## LONGIN STUDIO

### 1. Czołówka do programu „Rozmowy na koniec wieku”

rez., scen., płytyka: Ewa Słowik-Grabowska; 15 sek.

### 2. Jeden dzień z życia kukułki zegarowej

rez.: Longin Szmyd; scen.: Radosław Okulicz-Kazaryn; płytyka: Longin Szmyd, Jacek Wrzesiński; film animowany; 8 min. 5 sek.; na zlecenie TVP S.A.

## AB FILM PRODUCTION

### I. Spektakle teatralne

#### 1. Księżniczka Turandot

rez.: Rudolf Ziolo; zdj.: Mariusz Palej; sc.: Andrzej Witkowski; muz.: Stanisław Radwan; wyk.: Jan Peszek (Altum – Cesarz Chin i Truffaldino – przywódca rzeźniców), Dorota Segda (Turandot – księżniczka chińska), Aldona Grochal (Adelma – księżniczka tatarska), Marta Jurasz (Selima – niewolnica Turandot), Dorota Pomykała (Skirina – matka Selimy), Andrzej Chudziak (Pantalone Timur – król Astrachanu), Zbigniew Ruciński (Kalaf – jego syn), Marek Kalita (Barach – były wychowawca Kalafa), Krzysztof Globisz (Ismael Tartagila), Zbigniew Kosowski (Brighella – marszałek Chin) oraz Rafał Jędrzejczyk, Jan Korwin-Kochanowski, Ryszard Łukowski (telewizyjna adaptacja sztuki Carlo Gozziego); 91 min. 53 sek.

#### 2. Raj utracony odc. II i III

rez.: Jan Kidawa Błoński; scen.: Zbigniew Raj i Leszek Wójtowicz; zdj.: Mariusz Palej; muz.: Zbigniew Raj; wyk.: Beata Rybotycka, Beata Fudalej, Jacek Wójcicki, Zbigniew Raj, Józef Romek, Jarosław Szwece, Dariusz Gnatowski; odc. II: 44 min. 3 sek.; odc. III: 41 min. 27 sek.

### II. Filmy dokumentalne

#### 1. Ludzie z martwych pół

rez.: Aleksander Dyl; scen.: Aleksander Dyl i Antoni Ciechan; 22 min. 27 sek. (reportaż ukazujący dramat ludzi zamieszkujących okolice Tarnobrzega, gdzie w latach 50. odkryto bogate złoża siarki)

### 2. Rozmowy na koniec wieku

rez.: – odc. I: Paweł Woldan – odc. II – IX: Artur Więcek; scen. i prowadzenie: Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski; zdj.: Mariusz Palej, Bogusław Dąbrowa-Kostka; real. tv: Bogusław Dąbrowa-Kostka (cykl programów z udziałem najwybitniejszych postaci życia kulturalnego i duchowego Polski)

### 3. Trzy kobiety

rez., scen.: Marta Meszaros; zdj.: Jacek Knopp; mont.: Cezary Grzesiuk, Tomasz Płonka; (film opowiada o życiu i karierze Hanny Gronkiewicz-Waltz, Hanny Suchockiej, Barbary Labudy)

### III. Filmy reklamowe

#### 1. Befado

rez.: Marcin Krzyształowicz; 15 sek., 20 sek., 30 sek. (reklama butów)

#### 2. Hydrotrest

rez.: Cezary Nowicki

#### 3. Miodowy ślub

rez.: Tomasz Toporowicz; 20 sek., 30 sek. (reklama syropu)

### IV. Teledyski

#### 1. „I co dalej” Liroya

rez., scen.: Martin Bochenek; zdj.: Jarosław Szoda; sc.: Piotr Nawara; kier. prod.: Piotr Miklaszewski, Wojciech Sadzik; 5 min. 5 sek.

#### 2. „Może stanie się raz jeden cud” Jacka Wojciechowskiego

rez., scen., zdj.: Mariusz Palej; 2 min. 48 sek.

#### 3. „Olej całą resztę” Bolca

rez.: Tomasz Toporowicz, Mariusz Palej; scen.: Bolec, Mariusz Palej, Tomasz Toporowicz; zdj.: Mariusz Palej; 3 min. 15 sek.

**CRACKFILM****1. Cinema – Theatre**

reż.: Jerzy Ridan, Adolf Welt-schek; zdj.: Andrzej Jeziorek; muz.: Józef Rychlik; mont.: Mirosław Kęsiak; wyk.: aktorzy krakowskiego Teatru KTO; produkcja: CRACKFILM; 28 min. (impresyjna opowieść o początkach kina. Film zrealizowany w kawiarni Jama Michalika w Krakowie, składa się z siedmiu nostalgicznych i purnonsensowych seansów filmowych)

**2. Derby**

reż.: Jerzy Ridan; pomysłodawca: Tomasz Matusiak; operator wiodący: Andrzej Jeziorek; pozostali operatorzy: G. Borowski, J. Kędziora, K. Kadłubowski, J. Siwecki, P. Wójtowicz, D. Kuc, G. Kuczciszka, M. Prokop, R. Raplewski, W. Dąbal; mont.: Wojciech Pepliński; konsultacja: Władysław Byszewski, Jerzy Budny, Tomasz Bierański; produkcja: Studio N-Art w Warszawie przy współudziale Toru Służewickiego; 28 min. 30 sek. (film o koniach i warszawskim torze wyścigowym na Służewcu)

**3. Lenin z Krakowa**

reż.: Jerzy Kowynia i Jerzy Ridan; zdj.: Andrzej Jeziorek, Bogusław Dąbrowa-Kostka, Krzysztof Rus, Bogusław Giza, Wojciech Wasilewski, Krzysztof Stawowczyk; muz.: Krzysztof Ridan; mont.: Andrzej Kowalski, Wojciech Pepliński; produkcja: CRACKFILM; 23 min. 30 sek. (historia pobytu Lenina w Krakowie, dzieje nowohuckiego pomnika wodza bolszewickiej rewolucji)

**4. Róg Marksa i obrońców Krzyża**

reż.: Jerzy Ridan; scen.: Adam Macedoński i Jerzy Ridan; zdj.: Andrzej Jeziorek; muz.: Krzysztof Ridan; mont.: Wojciech

Pepliński; produkcja: CRACK-FILM; 28 min. 30 sek. (27 kwietnia 1960 roku doszło do krwawo stłumionego protestu mieszkańców Nowej Huty. Powodem był ustawiony w miejscu budowy kościoła drewniany krzyż, który władze chciały usunąć. O walce o krzyż opowiadają świadkowie wydarzeń.)

**FOKUS FILM****I. Filmy dokumentalne****1. Była taka szkoła**

reż., scen.: Wiktor Skrzynecki; zdj.: Zbigniew Wichlacz, Andrzej Ramlau, Zdzisław Najda; mont.: Włodzimierz Czwartosz; kier. prod.: Ewa Jastrzębska; na zlecenie TVP S.A.; 29 min. 50 sek.

**2. Dzielski – bankietem do kapitalizmu**

reż.: Jerzy Sztwiertnia; scen.: Bogusław Chrabota; zdj.: Andrzej Ramlau; mont.: Anna Wil-ska; dżw.: Krzysztof Grabowski; kier. prod.: Paweł Gabryś; na zlecenie TVP S.A.; 57 min.

**3. Montresor – mała ojczyzna**

reż.: Feliks Falk; scen.: Mikołaj Wolski; zdj.: Jacek Mirosławski; mont.: Katarzyna Rudnik-Glińska; kier. prod.: Ewa Jastrzębska; na zlecenie TVP S.A.; 38 min. 48 sek.

**II. Inne****Teresa Torańska przedstawia – teraz „Wy” – talk show**

reż.: Jerzy Sztwiertnia; scen.: Teresa Torańska, Jerzy Sztwiertnia; mont.: Anna Wil-ska; kier. prod.: Paweł Gabryś; na zlecenie TVP S.A.; 3 audy-cje po ok. 45 min.

**TELEWIZJA POLSKA****TELEWIZYJNE STUDIO FILMÓW ANIMOWANYCH W POZNANIU****1. Carmen Torero**

reż., scen., plastyka, animacja: Aleksandra Korejwo; zdj.: Krzysztof Napierała; mont., dżw.: Wiesław Nowak; muz.: z suity *Carmen* Georges'a Bizeta w opracowaniu i orkiestracji Rodiona Szczedrina w wykonaniu Orkiestry Kameralnej AMA-DEUS pod dyrekcją Agnieszki Duczmal; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja w materii sypkiej; 35 mm; kolor; 102 m/c; 3 min. 42 sek.

**2. Gustav Klimt**

reż., scen., oprac. plastyczne: Piotr Muszański; animacja: Piotr Muszański, Maciej Małecki; zdj.: Krzysztof Szyszka; mont., dżw.: Wiesław Nowak; muz.: Zbigniew Kozub; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja wy-cinankowa z elementami animacji klasycznej; 35 mm; kolor; 214 m/c; 7 min. 30 sek. (film z cyklu plastycznego pt. *Impresje*)

**3. Konwencja Praw Dziecka. Artykuł 16 (UNICEF)**

reż., plastyka, animacja: Aleksandra Korejwo; scen.: Jadwiga Jasny-Mazurek; zdj.: Krzysztof Napierała; mont., dżw.: Wiesław Nowak; muz.: Bohdan Mazurek; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja w materii sypkiej; 35 mm; kolor; 25 m/c; 35 sek.; wersja na BETACAM SP dla UNICEF

**4. Nokturn c-moll op. 48 nr 1 Fryderyka Chopina**

reż., scen., plastyka, animacja przed kamerą: Kazimierz

Urbański; zdj.: Janusz Tylman, Krzysztof Szyszka; mont., dźwięk.: Wiesław Nowak; wyk. muz.: Andrzej Tatarski; kier. prod.: Grażyna Lipińska; animacja kombinowana; 35 mm; kolor; 187 m/c; 6 min. 50 sek.

### 5. Pęd – Mouvement do muzyki Claude'a Debussy'ego

reż., scen., plastyka, animacja: Elżbieta Kamieńska; zdj.: Krzysztof Szyszka; mont., dźwięk.: Wiesław Nowak; wyk. muz.: Andrzej Tatarski; opiek. artyst.: prof. Jerzy Kucia; kier. prod.: Grażyna Lipińska; animacja klasyczna wykonana na celuloidzie i kartonie; 35 mm; kolor; 116 m/c, 4 min. 15 sek.

### 6. Preludia Fryderyka Chopina

reż., scen., oprac. plastyczne: Hieronim Neumann; animacja: Maciej Matecki; zdj.: Krzysztof Szyszka; mont., dźwięk.: Wiesław Nowak; wyk. muz.: Andrzej Tatarski; kier. prod.: Ewa Samborska; animacja klasyczna wykonana techniką malarską na celuloidzie; wykorzystano obrazy Leona Wyczółkowskiego, Ferdynanda Ruszczyca, Jana Stanisławskiego, Władysława Wyczółkowskiego; 35 mm; kolor; 153 m/c; 5 min. 25 sek.

### 7. Walc a-moll op. pośm. Fryderyka Chopina

reż., scen., plastyka, animacja: Aniela Lubieniecka; zdj.: Krzysztof Szyszka; mont., dźwięk.: Wiesław Nowak; wyk. muz.: Andrzej Tatarski; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja klasyczna wykonana na celuloidzie; 35 mm; kolor; 83 m/c; 3 min.

### 8. W grocie króla gór

reż., scen., plastyka: Witold Giersz; animacja: Witold Giersz, Piotr Giersz, Wojciech Wojtkowski; zdj.: Krzysztof Szyszka; mont., dźwięk.: Wiesław

Nowak; muz.: Edwarda Griega w wyk. Gewandhausorchester pod dyrekcją Vaclava Neumanna; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja klasyczna wykonana techniką malarską na celuloidzie; 35 mm; kolor; 98 m/c; 3 min. 35 sek.

### 9. Vincent van Gogh

reż., scen., oprac. plastyczne: Anna Dudek; animacja: Anna Dudek, Maciej Matecki, Krystyn Koczorski; zdj.: Krzysztof Szyszka; mont., dźwięk.: Wiesław Nowak; muz.: Jerzy Zieleniak; animacja klasyczna wykonana techniką malarską na celuloidzie; 35 mm; kolor; 133 m/c; 4 min. 30 sek.

## REDAKCJA FILMÓW DOKUMENTALNYCH PROGRAMU I

### 1. A.K. Na Wileńszczyźnie

red. Józef Gębski, 50 min. 10 sek.

### 2. A.K. na Nowogródzcyźnie

red. Józef Gębski, 50 min. 30 sek.

### 3. Był taki prezydent

real.: Bohdan Kosiński; Studio Filmowe „Kronika”; 26 min. 14 sek.

### 4. Czuj ojca i matkę swoją

real.: Franciszek Trzeciak; Trzeciak Video Film; 30 min. 35 sek.

### 5. Druga emigracja Stanisława Mikołajczyka

real.: Sylwester Kielbiewski; 27 min. 23 sek.

### 6. Dzielski – bankietem do kapitalizmu

real.: Jerzy Sztwiertnia; Fokus Film; 57 min.

### 7. Ich bin ein Danziger

real.: Andrzej Mellin; Studio Filmowe „Logos”; 44 min. 8 sek.

### 8. Kolczyk i inni

real. Piotr Mazur, 30 min.

### 9. Lustru-długi stół

real.: Andrzej Sapija; Studio Filmowe „Logos”; 18 min. 3 sek.

### 10. Miasto z wyrokiem

real.: Wojciech Maciejewski; cz. I: **Protest** – 39 min. 49 sek., cz. II: **Odwet** – 47 min. 28 sek.

### 11. Mieliśmy tylko wolne słowo

real. Henryk Urbanek, Kamena 2000; 56 min. 4 sek.

### 12. Montesor – mała ojczyzna

real.: Feliks Falk; 38 min. 48 sek.

### 13. Na dnię z honorem lec

real.: Andrzej Soroczyński; Studio Filmowe „Wir”; 23 min. 28 sek.

### 14. Na pomoc sobie

real. K. Rusin; 21 min. 45 sek.

### 15. Nie zostałem twórcą

real.: Zbigniew Kowalewski; 17 min.

### 16. Ogrody Watykańskie

real.: Andrzej Baczyński; OTV Kraków; 17 min. 47 sek.

### 17. Pamięć i pojednanie

real.: Leszek Baron; 56 min. 11 sek.

### 18. Polacy-Węgrzy '56

real.: Sylwester Kielbiewski; „Czołówka”; 54 min. 8 sek.



**19. Polityka i sztuka**

real.: Małgorzata Lewandowska; 30 min. 22 sek.

**20. Radio Watykan**

real.: Beata Postnikoff; 34 min. 14 sek.

**21. Stefania Kossowska**

real.: Tadeusz Wudzki; 33 min. 31 sek.

**22. Szanuję Pana, Panie Prezydencie**

real.: Krzysztof Magowski; 67 min. 48 sek.

**23. Świat Bałtyku**

real.: Jacek Sarnacki; Video Studio Gdańsk; 6x40 min.

**24. Świt**

real.: Andrzej Lelito; 26 min. 22 sek.

**25. Tarcza**

real.: Mirosław Jasiński; 46 min. 34 sek.

**26. Tło, które mówi**

real.: Krzysztof Gradowski; 17 min. 10 sek.

**27. Walka o pomniki Grudnia '70**

real.: Anna Mydlarska; 28 min.

**28. Warta – opowieść archiwalna**

real.: Tomasz Orlicz; 21 min. 12 sek.

**29. W poszukiwaniu białego anioła**

real.: Tomasz Dularidze, Jerzy Lubach; „Czołówka”; 52 min. 25 sek.

**30. Znajomi z Rakowieckiej**

real.: M. Terlecki; 50 min. 30 sek.

**DZIAŁ FORM DOKUMENTALNYCH PROGRAMU II**

**1. Adampol Polonezki (cykl Mniejszości narodowe)**

reż.: Krzysztof Lang; cz. I – 26 min. 12 sek., cz. II 26 min. 12 sek. (Adampol – wieś założona przez Polaków nad Bosforem. Mieszka tu około 150 potomków założycieli Misji Wschodniej Hotelu Lambert i uczestników powstania listopadowego, którzy przybyli tu około 1842 r.)

**2. A to Polska właśnie (film z cyklu Małe ojczyzny)**

reż.: Paweł Komorowski; 29 min. 9 sek. (film o największej w Polsce Spółdzielni Rolniczej znajdującej się w Stargardzie koło Szczecina)

**3. Blizna**

reż.: Jacek Schmidt; 29 min. 43 sek. (losy społeczności ukraińskiej przesiedlonej w ramach akcji „Wisła” do Białego Boru – miasteczka w woj. koszalińskim)

**4. Cienie**

reż.: Wojciech Worotyński; 14 min. 13 sek. (poetycka opowieść o przemijaniu)

**5. Cztery wieki**

reż.: Marian Kubera; cz. I i II – 54 min. 44 sek. (jubileusz stoleteczności Warszawy – miasta niejednokrotnie niszczonego, które stale odradza się na nowo)

**6. Dobry duch Przedborza (cykl Małe ojczyzny)**

reż.: Zygmunt Skonieczny; 23 min. 26 sek. (Przedbórz w woj. piotrkowskim i „dobry duch” miasteczka – miejscowy poeta)

**7. Do roboty**

reż.: Ryszard Romanowski; 23 min. 30 sek. (obozy pracy przymusowej w Polsce w świetle najnowszych badań historyków)

**8. Gerhart Hauptman**

reż.: Robert Stando; 27 min. 38 sek. (dokumenty świadczące o opiece Polaków nad niemieckim pisarzem w trudnych powojennych czasach)

**9. Grudniowy zmierzch**

reż.: Anna Maria Mydlarska; 28 min. 51 sek. (wydarzenia grudniowe w Polsce)

**10. Hanna Chorażyna – fragmenty życiorysu**

reż.: Marian Kubera; cz. I – 28 min., cz. II – 27 min. (sylwetka działaczki społecznej, naukowca i polityka, sekretarza PSL na emigracji – symbolu niezależności ruchu ludowego)

**11. Kierunek Budapeszt**

reż.: Irena Wollen, Marian Curydło, Andrzej German; 40 min. 37 sek. (wydarzenia w Budapeszcie i polskie komitety pomocy walczącym Węgrom)

**12. Kociuba**

reż.: Wojciech Worotyński; 30 min. 9 sek. (opowieść o wiejskim kabarecie, jego twórcy, uczestnikach i inspiracjach)

**13. Krajobraz przed ciszą (cykl Małe ojczyzny)**

reż.: Krzysztof Rzączyński, Jacek Knopp; 24 min. 39 sek. (dramat opuszczenia – puste domy, ruiny, w których zawiera się tajemnicza historia o ludziach, którzy musieli stąd odejść)

**14. Muzyka ludzi gór**

reż.: Stanisław Snopek; 23 min. 36 sek. (Nowy Targ i region Podhala we wspomnieniach wybitnych muzyków pochodzących stamtąd)

**15. Nasz Chochotów**  
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Aleksander Kuc; 24 min. 4 sek. (jubileusz powstania Chochotowa, jako pretekst do opowieści o stosunku do przeszłości, tradycji i własnych korzeni)

**16. Oberek**  
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Agnieszka Arnold; 22 min. 30 sek. (sztuka ludowa regionu łowickiego)

**17. Pasje**

reż.: Magdalena Lewandowska; 25 min. 50 sek. (film o dzieciach innych niż wszystkie, dzieciach od najmłodszych lat przygotowywanych do kariery zawodowej artystów, sportowców itp.)

**18. Pejzaż z piekarnią w tle**

reż.: Andrzej Soroczyński; 27 min. 56 sek. (film o piekarzu z Kazimierza Dolnego, Cezarym Sarzyńskim, który stał się inicjatorem i sponsorem wielu przedsięwzięć kulturalnych w tym mieście)

**19. Poszukiwanie minionego czasu**  
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Zygmunt Skonieczny; 23 min. 59 sek. (sylwetka Tadeusza Niebelskiego z Przedborza nad Pilicą – z zawodu rymarza, a z zamiłowania malarza, rzeźbiarza, grafika i muzyka)

**20. Przystanek Resolute Bay**

reż.: Tomasz Zajęc; 26 min. (Resolute Bay- położona wśród pól lodowych i fiordów północnej Kanady osada, licząca stu sześćdziesięciu pięciu mieszkańców, wśród których są Kanadyjczycy, Eskimosi i Polacy)

**21. Rodacy Zorby**

reż.: Athena Sawidis; 21 min. 48 sek. (grecka mniejszość narodowa w Polsce)

**22. Sierra – Papa – golf – Fryderyk Chopin**

reż.: A. Misiuk, M. Frankowski; 25 min. 40 sek. (ostatni rejs zagłowca „Fryderyk Chopin”, który był szansą dla najtrudniejszej młodzieży)

**23. Szalom – Niebuszewo**  
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Stanisław Kuźnik; 28 min. 23 sek. (film o powojennych dzieciach społeczności żydowskiej w Szczecinie)

**24. W dolinie Issy**  
(cykl **Z biegiem rzeki, z biegiem historii**)

reż.: Ludwik Stomma; 23 min. 42 sek. (podróż sentymentalna po Litwie wzdłuż rzeki Niewiaży).

**25. Woda**  
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Paweł Kulik; 25 min. 24 sek. (film o mieszkańcach Stepnicy, leżącej nad Zalewem Szczecińskim)

**26. Za mało na Polaka, za mało na Niemca**

reż.: Jolanta Roman-Stefanowska; 22 min. 39 sek. (bohaterka od dzieciństwa mieszka na Warmii. Z rodowitych mieszkańców pozostała sama, gdyż wszyscy z tej wsi wyjechali do Niemiec.)

**27. Zapatrzenie**  
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Krystyna i Michał Bogusławscy; 27 min. 22 sek. (fascynacja wojną hrubieszowskiego malarza-amatora, który stworzył kilkaset obrazów na ten temat)

**28. Z biegiem Wilii, z biegiem lat**  
(cykl **Z biegiem rzeki, z biegiem historii**)

reż.: Ludwik Stomma; cz. I – 21 min. 32 sek., cz. II – 24 min. (podróż po Litwie wzdłuż rzeki Wilii, od białoruskich źródeł do ujścia)

**29. Ziemia przemieniona w melodię – Jerzy Szeptycki – portret architekta**

reż.: Stefan Szlachtycz; 39 min. 30 sek. (sylwetka i dokonania jednego z najwybitniejszych architektów w USA)

**30. Ziemia urodzajna w artystów**  
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Zygmunt Skonieczny; 25 min. 2 sek. (Brzozów – miasto bez przemysłu i linii kolejowej, w którym aktywność ludzka znalazła ujście w działalności artystycznej)

**31. Z Wittgensteinem pod prąd**

reż.: Krzysztof Miklaszewski; 26 min. 33 sek. (film zrealizowany na szlaku wojennych rejsów twórcy traktatu filozoficzno-logicznego)

**32. Życie jak człowiek**

reż.: Małgorzata Imielska; 23 min. 20 sek. (opowieść o ludziach, którzy mimo biedy potrafią się cieszyć życiem i docenić wartość miłości i rodziny)

**TELEWIZJA  
EDUKACYJNA TVP 1**

**DZIAŁ  
PROGRAMÓW  
HUMANISTYCZNYCH**

**1. Kołobrzeg w czasach Hanzy**

Historia Kołobrzegu i życie codzienne jego mieszkańców od XIV wieku; 20 min.

**2. Poza czasem**

autor: Marek Świńciński; 28 min. 55 sek.; prod. OTV Wrocław (sylwetka artysty Jana Jaromira Aleksiana);

### 3. Trójtros o Bekszańskim

autor: Hanna Kramarczuk; 27 min. 1 sek;

### 4. Uciezka z celi śmierci

Postać Antoniego Borkowskiego, który dzięki pomocy AK i poświęceniu żony zbiegł podczas okupacji z więzienia mokotowskiego; 30 min.

### 5. Uciezka z Dossel

Przebieg uciezki polskich oficerów z obozu jenieckiego; 30 min.

### 6. Uciezka z ągru

Uciezka z Syberii grupy Sławomira Rawicza; 40 min.

### 7. Wielki świat starszej pani

autor: Katarzyna Kotula, Urszula Sochacka (sylwetka Wandy Karpowicz-Jeżewskiej)

### 8. Woronicz – nieznanzy patron

Sylwetka poety, prymasa Królestwa Polskiego, Jana Pawła Woronicza; 15 min.

### 9. Witoldo – wspomnienie o Witoldzie Gombrowiczu

autor: Hanna Etemadi; 11 min. 45 sek.

### 10. Żywot świętego Wojciecha

autor: Maciej Wojtyński; 14 min. 5 sek.

## CYKLE

#### I. Filmówka

real.: Andrzej Bednarek; zdj.: Tomasz Filipezak; scen.: Marek Miller, Władysław Wasilewski, Andrzej Bednarek; występują: Kazimierz Karabasz, Krzysztof Kieślowski, Witold Leszczyński, Marek Nowicki, Andrzej Titkow,

Józef Robakowski, Władysław Wasilewski, Krzysztof Zanussi; 3 odcinki po 25 min.

– odc. V – *Trochę wolności*; odc. VI – *Tajemnice kina*; odc. VII – *Potem był '68 rok* (historia łódzkiej Szkoły Filmowej na tle powojennego filmu polskiego).

#### II. Historia obyczajów

reż.: Mariusz Malinowski; współpr. scen.: prof. Tadeusz S. Jaroszewski; zdj.: Jacek Mirosławski; sc.: Mariusz Wituski; kost.: Małgorzata Piotrowska; dżw.: Andrzej Jankowski; muz.: Robert Obcowski; kier. prod.: Paweł Dolewski (cykl ukazujący powszedni dzień w różnych środowiskach na przełomie XIX i XX wieku: w ziemiańskim dworze, w mieszczańskim domu oraz w wiejskiej zagrodzie; po 20 min.)

*Chata – cztery pory roku* (wyk.: Alicja Jachiewicz, Stefan Szmidt)

*Jam Dwór Polski* (3 części, wyk.: Alicja Jachiewicz, Stefan Szmidt)

*Mój dom – moja twierdza* (3 części, wyk.: Paweł Dolewski, Grażyna Walasek, Euzebiusz Olszewski, Artur Kaczmarek, Alicja Krawczykówna)

#### III. Katalog zabytków

real.: Maciej Wojtyński; po 10 min. Cykl filmów poświęconych zabytkom architektury i urbanistyki na ziemiach polskich: Głogówek – fara; Głogówek – zamek; Gorzanów – zamek; Kwidzyn – katedra; Gniczno – katedra; Poznań – katedra; Tarnów – katedra; Przemyśl – katedra; Ziębice – fara; Przemyśl – kościół karmelicki; Lutynia – kościół; Wrocław – kościół jezuitów; Kópica; Sandomierz – katedra.

#### IV. Konwencje teatralne

reż.: J. Bunsch, scen.: Józef Keller, R. Nowak, 5 odcinków po 30 min.: odc. I – *Z kościoła na plac targowy* (średniowiecze); odc.

II – *Świat to teatr*; odc. III – *W amfiteatrze*; odc. IV – *Wśród widowisk*, odc. V – *Świat na opak, czyli w teatrze Arlekina*

#### V. Książki, które wstrząsnęły światem

autor: Wojciech Ziembicki; prod. Studio Filmowe Kontra; po 20 min. (*Bhagavad-Gita*, *Mały Katechizm Marcina Lutra*, *Mein Kampf*, *O powstawaniu gatunków*, *Umowa społeczna Jana-Jakuba Rousseau*.)

#### VI. Miniatury włoskie

real., scen.: Piotr Załuski; współpr.: Andrzej Krupski, Marek Staško; zdj.: Maciej Wielowicki; muz.: Marek Staško; mont.: Piotr Orłowski; po 15 min.

Cykl felietonów filmowych prezentujących zabytki architektury oraz dzieła i twórców włoskich: cz. I – *Ab urbe condita*, cz. II – *Pompeje*, cz. III – *W sercu Toskanii*, cz. IV – *Miasto nad Arnem*, V – *Dzień w Sienie*, VI – *Portret księcia Urbino*, VII – *Wino i katedra*, VIII – *Caprese Di Michelangioli*, IX – *W Perugii... i gdzie indziej*, X – *Aretini*, XI – *Mnich z Ferrary*, XII – *Najstarsza republika*.

#### VII. Mistrzowie

Cykl przedstawiający wybitne postaci nauki polskiej: *Maria Janion* (wybitna znawczyni literatury, pedagog), *Mieczysław Gogacz* (historyk filozofii) – autor: Siergiej Makowicz, *Aleksander Jackowski* (antropolog kultury, krytyk sztuki) – autor: Hanna Kramarczuk, *Juliusz Domański* (filolog klasyczny, filozof), *Jerzy Świecimski* (wybitny zoolog, muzeolog i malarz) – autor: Malina Malinowska-Wollen; po 30 min.

#### VIII. Oczywiste – nieoczywiste

real.: Jadwiga Nowakowska; po 25 min. Cykl prezentujący kulturę mniejszości narodowych

zamieszkujących Polskę: **Kultura Cyganów, Kultura Czechów, Kultura Karaimów, Kultura Słowaków, Kultura Tatarów, Kultura Ukraińców.**

## IX. Poezja współczesna

- **Bohdana Zadury rozmowa z ciszą**

autor: Aleksander Kuc; zdj.: Mirosław Skrzypczak; dżw.: Przemysław Kretkowski; mont.: Róża Wojta; wypowiedzi: Henryk Beręza, Andrzej Sosnowski, Bogusław Wróblewski; prod.: Telenowa Poznań; 29 min. 25 sek.

- **Czysta rozkosz**

scen.: Tadeusz Żukowski; zdj.: D. Posłuszny, W. Kursa, M. Grajkowski; dżw.: M. Gudź; mont.: Jan Misiorny; muz.: Zbigniew Kozub; występują: Czesław Miłosz, Julia Hartwig, J. Garycka, Julian Kornhauser, L. Adamska-Orłowska; prod.: Vimax Studio Video; 30 min. 59 sek. (sylwetka poetki Anny Świrszczyńskiej)

- **Jan od Biedronki**

autorzy: Paulina Suszka, Paweł Czapeczyk; zdj.: Mirosław Skrzypczak, Antoni Antkowiak; dżw.: Włodzimierz Niklasiewicz; mont.: Róża Wojta; muz.: Wiesław Wolnik; występują: Wiesław Wolnik, Marek Skwarnicki, Waldemar Smaszcz, Ludmiła Marjańska, Emilia Waśniowska, Aleksandra Iwanowska, Wiesław Komasa, ks. Sławomir Sobierajski, siostra Maria Klaudia; prod.: Telenowa Poznań; 29 min. 20 sek. (film o ks. Janie Twardowskim i jego poezji)

- **Lumen Obscurum**

scen.: A. Kisiel, Tadeusz Żukowski; zdj.: D. Posłuszny, M. Grajkowski; dżw.: M. Gudź; mont.: Jan Misiorny; muz.: Zbigniew Kozub; występują: Andrzej Wat, Artur Międzyrzeczki, Julian Kornhauser, Czesław Miłosz, Wojciech Karpiński; prod.: Vimax Studio Video; 30 min. 30 sek. (film o Aleksandrze Waciu)

- **Nie dokończona opowieść. Edward Stachura**

autor: Ewa Wanat; wykonawcy: Edward Stachura, Wojciech Stepien, Ziemowit Fedeci, Henryk Beręza, Wincenty Różański,

Maciej Rembarz, Marta Kucharska, Irena Milczewska, Piotr Kępiński, Piotr Śliwiński; prod.: Telenowa Poznań; 30 min.

- **Porządek rzeczy**

autor: Dorota Latour; zdj.: Mirosław Skrzypczak; mont.: Róża Wojta; oprac. muz.: Alicja Gandecka-Kurck; Dorota Latour; występują: Julia Hartwig, Edward Hartwig, Artur Międzyrzeczki; prod.: Telenowa Poznań; 30 min. (sylwetka poetki Julii Hartwig)

- **Tako rzecze jedyny**

autor: Tadeusz Żukowski; zdj.: Mirosław Skrzypczak; mont.: Róża Wojta, Jan Misiorny; muz.: Zbigniew Kozub; 30 min. (film o poecie „Pokolenia '76” Kazimierzu Brakonieckim)

- **Wszystko jest dziecko**

autor: Ewa Pytka; zdj.: Mirosław Skrzypczak; dżw.: Włodzimierz Niklasiewicz; mont.: Stanisław Gliński; oprac. muz.: Konrad Mielnik; występują: Andrzej i Wojciech Falkiewicz, Iwona Smolka; prod.: Telenowa Poznań; 29 min. (sylwetka poetki Krystyny Miłobędzkiej)

- **Żyłowanie życia. Ryszard Bruno Milczewski**

autorzy: Aleksandra Czernecka, Dariusz Pawelec; zdj.: Dariusz Pawelec; dżw.: Włodzimierz Niklasiewicz; mont.: Mieczysław Orman; wypowiedzi: Janusz Kryszak, Irena Milczewska, Janusz Żernicki, Jerzy Pluta, Ryszard Krynicki; prod.: Telenowa Poznań; 29 min. 55 sek.

## X. Polska droga do samodzielnosci w sztuce

Programy prezentują osiągnięcia ostatnich stu lat polskiej sztuki w kontekście sztuki europejskiej.

- odc. 1 - **Zwierciadła historii** reż., scen.: Magdalena Lewandowska; zdj.: Waldemar Bala; narrator: Prof. Maria Poprzęcka; 29 min. 2 sek. (rozwoj sztuk plastycznych w Polsce od pol. XIX wieku w kontekście sytuacji politycznej Europy)

- odc. 2 - **Evviva l'arte**

autor: Magdalena Lewandowska; 26 min. 58 sek. (sztuka Młodej Polski)

- odc. 3 - **Forma i kolor**

reż., scen.: Magdalena Lewandowska; narrator: Piotr Szubert; 25 min. 55 sek. (konfrontacja formizmu i koloryzmu polskiego)

- odc. 4 - **Awangarda i tradycja**

reż., scen.: Magdalena Lewandowska; narrator: Piotr Szubert; 28 min. 10 sek. (konfrontacja konstruktywizmu polskiego i kierunków modernistycznych)

## XI. Pretekst

autor: Anna Sosnowska; 2 odcinki po 20 min.; cykl poświęcony wybranym zjawiskom kultury masowej (odc. 1 - **Twórczość bezimienna**, odc. 2 - **Kontrkultura**)

## XII. Rody fabrykanckie

autor: Leszek Skrzydło; prod.: OTV Łódź, po 30 min. (historia rodów łódzkich fabrykantów, którzy nie tylko pomnawali w Łodzi swój kapitał, ale także budowali kościoły, łożyli na cele społeczne i aktywnie uczestniczyli w życiu kulturalnym)

- **Kindermannowie**

- **Heinzlowie**

## XIII. Spotkania z literaturą

cykl widowisk poetyckich prezentujących współczesną poezję polską i światową

**Paul Verleine - Serce i duszę gorączka pali**

reż.: Cezary Morawski; scen.: Barbara Kuligowska; wyk.: Marcin Troński, Gabriela Kownacka, Marzena Trybała, Rafał Królikowski, Leszek Teleszyński; 30 min.

## XIV. Tajna historia ZSRR

- odc. **Teatr miliona aktorów** autor: Maciej Zakrocki; 30 min. 38 sek.

## XV. Wielcy reformatorzy teatru

autor: Maria Nockowska; po 20 min. (3 odcinki: **Anton Artaud, Gordon Craig, Adolphe Appia**)

## XVI. Wielka historia małych miast

autor: Andrzej Kozłowski; po 25 min. (10 odcinków: **Chełmno, Jędrzejów, Kazimierz Dolny nad Wisłą, Lidzbark Warmiński, Opatów, Szydłów, Tykocin, Warka, Żagań**)

## XVII. Współczesna proza polska

Prezentacja pisarzy, którzy pojawili się w polskiej literaturze w latach 90. Każdy program składa się z inscenizacji fragmentu prozy wybranego autora, jego wypowiedzi oraz komentarza krytyka literackiego.

### – Absolutna amnezja

autor: Ewa Wanat; prod.: Videofilm Poznań; 27 min. 4 sek.; (portret pisarki Izabeli Filipiaki)  
– **Fraktale Nataszy Goerke**  
autor: Krzysztof Bukowski; 30 min. 30 sek.

### – I Bóg o nas zapomniał

autor: Wanda Różycka-Zborowska; prod.: Videofilm Poznań; 29 min. (sylwetka pisarza Andrzeja Kalimina)

### – Jacek Baczak – zaklinacz ciszy

autor: Ewa Pytka; 29 min. 59 sek.

### – Jakub Bulanda – piewca zagłady społecznej utopii

autor: Krzysztof Magowski; prod.: Videofilm Poznań; 29 min. 33 sek.

### – Leć do nieba

autor: Waldemar Grabus; prod.: Videofilm Poznań; 23 min. 21 sek. (sylwetka pisarki Anny Boleckiej)

### – Marek Bińczyk

reż.: Krzysztof Bukowski; scen.: Dorota Siwicka; Farat Film; 26 min.

### – Opowiadania na czas przeprowadzki

autor: Wanda Różycka-Zborowska; prod.: Videofilm; 28 min. 37 sek. (twórczość prozaika Pawła Huelle)

### – Wierność i zdrada. O twórczości Władysława Terleckiego

reż.: Andrzej Sapija; scen.: Barbara Górńska, Andrzej Sapija; zdj.: Henryk Janas; muz.: Al-

ksander Mrozek; prod.: Kame-roid; 28 min. 55 sek

### – Wszyscy jesteśmy obcy

autor: Krzysztof Magowski; prod.: Videofilm Poznań; 29 min. 48 sek. (sylwetka pisarza emigracyjnego Krzysztofa M. Załuskiego)

## XVIII. Żagary

Program poświęcony działalności poetyckiej grupy Żagary, która została utworzona w Wilnie w 1931 roku.

### – odc. 1 – Włóczędzy i intelektualisi

reż.: Tadeusz Piotr Król; scen.: Radosław Okulicz Kozaryn; zdj.: Andrzej Szulkowski; mont.: Katarzyna Maciejko Kowalczyk; muz.: Leszek Piotr Kwiatkowski; wyk.: Andrzej Szeremeta; prod. SOWA – Film; 29 min. 19 sek. (społeczność Uniwersytetu w Wilnie – miejsca intelektualnego kształtowania się grupy)

### – odc. 2 – Radość i przerażenie. Teodor Bujnicki

reż.: Tadeusz Piotr Król; scen.: Radosław Okulicz Kozaryn; zdj.: Andrzej Szulkowski; mont.: Joanna Wojtuliewicz; muz.: Leszek Piotr Kwiatkowski; wyk.: Andrzej Szeremeta; prod. SOWA – Film; 29 min. 29 sek.

### – odc. 3 – Jesień awangardy.

### Jerzy Zagórski

reż.: Tadeusz Piotr Król; scen.: Radosław Okulicz Kozaryn; zdj.: Andrzej Szulkowski; mont.: Katarzyna Maciejko Kowalczyk; wyk.: Andrzej Szeremeta; prod. SOWA – Film; 28 min. 41 sek.

### – odc. 4 – Po trzeciej stronie barykady. Henryk Dembiński

reż.: Tadeusz Piotr Król; scen.: Radosław Okulicz Kozaryn; zdj.: Andrzej Szulkowski; mont.: Joanna Wojtuliewicz; prod. SOWA – Film; 29 min. 28 sek.

### – odc. 5 – Świat się pali. Czesław Miłosz

reż.: Tadeusz Piotr Król; scen.: Radosław Okulicz Kozaryn; zdj.: Andrzej Szulkowski; mont.: Katarzyna Maciejko Kowalczyk; wyk.: Andrzej Szeremeta; prod. SOWA – Film; 28 min. 30 sek.

### – odc. 6 – Katastrofiści po katastrofie

reż.: Tadeusz Piotr Król; scen.: Radosław Okulicz Kozaryn; zdj.: Andrzej Szulkowski; mont.: Katarzyna Maciejko Kowalczyk; wyk.: Andrzej Szeremeta; prod. SOWA – Film, 30 min

## XIX. Za granicą wieku

autor: Arleta Kierzek; po 15 min.; cykl wspomnień przedstawiciele i twórców kultury: odc. 1 – **Prof. Janusz Pawełski**, odc. 2 – **Andrzej Kamieniecki**, odc. 3 – **Jan Meysztoewicz**, odc. 4 – **Joachim Badeni**, odc. 5 – **Jan Zamojski**, odc. 6 – **Zofia Libi-szowska z Gołuchowskich**.

## DZIAŁ PROGRAMÓW PRZYRODNICZYCH

### 1. C'am znaczy taniec

real., zdj., scen., komentarz: Szymon Wdowiak; dżw.: Ryszard Palczewski; mont.: Zofia Żydaczewska, Paweł Deliś; 19 min. 9 sek. (obrzęd tańca C'am w buddyjskim klasztorze Kum-Bum we wschodnim Tybeci).

### 2. Między górami a pustynią – Maroko

autor: Ryszard Czajkowski; dżw.: Ewa Salecka; kier. prod.: Witold Będkowski; czytał: Tomasz Marzecki; 10 min. 33 sek. (życie ludzi z pogranicza gór Atlasu i Sahary)

### 3. Tao i kormorany

real., scen., komentarz: Szymon Wdowiak; współpr. merytoryczna: Ryszard Palczewski, Janusz Franke; mont.: Zofia Żydaczewska, Paweł Deliś; 24 min. 39 sek. (w krainie poetów i malarzy na południowo-wschodnich rubieżach Chin zachował się na rzecce Li-Jang rytuał połowu ryb z udziałem specjalnie do tego celu ułożonych kormoranów)

#### 4. W klasztorze Kum-Bum

real., scen., komentarz: Szymon Wdowiak; współpr. merytoryczna: Ryszard Palczewski, Janusz Franke; mont.: Zofia Żydaczewska, Paweł Deliś; 20 min. 17 sek. (obchody buddyjskiego Nowego Roku w Kum-Bum – jednym z najstarszych i najszynniejszych klasztorów buddyjskich w Tybecie)

#### Filmy zrealizowane przez inne studia filmowe

##### Ballada o Sařapatku

reż., scen.: Jakub Skoczń; zdj.: Andrzej Szulkowski; prod.: Studio Filmowe "Everest"; 25 min., dok.

##### Bara-bara

reż., scen.: Maria Zmarz-Koczanowicz; zdj.: Andrzej Adamczak; prod.: "Filmcontract"; 65 min., dok.

##### Bardziej niż siebie samego

reż., scen.: Grzegorz Królikiewicz; zdj.: Stanisław Szymański; Studio Filmowe "N"; 47 min., dok.

##### Classic Polo

reż.: Grzegorz Siedlecki; scen.: Włodzimierz Kleszcz, Grzegorz Siedlecki; zdj.: Zbigniew Maziarz; muz. tradycyjna w oprac. Włodzimierza Kiniorskiego, Krzysztofa Scierańskiego, Zbigniewa Namysłowskiego; wyk.: Barbara Furmańska, Sandra Furmańska, Ireneusz Kuba, Krzysztof Scierański, Włodzimierz Kiniorski; prod.: TVP S.A. - Program II.; 22 min., fab.

##### Dni tworzenia, dni zagłady

reż., scen.: Mariusz Malce; zdj.: Tadeusz Jeżak; muz.: Eugeniusz Rudnik; prod.: TVP S.A. - Program I; 29 min., dok.

##### Dusza z ciała wyleciała

reż., scen.: Małgorzata Szumowska; zdj.: Jacek Drosio; prod.: Shot-Szumowski SC dla PW-SFTViT; 16 min., dok.

##### Fryzjer

reż., scen., zdj.: Robert Sowa; reż. muz.: Piotr Rusnarczyk; prod.: Akademia Sztuk Pięknych; 5 min., anim.

##### Historia opozycji

reż.: Krzysztof Lang; scen.: Andrzej Friszke, Krzysztof Lang; zdj.: Krzysztof Pakulski; muz.: Danuta Zankowska; prod.: "Prasa i Film"; 100 min., dok.

##### Kochankowie z Morąga

reż., scen.: Grzegorz Skurski; zdj.: Dariusz Panas; prod. Uni Production; 22 min., dok.

##### Malarka

reż., scen.: Grzegorz Skurski; zdj.: Artur Radzko; prod.: TVP S.A.; 22 min., dok.

##### Małeńki

reż., scen.: Ireneusz Engler; zdj.: Krzysztof Pakulski; muz.: Janusz Grzywacz; prod.: TVP S.A. - Redakcja Reportażu; 31 min., dok.

##### Maska i Korona

reż., scen.: Mieczysław Wazacz; zdj.: Ken Morse; muz.: Henryk Kuźniak; prod.: TVP S.A. - Program I; 33 min., dok.

##### Nie ma przebaczenia

reż.: Ewa Swiecińska, Cezary Grzesiuk; scen.: Piotr Nosal, Cezary Grzesiuk; zdj.: Orian O'Conner; prod.: TVP S.A. - Dział Publicystyki Międzynarodowej; 31 min., dok.

##### Nowa opowieść o prawdziwym człowieku

reż., scen.: Konrad Szotajski; zdj.: Ryszard Janowski; prod.: TVP S.A. - Program I; 26 min., dok.

##### Łóżko Lenina

reż., scen.: Krzysztof Magowski; zdj.: Leon Kotowski; wyk.: Z. Sobociński, M. Magowski; prod.: TVP S.A. - Redakcja Reportażu Program I; 30 min., fab.

##### Obywatele

reż., scen.: Paweł Woldan; zdj.: Adam Fręsko; prod.: TVP S.A. - Redakcja Reportażu; 18 min., dok.

##### Pańcia

reż., scen.: Iwona Siekierzyńska; zdj.: Marek Wieser; muz.: Grzegorz Zgliński; opieka art.: Krzysztof Kieślowski; wyk.: Sylwia Kaczmarczyk, Piotr Dumata; prod.: PWSFTViT; w Łodzi, II Program TVP S.A.; 14 min., fab.

##### Piękne lata niewoli

reż., scen.: Grzegorz Królikiewicz; zdj.: Stanisław Szymański; prod.: Studio Filmowe "N"; 40 min., dok.

##### Rozkaz

reż.: Maciej Jeczeń, Marek Stacharski; zdj.: Mikołaj Nesterowicz; muz.: Bogdan Damski; prod.: TVP S.A. - Redakcja Reportażu; 27 min., dok.

##### Róg Marksa i Obrońców Krzyża

reż.: Jerzy Ridan; scen.: Jerzy Ridan, Adam Macedoński; zdj.: Andrzej Jeziorek; muz.: Krzysztof Ridan; prod. TVP S.A. - Program I; 30 min., dok.

##### Slad

reż., scen.: Marcin Latałło; zdj.: Jacek Petrycki; muz.: Janusz Strobel; prod.: Studio Filmowe "Everest"; koprod.: Polska (Canal Plus Polska, Agencja Produkcji Filmowej) - Francja (Canal Plus Francja, Sodaperaga Production); 26 min.; (wspomnienie o operatorze i reżyserze filmowym, aktorze - ubrał udział w *Iluminacji* Krzysztofa Zanussiego - i himalaiste Stanisławie Latałło, który zginął podczas wspinaczki w Himalajach).

**Trzynastka**

reż., scen.: Ewa Borzęcka; zdj.: Mikołaj Nestorowicz; prod.: TVP S.A - Redakcja Reportażu Programu I; 25 min.

**Ze światłem**

reż., scen.: Jadwiga Zukowska; zdj.: Stanisław Sliskowski; muz.: Józef Rychlik; prod.: Stanisław Sliskowski Filmstudios; 28 min., dok.

**Ziarnko**

reż., scen.: Wanda Różycka-Zborowska; zdj.: Dariusz Szymura; muz.: Marck Błęta; prod.: TVP S.A - Program I; 20 min.

POLSKIE PREMIERY  
FILMÓW ZAGRANICZNYCH

**Ace Ventura:**

**Zew natury.**

**(Ace Ventura: When Nature Calls)**

reż.: Steve Oedekerk, USA, 1995, 105 min., Warner

**Alfred (Alfred)**

reż.: Vilgot Sjöman, Szwecja, 1995 (Przegląd Filmów Szwedzkich)

**Amnezja (Amnesia)**

reż.: Gonzalo Justiniano, Chile, 1994, 90 min. (Przegląd Filmów Chilijskich w Warszawie)

**Angus (Angus)**

reż.: Patrick Read Johnson, USA, 1995, 85 min., Vision

**Anioł Stróż**

**(Les Anges Gardiens)**

reż.: Jean-Marie Poire, Francja, 1995, 110 min., Vision

**Antonia (Antonia's Line)**

reż.: Marleen Gortis, Holandia, 1995, 104 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Archipelag (Archipelago)**

reż.: Pablo Perelman, Chile-Hiszpania, 1992, 80 min. (Przegląd Filmów Chilijskich w Warszawie)

**Belfer (The Substitute)**

reż.: Robert Mandel, USA, 1996, 114 min., Imperial

**Biały balonik**

**(Badkonak-e Sefid)**

reż.: Jafar Panahi, Iran, 1995, 85 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Blask (Shine)**

reż.: Scott Hicks, Australia, 1996, 105 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Bye, Bye, Amerika**

**(Bye, Bye, Amerika)**

reż.: Janu Schutte, Niemcy, 1994, 85 min., Black Cat

**Całkowite zaćmienie**

**(Total Eclipse)**

reż.: Agnieszka Holland, Francja-Wielka Brytania, 1995, 116 min., Solopan

**Camping Cosmos**

**(Camping Cosmos)**

reż.: Jan Bucquoy, Belgia, 1996, 90 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Cannes Man**

**(Cannes Man)**

reż.: Richard Martini, USA, 1995, 87 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Carmen (Carmen)**

reż.: Metod Pevec, Słowenia, 1995, 106 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Carrington (Carrington)**

reż.: Christopher Hampton, Wielka Brytania, 1995, 123 min., ITI

**Casino (Casino)**

reż.: Martin Scorsese, USA, 1995, 177 min., ITI

**Cena nadziei**

**(Last Dance)**

reż.: Bruce Beresford, USA, 1995, 103 min., Syrena

**Ceremonia**

**(La Ceremonie)**

reż.: Claude Chabrol, Francja-Niemcy, 1995, 111 min. (Co-professt '96)

**Chappaqua**

**(Chappaqua)**

reż.: Conrad Rooks, USA, 1965, 82 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Chłopak na dworze**

**króla Artura**

**(A Kid in the King's Arthur Court)**

reż.: Michael Gottlieb, USA, 1995, 86 min., Best Film

**Co się wydarzyło**

**w Madison County**

**(The Bridges of Madison County)**

reż.: Clint Eastwood, USA, 1995, 94 min., Warner

**Cudowna podróż**

**Kornela Estiego**

**(Esti Kornel csodalatos utazasa)**

reż.: József Pacskovszky, Węgry, 1994, 99 min., Gutek Film

**Czas zabijania  
(A Time To Kill)**

reż.: Joel Schumacher, USA,  
1996, 147, Warner

**Czekając na miłość  
(Waiting To Exhale)**

reż.: Forest Whitaker, USA,  
1995, 124 min., Syrena

**Cztery pokoje  
(Four Rooms)**

reż.: Alison Anders, Alexandre  
Rockwell, Robert Rodriguez,  
Quentin Tarantino, USA, 1995,  
102 min., ITI (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Czysta gra  
(Fair Game)**

reż.: Andrew Sipes, USA, 1995,  
91 min., Warner

**Czy to ty... czy to ja  
(It Takes Two)**

reż.: Andy Tennant, USA, 1996,  
94 min., ITI

**Daj mi powisnąć, Waśka  
(Hagyallóggva Vaszka/  
Let Me Hang, Vaśka)**

reż.: Peter Gothar, Węgry, 1996,  
85 min. (Warszawski Festiwal  
Filmowy)

**Dead Man Walking.  
Przed egzekucją  
(Dead Man Walking)**

reż.: Tim Robbins, USA, 1995,  
122 min., ITI

**Desperado  
(Desperado)**

reż.: Robert Rodriguez, USA,  
1995, 103 min., Syrena

**Diabolique  
(Diabolique)**

reż.: Jeremiah Chechik, USA,  
1995, 107 min., Warner

**Dolores  
(Dolores Claiborne)**

reż.: Taylor Hackford, USA,  
1995, 131 min., Solopan

**Dom Aniołów  
(Ånglagard)**

reż.: Colin Nutley, Szwecja,  
1993 (Przegląd Filmów Szwedz-  
kich)

**Dorwać matego  
(Get Shorty)**

reż.: Barry Sonnenfeld, USA,  
1995, 105 min., ITI

**Dracula – Wampiry bez  
zębów  
(Dracula: Dead and  
Loving It)**

reż.: Mel Brooks, USA, 1995,  
90 min., Vision

**Dryfujące obłoki  
(Kaus pilvet karkaa-  
vat/ Drifting Clouds)**

reż.: Aki Kaurismäki, Finlandia,  
1996, 96 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**12 Małp (12 Monkeys)**

reż.: Terry Gilliam, USA, 1995,  
130 min., ITI

**Dym (Smoke)**

reż.: Wayne Wang, USA, 1995,  
110 min., Gutek Film

**Dzieciaki (Kids)**

reż.: Larry Clark, USA, 1995,  
95 min., ITI

**Dzień niepodległości  
(Independence Day)**

reż.: Roland Emmerich, USA,  
1996, 145 min., Syrena

**Dziewczyna nr 6 (Girl 6)**

reż.: Spike Lee, USA, 1996,  
107 min., Syrena

**Dziwne dni  
(Strange Days)**

reż.: Kathryn Bigelow, USA,  
1995, 145 min., ITI

**Egzekutor (Eraser)**

reż.: Charles Russell, USA,  
1996, 115 min., Warner

**Emma (Emma)**

reż.: Douglas McGrath, Wielka  
Brytania, 1996, 116 min., ITI

**Fan (The Fan)**

reż.: Tony Scott, USA, 1996,  
117 min., Vision

**Fany (Fany)**

reż.: Karel Kachyła, Czechy,  
1995, 99 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Fargo (Fargo)**

reż.: Joel Coen, USA, 1996,  
97 min., ITI

**Fenomen  
(Phenomenon)**

reż.: Jon Turteltaub, USA, 1996,  
124 min., Syrena

**Fiesta (Fiesta)**

reż.: Pierre Boutron, Francja,  
1995, 105 min., Eurocom

**Filmowe czasy  
(Biódagar/ Movie Days)**

reż.: Fridrik Thor Fridriksson,  
Islandia, 1994, 90 min. (War-  
szawski Festiwal Filmowy)

**Filmowy zawrót głowy  
(Living in Oblivion)**

reż.: Tom DiCillo, USA, 1995,  
92 min., Vision

**Flirting With Disaster  
(Flirting With Disaster)**

reż.: David O. Russell, USA,  
1996, 92 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Furia (Rage)**

reż.: Joseph Merhi, USA, 1995,  
93 min., Best Film

**Glitterbug (Glitterbug)**

reż.: Derek Jarman, Wielka Bry-  
tania, 1994, 60 min. (Warszaw-  
ski Festiwal Filmowy)

**Gorączka (Heat)**

reż.: Michael Mann, USA,  
1995, 171 min., Warner



**Granica (La Frontera)**

reż.: Ricardo Larrain, Chile, 1990, 115 min. (Przegląd Filmów Chilijskich w Warszawie)

**Gruby i chudszy (The Nutty Professor)**

reż.: Tom Shadyac, USA, 1996, 95 min., ITI

**Irma Vep (Irma Vep)**

reż.: Olivier Assayas, Francja, 1996, 98 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Jack (Jack)**

reż.: Francis Ford Coppola, USA, 1996, 113 min., Syrena

**Jack i Sarah (Jack and Sarah)**

reż.: Tim Sullivan, Wielka Brytania-Francja, 1995, 97 min., IMP

**Jade (Jade)**

reż.: William Friedkin, USA, 1995, 95 min., ITI

**Jane Eyre (Jane Eyre)**

reż.: Franco Zeffirelli, USA, 1995, 105 min., Artvision

**Jefferson w Paryżu (Jefferson in Paris)**

reż.: James Ivory, USA, 1995, 105 min., Artvision

**Jej Wysokość Afrodyta (Mighty Aphrodite)**

reż.: Woody Allen, USA, 1995, 95 min., Gutek Film

**Jeniec Kaukazu (Kawkazskij plennik/ Prisoner of The Mountains)**

reż.: Siergiej Bodrow, Rosja-Kazachstan, 1996, 95 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Jumanji (Jumanji)**

reż.: Joe Johnston, USA, 1995, 100 min., Syrena

**Kansas City (Kansas City)**

reż.: Robert Altman, USA, 1996, 118 min., Solopan

**Karaluchy pod poduchą (Joe's Apartment)**

reż.: John Payson, USA, 1996, 80 min., Warner Bros

**Klara cudotwórczyni (Clara Hakdosha/Saint Clara)**

reż.: Ari Fulman, Ori Sivan, Izrael, 1995, 84 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Klatka dla ptaków (The Birdcage)**

reż.: Mike Nichols, USA, 1996, 118 min., ITI

**Kola (Kolja/Kolya)**

reż.: Jan Svěrák, Czechy-Wielka Brytania-Francja, 1996, 104 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Kompromitacja (Ridicule)**

reż.: Patrice Leconte, Francja, 1996, 102 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Konfesonat (Le Confessionnal/The Confessional)**

reż.: Robert Lepage, Kanada, 1994, 100 min., (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Koniec niewinności (Now and Then)**

reż.: Lesli Linka Glatter, USA, 1995, 102 min., IMP

**Kosiarz Umystów 2: ponad cyberprzestrzenią (Lawnmower Man 2: Beyond Cyberspace)**

reż.: Farhad Mann, USA, 1995, 88 min., NVC/Marianne

**Król Olch (The Ogre)**

reż.: Volker Schlöndorff, Niem-

cy-Wlk. Brytania-Francja-Polska, 1996, 117 min.

**Krytyczna decyzja (Critical Decision)**

reż.: Stuart Baird, USA, 1996, 133 min., Warner

**Księżyc w lustrze (La luna en el espejo)**

reż.: Silvio Caiozzi, Chile, 1990, 75 min. (Przegląd Filmów Chilijskich w Warszawie)

**Kwiat mego sekretu (La Flor De Mi Secreto)**

reż.: Pedro Almodovar, Hiszpania-Francja, 1995, 107 min., Gutek Film

**Les Milles (Les Milles)**

reż.: Sebastian Grall, Francja, 1995, 110 min

**Lęk pierwotny (Primal Fear)**

reż.: Gregory Hoblit, USA, 1996, 105 min., ITI

**Lisbon Story (Lisbon Story)**

reż.: Wim Wenders, Niemcy-Portugalia, 1994, 100 min., Gutek Film

**Listonosz (Youchai/Postman)**

reż.: He Jianjun, Hong Kong-Chiny, 1995, 101 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Małpa w hotelu (Dunston Checks Inn)**

reż.: Ken Kwapis, 1995, 88 min., Syrena

**Mary Reilly (Mary Reilly)**

reż.: Stephen Frears, USA, 1996, 108 min., Syrena

**Matylda (Matilda)**

reż.: Danny DeVito, USA, 1996, 93 min., Syrena

**Mężczyzna – przedmiot  
pożądania**  
*(Der Bewegte Mann/  
Most Desired Man)*

reż.: Sönke Wortmann, Niemcy, 1994, 94 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Mężowie i żona**  
*(Multiplicity)*

reż.: Harold Ramis, USA, 1996, 117 min., Syrena

**Miasto zaginionych  
dzieci**  
*(La Cité des Enfants  
Perdus)*

reż.: Jean-Pierre Junet, Marc Caro, Francja-Hiszpania-Niemcy, 1995, 112 min., IMP

**Microcosmos**  
*(Microcosmos, le  
peuple de l'herbe)*

reż.: Claude Nuridsany i Marie Perennou, Francja-Szwajcaria-Włochy, 1996, 75 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Między złem  
a głębokim, błękitnym  
oceanem**  
*(Between the Devil and  
the Deep Blue Sea)*

reż.: Marion Hänsel, Belgia-Wlk. Brytania-Francja, 1995, 92 min., Gutek Film

**Mission: Impossible**  
*(Mission: Impossible)*

reż.: Brian De Palma, USA, 1996, 110 min., ITI

**Młodzi gniewni**  
*(Dangerous Minds)*

reż.: John N. Smith, USA, 1995, 96 min., Syrena

**Morderstwo  
pierwszego stopnia**  
*(Murder in the First)*

reż.: Marc Rocco, USA, 1994, 122 min., Vision

**Mortal Kombat**  
*(Mortal Kombat)*

reż.: Paul Anderson, USA, 1995, 102 min., IMP

**Mój mężczyzna**  
*(Mon Homme)*

reż.: Bertrand Blier, Francja, 1995, 98 min., Marianne

**Mój słodki aniołek**  
*(Sweet Angel Mine)*

reż.: Curtis Radclyffe, Wielka Brytania-Kanada, 1996, 88 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Nadja (Nadja)**

reż.: Michael Almereyda, USA, 1995, 100 min., Solopan

**Nagi peryskop**  
*(Down Periscope)*

reż.: David S. Ward, USA, 1996, 92 min., Syrena

**Nagła śmierć**  
*(Sudden Death)*

reż.: Peter Hyams, USA, 1995, 110 min., ITI

**Namiętności**  
*(Up Close Personal)*

reż.: John Avnet, USA, 1996, 124 min., Vision

**Nawiedzony (Haunted)**

reż.: Lewis Gilbert, Wielka Brytania, 1995, 107, IMP

**Na żywo**  
*(Nick of Time)*

reż.: John Badham, USA, 1995, 100 min., ITI

**Nędznicy**  
*(Les Miserables)*

reż.: Claude Lelouch, Francja, 1995, 177 min., Eurocom

**Nico-Icon (Nico-Icon)**

reż.: Susanne Ofteringer, Niemcy, 1995, 72 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Niedzielne dzieci**  
*(Söndagsbarn)*

reż.: Daniel Bergman, Szwecja, 1992, 121 min. (Przegląd Filmów Szwedzkich)

**Nienawiść**  
*(La Haine)*

reż.: Mathieu Kassovitz, Francja, 1995, 95 min., Marianne

**Nieugięci**  
*(Mulholland Falls)*

reż.: Lee Tamahori, USA, 1996, 107 min., Vision

**Nigdy nie rozmawiaj  
z nieznajomym**  
*(Never Talk  
to Strangers)*

reż.: Peter Hall, USA, 1995, 102 min., Best Film

**Nikt nie będzie o nas  
mówił, gdy będziemy  
martwe**  
*(Nadie hablara de  
nosotras cuando  
hayamos muerto/  
Nobody Will Speak of  
Us When We Are Dead)*

reż.: Augustin Diaz Yanes, Hiszpania, 1995, 104 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Nixon**  
*(Nixon)*

reż.: Oliver Stone, USA, 1995, 190 min., Syrena

**O co chodzi**  
*(El porque de tot  
plegat/What It's All  
About)*

reż.: Ventura Pons, Hiszpania, 1995, 90 min.

**Odwaga matki**  
*(Mutters Courage)*

reż.: Michael Verhoeven, Niemcy-Wielka Brytania-Austria, 1995, 93 min. (Coprofest '96)

**Od zmierzchu do świtu  
(From Dusk Till Dawn)**

reż.: Robert Rodriguez, USA, 1995, 108 min., ITI

**Ojciec narzeczonej 2  
(Father of the Bride  
Part II)**

reż.: Charles Shyer, USA, 1995, 106 min., Syrena

**Okup (Ransom)**

reż.: Ron Howard, USA, 1996, 120 min., Syrena

**Osaczony (Exit In Red)**

reż.: Yurek Bogayewicz, USA, 1996, MUVI

**Ostatni smok  
(Dragonheart)**

reż.: Rob Cohen, USA, 1996, 103 min., ITI

**Otello (Othello)**

reż.: Oliver Parker, Wielka Brytania, 1995, 124 min., ITI

**The Pillow Book  
(The Pillow Book)**

reż.: Peter Greenaway, Wlk. Brytania-Holandia-Francja-Japonia, 1996, 126 min., Gutek Film

**Piwnie rozmowy braci  
McMullen  
(The Brothers  
McMullen)**

reż.: Edward Burns, USA, 1995, 98 min., Solopan

**Pociąg z forsą  
(Money Train)**

reż.: Joseph Ruben, USA, 1995, 110 min., Syrena

**Podejrzani  
(The Usual Suspects)**

reż.: Bryan Singer, USA, 1995, 105 min., Syrena

**Pod presją (The Juror)**

reż.: Brian Gibson, USA, 1996, 116 min., Syrena

**Podwójna świadomość  
(Unforgettable)**

reż.: John Dahl, USA, 1996, 111 min., Vision

**Portret młodej dziewczyny z końca lat 60. w Brukseli  
(Portrait d'une jeune  
fille de la fin des  
annees 60 a Bruxelles)**

reż.: Chantal Akerman, Francja, 1995, 60 min.

**Portret damy  
(The Portrait of a Lady)**

reż.: Jane Campion, USA, 1996, 85 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Po tamtej stronie chmur  
(Par-Dela Les Nuages)**

reż.: Michelangelo Antonioni, Francja-Włochy-Niemcy, 1995, 104 min., Gutek Film

**Power Rangers – Film  
(Power Rangers –  
Movie)**

reż.: Bryan Spicer, USA, 1995, 95 min., Syrena

**Prezydent. Miłość  
w Białym Domu  
(The American  
President)**

reż.: Bob Reiner, USA, 1995, 113 min., ITI

**Przebudzenie (Ebredes)**

reż.: Judit Elek, Węgry-Francja-Polska, 1994, 110 min. (Co-profest '96)

**Przynęta (L'Appat)**

reż.: Bertrand Tavernier, Francja, 1994, 113 min., Marianne

**Psychopata (Copy Cat)**

reż.: Jon Amiel, USA, 1995, 124 min., Warner

**Quest (The Quest)**

reż.: Jean-Claude Van Damme, USA, 1996, 95 min., Marianne

**Reakcja łańcuchowa  
(Chain Reaction)**

reż.: Andrew Davis, USA, 1996, 106 min., Syrena

**Rozbitkowie  
(Los Naufragos)**

reż.: Miguel Littin, Chile-Kanada-Francja, 1993, 100 min. (Przegląd Filmów Chilijskich w Warszawie)

**Rozrabiaki  
w Waszyngtonie  
(National Lampoon's  
Senior Trip)**

reż.: Kelly Makin, USA, 1995, 91 min., IMP

**Rozważna  
i romantyczna  
(Sense and Sensibility)**

reż.: Ang Lee, USA, 1995, 135 min., Syrena

**Rykszarz  
(Cyclo/ Xich Lo)**

reż.: Tran Anh Hung, Francja-Wietnam, 1995, 130 min., IMP

**Ryszard III  
(Richard III)**

reż.: Richard Loncraine, Wielka Brytania, 1995, 104 min., Eurocom

**Rzeczy, które robisz w  
Denver będąc martwym  
(Thing To Do in Denver  
When You're Dead)**

reż.: Gary Fleder, USA, 1996, 110 min., ITI

**Rzeka wspomnień  
(A River Runs Through  
It)**

reż.: Robert Redford, USA, 1992, 124 min., Solopan

**Sabrina (Sabrina)**

reż.: Sydney Pollack, USA, 1995, 125 min., Vision

**Showgirls (*Showgirls*)**

reż.: Paul Verhoeven, USA, 1995, 129 min., Vision

**Siddhartha (*Siddhartha*)**

reż.: Conrad Rooks, USA, 1972, 85 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Siedem (*Seven*)**

reż.: David Fincher, USA, 1995, 125 min., IMP

**Sierżant Bilko (*Sgt. Bilko*)**

reż.: Jonathan Lynn, USA, 1996, 92 min., ITI

**Siódmy pokój (*La Septième Demeure*)**

reż.: Marta Meszaros, Włochy-Francja-Polska-Węgry, 1995, 110 min., Syrena (Coprofest '96)

**Skrawki życia (*How to Make an American Quilt*)**

reż.: Jocelyn Moorhouse, USA, 199 min., ITI

**Small Faces (*Small Faces*)**

reż.: Gillies MacKinnon, Wielka Brytania, 1995, 102 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Someone Else's America (*Someone Else's America*)**

reż.: Goran Paskaljevic, Francja-Niemcy-Wlk. Brytania-Grecja, 1995, 91 min. (Coprofest '96)

**Spacer w chmurach (*A Walk in the Clouds*)**

reż.: Alfonso Arau, USA, 1995, 103 min., Syrena

**Spaleni słońcem (*Utomlonnyje sołncem/Soleil Trompeur*)**

reż.: Nikita Michalkow, Rosja-Francja, 1994, 135 min., Solopan

**The Spitfire Grill (*The Spitfire Grill*)**

reż.: David Lee Zlotoff, USA, 1996, 111 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Spojrzenie Odyszeusza (*To vlemma tou Odyssea/Ulysses' Gaze*)**

reż.: Theo Angelopoulos, Grecja-Francja-Włochy, 1995, 180 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Sposób na Ryszarda (*Looking for Richard*)**

reż.: Al Pacino, USA, 1996, 109 min., Syrena

**Sprzedawca marzeń (*L'uomo delle Stelle/The Star Maker*)**

reż.: Giuseppe Tornatore, Włochy, 1995, 113 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Spy Hard czyli Szklanką Połapkach (*Spy Hard*)**

reż.: Rick Friedberg, USA, 1996, 85 min., Syrena

**Sto i jedna noc (*Le Cent Et Une Nuits*)**

reż.: Agnes Varda, Rosja-Francja, 1994, 134 min., Solopan, (Coprofest '96)

**Striptease (*Striptease*)**

reż.: Andrew Bergman, USA, 1996, 117 min., Vision

**Symfonia życia (*Mr Holland's Opus*)**

reż.: Stephen Herek, USA, 1995, 143 min., ITI

**Szkarłatna litera (*The Scarlet Letter*)**

reż.: Roland Joffe, USA, 1995, 135 min., Sigma/Imperial

**Szkoła czarownic (*The Craft*)**

reż.: Andrew Fleming, USA, 1996, 100 min., Syrena

**Sztorm (*White Squall*)**

reż.: Ridley Scott, USA, 1995, 127 min., Vision

**Świąteczna gorączka (*Jingle All the Way*)**

reż.: Brian Levant, USA, 1996, 95 min., Syrena

**Tajemnica Roan Inish (*The Secret of Roan Inish*)**

reż.: John Sayles, USA, 1994, 104 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Tajemnica Syriusza (*Screamers*)**

reż.: Christian Duguay, USA, 1995, 103 min., Vision

**Tajna broń (*Broken Arrow*)**

reż.: John Woo, USA, 1996, 108 min., Syrena

**Tashunga – Gwiazda Północy (*Tashunga – Grand Nord*)**

reż.: Nils Gaup, USA-Kanada-Francja-Anglia-Irlandia-Włochy-Norwegia-Holandia-Szwecja-Finlandia-Dania-Islandia-Argentyna, 1995, 95 min.

**Telemaniak (*The Cable Guy*)**

reż.: Ben Stiller, USA, 1996, 95 min., Syrena

**Thalassa, Thalassa (*Thalassa, Thalassa. Rückkehr zum Meer/Thalassa, Thalassa! Return to the Sea*)**

reż.: Bogdan Dumitrescu, Niemcy-Rumunia, 1994, 89 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Tin Cup (*Tin Cup*)**

reż.: Ron Shelton, USA, 1996, 135 min., Warner Bros

**Toffi lub mięta  
(Caluga o menta)**

reż.: Gonzalo Justiniano, Chile, 1990, 100 min. (Przeгляд Filmów Chilijskich w Warszawie)

**Trainspotting  
(Trainspotting)**

reż.: Danny Boyle, Wielka Brytania, 1996, 93 min., Vision

**Travolta i ja  
(Travolta et moi)**

reż.: Patricia Mazuy, Francja, 1995, 60 min.

**Truposz (Dead Man)**

reż.: Jim Jarmusch, USA, 1995, 129 min., Solopan

**Tu mówi Denise  
(Denise Calls Up)**

reż.: Hal Salwen, USA, 1995, 80 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Twierdza (The Rock)**

reż.: Michael Bay, USA, 1996, 136 min., Syrena

**Twister (Twister)**

reż.: Jan de Bont, USA, 1996, 111 min., ITI

**Tylko mi ciebie brak...  
(Männerpension/  
Jailbirds)**

reż.: Detlev Buck, Niemcy, 1996, 96 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Ucieczka z Los Angeles  
(John Carpenter's  
Escape from L.A.)**

reż.: John Carpenter, USA, 1996, 101 min., ITI

**Ukryte pragnienia  
(Stealing Beauty)**

reż.: Bernardo Bertolucci, Francja-Włochy-Wielka Brytania, 1996, 116 min., Solopan

**Upadłe anioły  
(Duoluo Tianshi/Fallen  
Angels)**

reż.: Wong Kar-Wai, Hong Kong, 1995, 96 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Us go home (Us go home)**

reż.: Claire Denis, Francja, 1995, 60 min.

**Uślane różami  
(Bed of Roses)**

reż.: Michael Goldenberg, USA, 1995, 88 min., IMP

**Wakacje w domu  
(Home For the Holidays)**

reż.: Jodie Foster, USA, 1995, 103 min., ITI

**Wampir w Brooklynie  
(Vampire in Brooklyn)**

reż.: Wes Craven, USA, 1995, 100 min., ITI

**Wczoraj i dziś  
(Before and After)**

reż.: Barbet Schroeder, USA, 1996, 112 min., Syrena

**Wielkie tournée  
(Les grands ducs/The  
Grand Tour)**

reż.: Patrice Leconte, Francja, 1996, 85 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Więzy miłości (Jude)**

reż.: Michael Winterbottom, Wielka Brytania, 1996, 122 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Więźniowie nieba  
(Heaven's Prisoners)**

reż.: Phil Joanou, USA, 1996, 126 min., Viktonex

**Wigilia  
(Joulubileet/The  
Christmas Party)**

reż.: Jari Halonen, Finlandia, 1996, 75 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Wioska pełna snów  
(E no naka no boku no  
mura/ The Village of  
Dreams)**

reż.: Yoishi Higashi, Japonia, 1995, 112 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Witamy w domku  
dla lalek  
(Welcome to the  
Dollhouse)**

reż.: Todd Solondz, USA, 1995, 87 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**W środku mrocznej  
zimy  
(In the Bleak Midwinter)**

reż.: Kenneth Branagh, Wielka Brytania, 1995, 110 min., ITI

**Wyspa Piratów  
(Cutthroat Island)**

reż.: Renny Harlin, USA, 1996, 121 min., Vision

**Zabójcy  
(Assassins)**

reż.: Richard Donner, USA, 1995, 134 min., Warner

**Zagadka Powdera  
(Powder)**

reż.: Victor Salva, USA, 1995, 111 min., Syrena

**Zapomnij o Paryżu  
(Forget Paris)**

reż.: Billy Crystal, USA, 1995, 101 min., ITI

**Za wszelką cenę  
(To Die For)**

reż.: Gus Van Sant, USA, 1995, 102 min., Viktonex

**Zbyt wiele  
(Two Much)**

reż.: Fernando Trueba, USA, 1995, 114 min., Best Film

**Zimne światło dnia  
(The Cold Light of Day)**

reż.: Rudolf van der Berg, Holandia-Niemcy-Wlk. Brytania, 1994, 96 min., Muvi (Coprofest '96)

**Zmowa pierwszych  
żon  
(The First Wives  
Club)**

reż.: Hugh Wilson, USA, 1996, 103 min., ITI

**Zostawić Las Vegas  
(Leaving Las Vegas)**

reż.: Mike Figgis, USA, 1995, 110 min., IMP

**Zuchwały Beaumarchais  
(Beaumarchais l'inso-  
lent)**

reż.: Eduardo Molinaro, 1996, Francja, 100 min., Marianne

**Zwycięstwo (Victory)**

reż.: Mark Peploe, Niemcy-Wlk. Brytania-Francja (Coprofest '96)

**Żyła  
(Barb Wire)**

reż.: David Hogan, USA, 1996, 98 min., ITI

**FILMY  
ANIMOWANE**

**Dzwonnik z Notre Dame  
(The Hunchback of  
Notre Dame)**

reż.: Kirk Wise, Gary Trousdale, USA, 1996, 86 min., Syrena

**Goofy na wakacjach  
(A Goofy Movie)**

reż.: Kevin Lima, USA, 80 min., Syrena

**Księżniczka łabędzi  
(The Swan Princess)**

reż.: Richard Rich, USA, 1994, 86 min., ITI

**Miasteczko Chelm  
(Le monde est un  
grand Chelm/ The Real  
Schlemiel)**

reż.: Albert Hanan Kaminski, Francja-Węgry-Niemcy, 1995, 76 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Toy Story (Toy Story)**

reż.: John Lasseter, USA, 1995, 81 min., Syrena

**Złodziej z Bagdadu  
(The Thief and the  
Cobbler)**

reż.: Richard Williams, USA, 80 min., IMP

**WYNIKI  
KRAJOWYCH  
FESTIWALI  
I PRZEGLĄDÓW  
FILMOWYCH  
(wybór)**

**II OGÓLNOPOLSKI  
FESTIWAL  
AMATORSKICH  
FILMÓW  
ANIMOWANYCH  
W KRAKOWIE (II)**

Grand Prix: *Oddalenie*, reż.: Łukasz Jankowski (PWSSP Poznań); I miejsce w kategorii etiud studenckich: *Perfidia*, reż.: Iza Poniatowska (ASP Warszawa); II miejsce w kategorii etiud studenckich: *Księga przysłów*, reż.: Zbigniew Czaplą; I miejsce w kategorii filmów amatorskich: *Ich dwoje*, reż.: Anna Matysik (Kraków); II miejsce w kategorii filmów amatorskich: *Kapelusz*, reż.: Łucja Lech i Karolina Kubera (Legnica).

**PRZEGLĄD POLSKICH  
FILMÓW FABULAR-  
NYCH O TEMATYCE  
WIEJSKIEJ I MAŁO-  
MIASTECZKOWEJ  
„PROWINCJONALIA '96”  
SŁUPCA  
koło KONINA (II)**

Nagroda Publiczności – Statuetki „Jańcia Wodnika”: Janusz Gajos za rolę w filmie Mariusza Trelińskiego *Lagodna* i Jan Jakub Kolski za film *Szabla od komendanta*; Nagroda Organizatorów Festiwalu: Bożena Adamek za rolę w filmie *Kamień na kamieniu*; Nagroda Dziennikarzy: *Szabla od komendanta*; Honorowy „Jańcio Wodnik” dla zasłużonego twórcy kina „prowincjonalnego”: Andrzej Kondratiuk za tryptyk – *Gwiezdny pył*, *Cztery pory roku*, *Wrzecziono czasu*; „Bijące

Serce Polonisty” – nagroda studentów Uniwersytetu Warszawskiego: kierownik kina „Grażyna” w Słupcy – Rafał Górecki; Nagroda Burmistrza Słupcy: Renata Dancewicz za rolę w filmach *Pułkownik Kwiatkowski* i *Deborah*.

**X TARNOWSKA  
NAGRODA FILMOWA  
(Przeгляд Najlepszych  
Polskich Filmów)  
TARNÓW (11–16 III)**

Nagroda Jury dla najlepszego filmu i Statuetka „Leliwity”: *Pułkownik Kwiatkowski*, reż.: Kazimierz Kutz – „za nowatorskie w treści i środkach wyrazu spojrzenie na mroczną historię pierwszych lat PRL”; Srebrna Statuetka „Leliwity” za najlepszy debiut: Magdalena Cielecka za rolę w filmie Barbary Sass *Pokuszenie*; Nagroda Jury Młodzieżowego i Statuetka Jury Młodzieżowego dla reżysera najlepszego filmu: Andrzej Kondratiuk za film *Wrzecziono czasu*; Wyróżnienie Jury Młodzieżowego za debiut reżyserski: Maciej Ślesicki za film *Tato*; Nagroda Publiczności i Statuetka Tarnowskiego „Mazkarona”: *Tato*.

**VII OGÓLNOPOLSKI  
I MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL FILMÓW  
REKLAMOWYCH  
I REKLAMY  
KRAKÓW (7–9 III)**

Konkurs polskich filmów reklamowych: Statuetka „Tyтана” ufundowana przez Prezydenta Miasta Krakowa dla agencji reklamowej za najlepszy polski film reklamowy 1995 roku – *Łaciate Sneeze* (agencja DMB & B Warsaw); Statuetka „Tyтана” ufundowana przez Agencję Reklamę Polskiego Radia S.A. dla najlepszego reżysera (ex aequo) – Marek Dawid z agencji Lintas (*Wspólne jutro*) i Simon Fellows (*Sprite Faces*); Statuetka „Tyta-

na” ufundowana przez Orkla Media Magazines dla najlepszego scenarzysty – Lech Król i Leszek Ziniewicz z agencji DMB & B Warsaw (*Łaciate Sneeze*); Statuetka „Tyтана” ufundowana przez Telewizję Polską S.A. Oddział w Katowicach dla najlepszego operatora – Oren Schmuckler ze Studia O'Kay (*To Feel Life*); Statuetka „Tyтана” ufundowana przez Radio Muzyka Fakty dla najlepszego kompozytora muzyki oryginalnej – Matusz Pospieszalski z agencji Lintas (*Wspólne jutro*); Statuetka „Tyтана” ufundowana przez PHU Jakon dla najlepszego montażysty – Bartłomiej Świerczyński (*Owocowe transformacje*); Statuetka „Tyтана” ufundowana przez Biuro Reklamę Telewizji Polskiej S.A. dla studia filmowego za najlepszą produkcję filmu reklamowego – Studio Filmowe O'Kay za film *To Feel Life*; najlepsza adaptacja filmu zagranicznego na rynek polski – agencja DMB & B Warsaw (*Świąteczna coca-cola*). Konkurs adaptowanych filmów reklamowych: Statuetka „Tyтана” ufundowana przez Telewizję Wisła dla agencji reklamowej za najlepszy film reklamowy – DMB & B Warsaw (*Coca-cola Christmas Charity*).

**PRZEGLĄD FILMÓW  
O SZTUCE  
ZAKOPANE (18–21 IV)**

Grand Prix i statuetki „Pegazów” (ex aequo): *Człowiek z otwartą dłonią*, reż.: Grzegorz Tomczak (o Le Corbusierze) i *Notes Jerzego Dudy-Gracza*, reż.: Piotr Słowikowski; nagroda za najlepsze zdjęcia: Krzysztof Pakulski (*Wieczność dla nikogo* – Erna Rosenstein, reż.: Maria Zmarz-Koczanowicz); honorowa nagroda specjalna jury: Telewizyjne Studio Filmów Animowanych z Poznania – za nowatorską metodę popularyzacji klasycznych zjawisk w sztuce, ze szczególnym uwzględnieniem filmu o Mondrianie; nagro-

da za najlepszy montaż: Dorota Wardęszkiewicz (*Artysta Jerzy Kalina*, reż.: Paweł Woldan); wyróżnienia: Paweł Sosnowski – reżyser i scenarzysta filmu *Jacek* (o twórczości Jacka Malczewskiego), Piotr Morawski za film *Akwarium* (o instalacji Jędrzeja Niestroja), Hanna Kramarczuk – za film *Listy do przyjaciela* (o Marii Anto); Nagroda Publiczności: *Boży drwal*, reż.: Krzysztof Kokoryn (impresja o Antonim Rzęsice).

#### XIV MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW DLA DZIECI „ALÉ KINO!” POZNAŃ (22–28 IV)

##### Konkurs krajowy (22–24 IV)

Grand Prix – Poznańskie Koziółki dla najlepszego filmu: *Wrony*, reż.: Dorota Kędzierzawska (Studio Filmowe „Oko”); Poznańskie Srebrne Koziółki dla najlepszego filmu fabularnego: *Wrony* i *Film pod strasznym tytułem*, część VI, reż.: Leszek Gałusz (Studio Grafiki Filmowej Warszawa); Poznańskie Srebrne Koziółki dla najlepszego filmu telewizyjnego: *Kociak*, reż.: Andrzej Maleszko (Telewizja Polska S.A.); Poznańskie Koziółki dla najlepszego reżysera: Dorota Kędzierzawska (*Wrony*); Poznańskie Koziółki dla najlepszego aktora: Karolina Ostrożna za rolę w filmie *Wrony*; Wyróżnienia dla aktorów: Adam Siemion za rolę w filmie Krystyny Krupskiej-Wysockiej *Ptaszka* (TVP S.A.) i Kasia Szczepanik za rolę w filmie *Wrony*; Poznańskie Koziółki dla autora najlepszego opracowania plastycznego w filmie animowanym: Jacek Adamczak za *Eine kleine Nachtmusik – Romanze Andante* (Telewizyjne Studio Filmów Animowanych Poznań); Poznańskie Koziółki za animację: *Miki Mol i Straszne Płaszczdyto* oraz seria *Bajki zza okna* w reż.: Ryszarda Antoniusa Antoniszczaka i Krzysztofa Kiwerskiego (Studio

Filmów Animowanych Kraków); Poznańskie Koziółki za muzykę: Jan Pospieszalski za muzykę do filmów z serii *Przypadki Zwierz-jeża* w reż.: Agnieszki Sadurskiej-Michalskiej oraz z serii *Film pod strasznym tytułem* w reż.: Leszka Gałusza; Poznańskie Koziółki za pomysł cyklu *Notatnik przyrodniczy* dla scenarzystów: Antoniego Bońkowskiego i Sławomira Grabowskiego (Studio Filmowe Anima-Pol Łódź); Poznańskie Koziółki za zdjęcia: Artur Reinhart (*Wrony*); Wyróżnienia Jury za reżyserię: Krzysztof Kiwerski za pełnometrażowy film animowany *Królestwo Zielonej Polany* (Studio Filmów Animowanych Kraków); Wyróżnienie Jury za debiut reżyserski: Agnieszka Sadurska-Michalska za filmy z serii *Przypadki Zwierz-jeża* (Studio Filmów Animowanych Kraków).

##### Nagrody Jury Dziecięcego

Główna Nagroda – Marcin: dla filmu animowanego *Eine kleine Nachtmusik – Romanze Andante* w reż.: Jacka Adamczaka; Wyróżnienia – Marcinki: za najlepszą rolę dziecięcą: Kasia Szczepanik (*Wrony*); za najlepszą rolę męską: Rafał Królikowski (*Dzieje Mistrza Twardowskiego*, reż.: Krzysztof Gradowski); za muzykę: Jan Pospieszalski (*Film pod strasznym tytułem* część V i VI oraz *Po drugiej stronie*, *Jego wysokość* i *Dziura w całym*); za scenografię: Bogdan Sölle (*Dzieje Mistrza Twardowskiego*); za serię filmów: *Notatnik przyrodniczy* (Studio Filmowe Anima-Pol w Łodzi). Jury Dziecięce stwierdziło, że najlepszym filmem festiwalu były *Wrony*, ale uznało go za film przeznaczony nie dla dzieci.

##### Konkurs Międzynarodowy

Grand Prix – Poznańskie Złote Koziółki dla najlepszego filmu: *Wrony*, reż.: Dorota Kędzierzawska (Polska), „za harmonijne współbrzmienie wszystkich elementów filmu i sugestywne

potwierdzenie idei, że kino jest sztuką”; Poznańskie Koziółki dla najlepszego reżysera: Gary Ledbetter z Kanady (*Henry i Verlin*); Poznańskie Koziółki za scenariusz: Gary Ledbetter (*Henry i Verlin*); Poznańskie Koziółki dla najlepszej aktorki: Karolina Ostrożna za rolę w filmie *Wrony*; Poznańskie Koziółki dla najlepszego aktora: Gary Farmer za rolę w filmie *Henry i Verlin*; Poznańskie Koziółki za muzykę: Włodek Pawlik (*Wrony*); Poznańskie Koziółki za zdjęcia: Arthur Reinhart (*Wrony*); Wyróżnienia: *Smarkule*, reż.: Vibeke Gad (Dania) „za poczucie humoru i niesentymentalne przedstawienie postaci dziecięcych; *Złodziej torebek*, reż.: Maria Peters (Holandia) „za podjęcie współczesnych problemów dziecka i znakomite aktorstwo Oliviera Tuiniera”. Nagroda CIFEJ: *Wrony*.

##### Nagrody Jury Dziecięcego

Nagroda Główna – Marcin: *Ukryty szmal*, reż.: Claude Pinoteau (Francja); Wyróżnienia – Marcinki: dla najlepszego filmu: *Złodziej torebek*, reż.: Maria Peters (Holandia); dla najlepszych aktorów: Gary Farmer i Keegan Macintosh za role w filmie *Henry i Verlin*, reż.: Gary Ledbetter (Kanada); za najlepszą reżyserię: Gisle Snær Erlingsson za film *Benjamin – Gołąb* (Islandia); za najlepsze zdjęcia: Jean-Michel Humeau (*Władca słoni*, reż.: Patrick Grandperret, Francja-Hiszpania).

#### VI FESTIWAL KRÓTKOMETRAŻOWYCH AMATORSKICH FILMÓW WIDEO „SMOFI '96” KRAKÓW (16–19 V)

Grand Prix: *Ostatnie spotkanie z Krzysztofem Kieślowskim*, reż.: Mikołaj Jazdon z Przemierowa; I nagroda (ex aequo): *Curriculum vitae*, reż.: Anna



Matysik z Krakowa i film dokumentalny *Hamburger*, reż.: Zbigniew Cieszyński z Poznania; II nagroda: *Mutacje*, reż.: Krzysztof Manulak i Bartosz Kędzierski z Rydzyny; III nagroda: *Kultura, bo podobno jest*, reż.: Bartłomiej Bujko i Wiesław Gzyl z Rydzyny; Nagroda Specjalna „za wartości humanitarne”: *Setka*, reż.: Mariusz Handocha z Trzebnicy.

**XI MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW KATOLICKICH NIEPOKALANÓW (20-24 V)**

Grand Prix (ex aequo): *Bog jest Ljubow (Bóg jest miłością)*, reż.: Nikołaj Goriaczkin, Natalia Kandudina (Rosja), *Hospicjum*, reż.: Grzegorz Siedlecki (Polska, prod. Besta-Film Warszawa); nagrody w kategorii filmu fabularnego: I miejsce: *Jacob (Jakub)*, reż.: Peter Hall (Niemcy, Włochy, USA, prod. Lube), II miejsce: *Maria de Nazareth (Maria z Nazaretu)*, reż.: Jean Dellannoy (Francja, prod. Azur Films Belvisio France), III miejsce: *O amor do pai (Miłość ojca)*, reż.: o. Eduardo Dougherty SJ (Brazylia, prod. Kater-Filho); kategoria filmu dokumentalnego – I nagroda: *Polacy z Kazachstanu*, reż.: Anna Teresa Pietraszek; II nagroda: *Lata więzienne Prymasa Wyszyńskiego (1953-1956)*, reż.: Edmund Zbigniew Szaniawski (Polska); III miejsce: *Olimpiada specjalna*, reż.: Jacek Bławut; kategoria programów telewizyjnych, katechetycznych i edukacyjnych – I nagroda: *Na rogu świata i nieskończoności: Wolność*, reż.: Witold Kołodziejcki; Nagroda Specjalna OCIT (Międzynarodowa Katolicka Organizacja Filmu i Audiowizji): *Jakob*. Nagrody Bogusława Szwajkowskiego, dyrektora Agencji Produkcji Filmowej i Ryszarda Miazka, prezesa TVP: *Począjów – wyspa miłości*, reż.: Włodzimierz Petraniuk (Rosja);

kategoria filmów amatorskich: *Czwarta tercja, Plomba*, reż.: Wojciech Wikarek.

**XXXIII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH KRAKÓW (30 V – 4 VI)**

Grand Prix – Złoty Smok: *Szczastie*, reż.: Siergiej Dworcewoj (Rosja); Nagroda Główna – Srebrny Smok: *National Achievement Day*, reż.: Ben Hopkins (Wielka Brytania); Nagroda Specjalna – Brązowy Smok: *Yankale*, reż.: Gil Alkabetz (Niemcy). Honorowe wyróżnienia specjalne: *Ślad*, reż.: Marcin Latało (Polska), *One Survivor Remembers*, reż.: Kary Antholis (USA). Nagroda dziennikarzy FIPRESCI: *The End of the World in Four Seasons*, reż.: Paul Driessen (Kanada); Wyróżnienie FIPRESCI: *Szczastie*; Statuetka „Don Kichota” – Nagroda Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych (FICC): *Quest*, reż.: Tyrone Montgomery (Niemcy); Nagroda profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Bronisława Chromego – statuetka w brązie „Pieśniarka kabaretu Piwnica pod Baranami”: *To crazy*, reż.: Stephen Kane (Irlandia). Nagrody Programu ITVP S.A.: *Cela z widokiem*, reż.: Beata Dżianowicz (Polska), *Na końcu świata*, reż.: Piotr Kielar – student PWSFTViT w Łodzi (Polska); Nagroda Agencji Secnariuszowej za scenariusz: *Was She There*, reż.: Annie Griffin (Wielka Brytania); Nagroda Radia Kraków za dźwięk: *Maidenhead*, reż.: Marie Craven (Australia); Nagroda Canal Plus dla najlepszego krótkiego filmu fabularnego: *Brooms*, reż.: Luke Cresswell, Steve McNicholas (Wielka Brytania); Nagroda Canal Plus Polska dla najlepszego polskiego filmu krótkometrażowego: *Na zlecenie*, reż.: Piotr Jaworski (Polska); Nagroda II Targów Filmowo-Telewizyjnych: *Szczastie*.

**III PRZEGLĄD FILMÓW FRANCUSKICH WARSZAWA (VI)**

Nagroda polskiej krytyki filmowej: *Mieć (lub nie mieć)*, reż.: Lactitia Mason. Wyróżnienie jury za wysokie walory artystyczne: *Le Garçon*, Maurice Pialata.

**42. OGÓLNOPOLSKI KONKURS FILMÓW AMATORSKICH KONIN (13-16 VI)**

Grand Prix: *Więcej ciepła*, reż.: Matylda Kawka (Klub Filmowców Amatorów „Muza” w Koninie); I nagroda: *Maniac Tuttoo*, reż.: Paweł Halski (AKF „Rotor Film” w Świdniku); II nagroda: *Paproch*, reż.: Tomasz Wiński z Warszawy; III nagroda ex aequo: *Próba*, reż.: Wojciech Wikarek (Kopalnia Węgla Kamiennego „Piast” w Bieruniu), *Kucharz, jego kochanka, Saladini i jej świadkowie*, reż.: Justyna Flankowska i Marcin Szot z Wrocławia.

**I FESTYN FILMÓW DZIECIĘCYCH I MŁODZIEŻOWYCH WARSZAWA (22-23 VI)**

Nagroda Jury Dziecięcego – Wielki Słoń: *Wrony*, reż.: Dorota Kędzierzawska; Złoty Słoń: *Bajeczki, straszdełka*, reż.: Marta Damasiewicz; Srebrny Słoń: *Mordziaki* – seria filmów dla dzieci zrealizowana pod kierownictwem artystycznym Mariana Kielbaszczaka w Studio Małych Form Filmowych „SE-MA-FOR” w Łodzi; Brązowy Słoń: *W grocie króla gór* – film w reż. Witolda Giersza (z poznańskiego Telewizyjnego Studia filmów Animowanych). Wyróżnienie Jury Dziecięcego: *Eine kleine Nachtmusik. Serenada* – film w reż. Jacka Adameczaka (z poznańskiego Telewizyjnego Studia filmów Animowanych).

**XXVI LUBUSKIE LATO  
FILMOWE ŁĄGÓW '96  
(25-30 VI)**

Hasło festiwalu: „Kincematografie krajów Europy Środkowej i Wschodniej – Nowy Wspaniały Świat”.

Złote Grona: *Bolsze Vita*, reż.: Ibo-lya Fekete (Węgry); Srebrne Grona (ex aequo): *Pułkownik Kwiatkowski*, reż.: Kazimierz Kutz (Polska), *Ogród*, reż.: Martin Sulik (Słowacja); Brązowe Grona: *Łagodna*, reż.: Mariusz Trelński (Polska), *Pokuszenie*, reż.: Barbara Sass-Zdort (Polska), *Diablik*, reż.: Nikolaj Dostal (Rosja); Specjalne wyróżnienie jury: *Jazda*, Jan Svěček (Czechy); Nagroda im. Juliusza Burskiego: *Krowa*, reż.: Karel Kachyła (Czechy); Dyplom Stowarzyszenia Filmowców Polskich: *Wzecziono czasu*, reż.: Andrzej Kondratiuk.

**FILM PRO EXPO '96  
TARNÓW (VII)**

„Złoty Próg” – dla najlepszego filmu polskiego: *Pułkownik Kwiatkowski*, reż.: Kazimierz Kutz (dyst. Graffiti Ltd.); – dla najlepszego filmu zagranicznego: *Siedem/Seven*, reż. David Fincher (dyst. IMP); – dla dystrybutora za najlepszą kampanię reklamową: IMP za kampanię reklamową filmu *Siedem*; – dla najlepszego dystrybutora filmów polskich: Graffiti LTD; – dla najlepszego dystrybutora filmów zagranicznych: Syrena; – dla najlepszego kina wielkomicjskiego: warszawska „LUNA”; dla najlepszego kina w mniejszej miejscowości: „ŚWIT” w Czechowicach-Dziedzicach.

**XII WARSZAWSKI  
FESTIWAL FILMOWY  
(3-14 X)**

Wyniki plebiscytu publiczności na najlepszy film festiwalu: I miejsce: *Trainspotting*, reż.: Danny Boyle (Wielka Brytania, 1996); II miejsce: *Microcosmos/ Microcosmos, le peuple de l'herbe*, reż.: Claude Nuridsany i

Marie Perennou (Francja-Szwajcaria-Włochy, 1996); III miejsce: *Od zmierzchu do świtu/From Dusk Till Dawn*, reż.: Robert Rodriguez (USA, 1995).

**XXI FESTIWAL  
POLSKICH FILMÓW  
FABULARNYCH  
GDYNIA (16-22 X)**

Grand Prix – Złote Lwy: nie przyznano; Nagroda specjalna Jury: *Poznań '56*, reż.: Filip Bajon, *Gry uliczne*, reż.: Krzysztof Krauze, *Cwał*, reż.: Krzysztof Zanussi; Nagrody Jury: za reżyserię: Władysław Pasikowski (*Słodko-gorzki*), za pierwszoplanową rolę kobiecą: Maja Komorowska (*Cwał*), za pierwszoplanową rolę męską: Jerzy Kamas (*Kratka*, w reż. Pawła Łozińskiego), za drugoplanową rolę kobiecą: Beata Tyszkiewicz (*Niemcy*, w reż. Zbigniewa Kamińskiego), za drugoplanową rolę męską: Jerzy Trela (*Autoportret z kochanką*, w reż. Radosława Piwowarskiego), za scenariusz: Renata Frydrych (*Odwiędź mnie we śnie*, w reż. Teresy Kotlarczyk), za zdjęcie: Łukasz Kośmicki (*Gry uliczne, Poznań '56*), za scenografię: Anna Wunderlich, Przemysław Kowalski (*Poznań '56*), za kostiumy: Małgorzata Braszka (*Poznań '56*), za montaż: Ewa Romanowska-Rózcwicz (*Gry uliczne*), za muzykę: Marcin Pospieszalski, Tomasz Lipiński (*Słodko-gorzki*), za dźwięk: Marek Wronko (*Poznań '56*), za debiut reżyserski: Paweł Łoziński (*Kratka*), za rolę dziecięcą: Marcelina Zjawińska (*Autoportret z kochanką*), Bartosz Obuchowicz (*Cwał*), Mateusz Hornung i Arkadiusz Walkowiak (*Poznań '56*), Michał Michalak (*Kratka*). Nagrody „100 stopni Fahrenheita” gdańskiego „Stowarzyszenia Fahrenheita”: Krzysztof Zanussi (za film *Cwał*), Teresa Kotlarczyk (za film *Odwiędź mnie we śnie*), Jerzy Domaradzki (za film *Historia Liliany/Lilian's Story*). Nagroda

Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych – „Don Kichot”: Filip Bajon za film *Poznań '56*; Nagroda Honorowa Fundacji Kultury Polskiej: Łukasz Nowicki (*Deszczowy żołnierz*, reż. Wiesław Saniewski); Nagroda Kin Studyjnych za najlepszy film: Teresa Kotlarczyk (*Odwiędź mnie we śnie*); Nagroda indywidualna jury ufundowana przez Video Studio Gdańsk: Teresa Kotlarczyk; Nagroda Radia Gdańsk – „Złoty Klakier” dla najgłośniejszego oklaskiwanego filmu festiwalu: *Cwał*; Nagroda gazety „Gość Niedzielny”: *Cwał*; Nagroda Specjalna Instytutu Polskiego w Moskwie: Maja Komorowska; Nagroda Biura Podróży „Lauer”: Piotr Wojtowicz, operator (*Autoportret z kochanką*); Nagroda Festiwalu Filmów Fabularnych w Toronto: Maja Komorowska; Nagroda miesięcznika „Elle”: Maria Seweryn (*Matka swojej matki*, reż.: Robert Gliński); Nagroda Stowarzyszenia Kobiet Filmu i Telewizji – „Paskudny Robak”: *Szamanka*, reż.: Andrzej Żuławski; Nagroda CMC Talent Agency – „Talent Roku”: Łukasz Kośmicki, operator (*Gry uliczne, Poznań '56*); Nagroda dziennikarzy dla najlepszego filmu festiwalu: *Cwał*; „Złoty Paw” – nagroda dziennikarzy dla najgorszego filmu festiwalu: *Deszczowy żołnierz*, reż.: Wiesław Saniewski.

**III MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL FILMÓW  
STUDENCKICH  
„ETIUDA '96”  
KRAKÓW (13-16 XI)**

Grand Prix – Złoty Dinozaur: *Na końcu świata*, reż.: Piotr Kieciar (Polska – PWSFTViT w Łodzi); Srebrny Dinozaur – *Wynalez Krasny/Wynaleźć piękno*, reż.: Marek Najbrt (Czechy FAMU w Pradze); Brązowy Dinozaur – *Rak Bemikrim Bode-dim/Pewność siebie*, reż.: Raanon Alexandrowicz (Izrael – Jaru-salem Film & Television

School); Wyróżnienia: *W za-wieszeniu*, reż.: Maciej Adamek, zdj.: Piotr Muszyński (Polska - PWSFTViT w Łodzi) - „za stworzenie z okrucichów rzeczywistości trafnej syntezy dnia dzisiejszego”; *Vyznani*, reż. Joanna Czarnicka (Czechy - FAMU w Pradze) - „za umięjętność ciepłego i przewartnego mówienia o potrzebie miłości”; *Mind The Gap*, reż. Thor Freudenthal (Niemcy - Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf” Potsdam-Bebelsberg) - „za aszcę formy - w opozycji do wszechobecnej stylistyki videoclipu”; *Sweether Than Wine*, reż. Julia Loktev (USA - New York University Graduate Film Program) - „za poczję filmową i dojrzałość warsztatow”; *Na zlecenie*, reż.: Piotr Jaworski (Polska - Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego) - „za sportretowanie idealnego konformisty”; Wyróżnienie Specjalne: *Czółówka Festiwalu* zrealizowana przez Wiesława Grzegorzczaka (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie) - „za celny znak graficzny”.

**X FESTIWAL  
WOJSKOWYCH  
FILMÓW AMATOR-  
SKICH „OPFA '96”  
WROCŁAW (27-30 XI)**

Grand Prix: *Tatry '95*, reż.: Zbigniew Heróda (Klub KOW), I nagroda (ex aequo): *Dwa skrzydła* (AKF „Laweta” przy Klubie ŚOW), *Podchorążowie*, reż.: Jan Miałczygroz (CSzCz - Sam w Pile); nagroda za zdjęcia: Tadeusz Wicherkiewicz (JW 3256 w Warszawie); nagroda za montaż: Jacek Dworakowski i Henryk Nagrodzki (JW 5662 w Gdyni); nagroda za dźwięk: Krzysztof Wygnał i H. Nagrodzki (KG Gdynia-Oksywie); nagroda za najlepszy komentarz: Mariusz Gabryszak i Anna Kajpust (JW w Giżycku);

nagrada za liryzm języka filmowego: Roman Habdas (Robotnicze Stowarzyszenie Twórców Kultury w Gorzowie Wlk.); nagroda za debiut: Leszek Chorobot (KG Bartoszyce); nagrody za wartości istotne dla edukacji patriotycznej: *Ulańskie drogi - sztafeta pokoleń*, reż.: Stefan Mula (AKF „Jantar” w Elblągu), *Ocalić od zapomnienia*, reż.: Henryk Wawer (Studio 10 Sudeckiej Dywizji Zmechanizowanej w Opolu), *Grom-Wiktor*, reż.: Stanisław Radziszewski (AKF „Laweta” przy Klubie ŚOW), *Pieśń o fladze*, reż.: Wiktor Gołębiowski, Zbigniew Konowalski (Pracownia Pomocy Dydaktycznych WSO im. Tadeusza Kościuszki we Wrocławiu); nagrody za upowszechnianie kultury filmowej w środowisku wojskowym: Klub Śląskiego Okręgu Wojskowego oraz kluby garnizonowe w Szczecinie i Bartoszycach; nagroda indywidualna za upowszechnianie kultury filmowej: Janusz Zachyński (SG WP). Nagrody i wyróżnienia za filmy szkoleniowe otrzymali twórcy z Wrocławia, Piły, Poznania i Dębina.

**IV MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL SZTUKI  
AUTORÓW ZDJEĆ  
FILMOWYCH  
- CAMERIMAGE '96  
TORUŃ (30 XI-7 XII)**

Złota Żaba za całokształt twórczości operatorskiej: Haskell Wexler. Nagroda organizatorów i sponsorów festiwalu za szczególne osiągnięcia w dziedzinie sztuki operatorskiej: Andrzej Sekuła; Złota Żaba: Dick Pope za zdjęcia do filmu produkcji francusko-angielskiej *Secrets and Lies/Sekrety i kłamstwa* w reż.: Mike'a Leigha (Wielka Brytania); Srebrna Żaba: Eduardo Serra za zdjęcia do filmu *Jude/Więzy miłości* w reż. Michała Winterbottoma (Wielka Brytania); Brązowa Żaba: Geoffrey Simpson za zdjęcia do fil-

mu *Shine/Blask* Scotta Hicksa (Australia) oraz specjalne wyróżnienie za kreację aktorską dla Geoffreya Rusha w *Shine*; Nagroda dla reżysera za wrażliwość wizualną: John Schlesinger; Nagroda Krytyków: Claude Nuridsana, Marie Perennou, Hughes Ryffel, Thierry Machado za zdjęcia do filmu *Microcosmos* w reż.: Claude'a Nuridsany i Marie Perennou (Francja); wyróżnienia krytyków: Sacha Vierny za zdjęcia do filmu *The Pillow Book* w reż.: Petera Greenaway i Robby Müller za zdjęcia do filmu produkcji duńsko-szwedzko-francusko-holendersko-norweskiej *Breaking the waves/Przetamując fale* w reż. Larsa von Triera (Dania); Nagroda studentów PWSFTViT: Robby Müller (*Breaking the waves*); Nagroda Publiczności: Robby Müller; Nagroda Przewodniczącego Komitetu Kinematografii - Tadeusza Ścibora-Rylskiego: Dick Pope (*Secrets and Lies*); Nagroda „Gazety Pomorskiej”: Robby Müller; Nagroda studentów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Toruniu: Sławomir Idziak za zdjęcia do filmu *Lilian's Story (Historia Liliany)* w reż. Jerzego Domaradzkiego.

**III MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL SZKÓŁ  
FILMOWYCH I TELEWIZYJNYCH „MEDIA-  
SCHOOL '96”  
ŁÓDŹ**

Festiwal odbył się w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. I nagroda: *Poza ekranem*, reż. Andrejow Andra (Czechy); II nagroda: *Sobotnia szkółka*, reż. Rebecca Sernasic (Kanada); III nagroda: *...On Sons*, reż.: Antony Lew Shun (Niemcy); nagrody zbiorowe za interesujące zestawy filmów zaprezentowanych na festiwalu otrzymały szkoły z Jerzolimy i Litwy.

## NAGRODY KRAJOWE

### YACH FILM FESTIWAL – OGÓLNOPOLSKI PRZEGLĄD VIDEOCLIPÓW

Grand Prix: Mariusz Grzegorzek za teledyski *Po prostu bądź* i *Po to jesteś* grupy Maanam; nagroda za reżyserię: Bolesław Pawica za teledysk *Oko za oko* Justyny Steczkowskiej; nagroda za scenariusz: Marek Śledziwski (*Flecki* –

Kayah); nagroda za zdjęcia: Jarosław Szoda (*Tatuj mnie i Niekochani* – Justyna Steczkowska); nagroda za montaż: Michał Stolarski, Gabriela Kołodziej (*Zegar* – Edyta Bartosiewicz); nagroda za animację: Mariusz Wilczyński (*Sprawiedliwość* – Tic Break); Nagroda – Yach Alternatywny: Łukasz Janowski z S.P. Records (*Palenie albo zdrowie* – Wzgórze Ya-Pa 3); nagroda dla firmy za całość

produkcji: Łoś Film (*Zenek – Cover up*, w reż. Adama Bortnowskiego); nagroda za Klip Pięćolecia Festiwalu: Mariusz Grzegorzek (*Po prostu bądź* – Maanam); Nagroda Publiczności: Mariusz Grzegorzek (*Po prostu bądź* – Maanam); Nagroda Specjalna pisma „Reżyser”: Marek David (*Mocniej Kocham Cię*); nagroda za aranżację przestrzeni: scenograf Wojciech Żogała *Po prostu bądź*, *Po to jesteś* – Maanam).

## NAGRODY KRAJOWE

● „Złote Kaczki '95” – nagrody w 37. plebiscycie czytelników miesięcznika „Film”: najlepszy film polski – *Tato*, reż.: Maciej Ślesicki; najlepszy film zagraniczny wprowadzony na ekrany polskich kin – *Pulp Fiction*, reż.: Quentin Tarantino (USA), dystrybucja w Polsce Syrena Entertainment Group i Imperial Entertainment; najlepszy film na wideo – *Pulp Fiction*; najlepsza aktorka: Dorota Segda za rolę w filmie *Faustyna* (reż.: Jerzy Łukaszewicz) i *Tato*; najlepszy aktor: Bogusław Linda za rolę w filmie *Tato*; specjalne „Złote Kaczki”, przyznane w branżowym plebiscycie z okazji 50-lecia „Filmu” i 100-lecia polskiego kina: dla najlepszej aktorki w historii polskiej kinematografii: Krystyna Janda; dla najlepszego aktora w historii polskiej kinematografii: Zbigniew Cybulski; dla najlepszego filmu w historii polskiej kinematografii: *Ziemia obiecana*, w reż. Andrzeja Wajdy.

● „Złote Taśmy '96” – nagrody Koła Piśmiennictwa Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich dla najlepszych filmów pokazywanych w kinach w 1996 roku: najlepszy film polski: *Pułkownik Kwiatkowski*, reż.: Kazimierz Kutz; najlepszy film zagraniczny: *Dym (Smoke)*, reż.: Wayne Wang (USA, 1995). Wyróżnienia: *Lisbon Story*, reż.: Wim Wenders (Niemcy-Portugalia, 1994) i *Fargo*, reż.: Joel Coen (USA, 1996).

● Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza, przyznawane przez redakcję miesięcznika „Teatr” za wybitne osiągnięcia aktorskie otrzymali Zofia Rysiówna i Gustaw Holoubek.

● „Warszawskie Syrenki” – nagrody Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej za najlepsze filmy na ekranach polskich kin w 1996 roku: *Cwał*, reż.: Krzysztof Zanussi (Polska, 1996) – „za oryginalne potraktowanie tematu historycznego i fabularnego” oraz *Spaleni słońcem/Uziemionyje słońcem*, reż.: Nikita Michalkow (Rosja-Francja, 1994) – „za prawdę i artyzm”.

● Nagrodę im. Krzysztofa Kieślowskiego, przyznawaną przez Bankową Fundację Kultury za wybitne dokonania artystyczne, które rozślawiają polską kulturę na świecie, otrzymał Wojciech Kilar.

● Nagrodę im. Krzysztofa Mętraka, przyznawaną z inicjatywy pisma „Reżyser” młodym krytykom filmowym, otrzymali: Bartosz Zurawiecki (Nagroda Główna oraz Nagroda Agencji Scenariuszowej, nagroda tygodnika „Polityka”), Piotr Litka (Nagroda Specjalna oraz nagroda Przewodniczącego Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, nagroda Agencji Dystrybucji Filmowej, nagroda Poltelu). Wyróżnienia:

Bogdan Sobieszek (nagroda Stowarzyszenia Niezależnych Producentów Filmowych i TV – „Pięro Producentów”), nagroda Warner Home Video Poland, nagroda miesięcznika „Film”), Anna Kaplińska (nagroda Agencji Produkcji Filmowej, nagroda Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego), Wojciech Kowalski (nagroda International Movie Pictures, nagroda miesięcznika „Kino”), Katarzyna Jabłońska (nagroda Studia Filmowego TOR, nagroda miesięcznika „Kino”).

● Nagrody im. Andrzeja Munka dla najlepszego debiutu filmowego roku 1996 nie przyznano.

● Nagrodę im. Adama Mularczyka dla najzdolniejszego absolwenta III roku wydziału aktorskiego jednej z wyższych szkół aktorskich w Polsce – ufundowaną przez wdowę po aktorze – otrzymała Izabella Bukowska, absolwentka PWST w Warszawie.

● Nagrodę Instytutu Lecha Wałęsy za „bezkompromisowe dążenie do prawdy i odwagę w podejmowaniu trudnych tematów” otrzymali twórcy filmu dokumentalnego *Miasto z wyrokami*: Wojciech Maciejewski – reżyser, Jacek Indelak – autor scenariusza, Igor Kropat – autor zdjęć i Jacek Gwizdała – producent.

- Nagrody Stowarzyszenia „Film Polski” dla producentów filmowych: Złoty Bilet – Lew Rywin, producent filmu *Tato*, w reż. Macieja Ślesickiego; Srebrny Bilet – Janusz Dorosiewicz, producent filmu *Słodko-gorzki*, w reż. Władysława Pasikowskiego.
- Wielką Nagrodę Fundacji Kultury za rok 1995 otrzymał Marcel Łoziński.
- „Złote Maski” – nagrody przyznane z okazji 50-lecia „Ekspresu Wieczornego” otrzymali Irena Kwiatkowska i Jan Englert, którzy zostali uznani przez czytelników tej gazety za telewizyjne gwiazdy wszechczasów. „Srebrne Maski” otrzymali: Hanna Bielicka, Anna Dymna, Krystyna Janda, Anna Seniuk, Janusz Gajos, Gustaw Holoubek, Marek Kondrat, Andrzej Łapicki. Wyróżnienia: Adriana Biedrzyńska, Alina Janowska, Anna Romantowska, Grażyna Szapolowska, Beata Tysszkiewicz, Magdalena Zawadzka, Jan Kobuszewski, Piotr Fronczewski, Bogusław Linda, Stanisław Mikulski, Daniel Olbrychski i Zbigniew Zamachowski. Wielu czytelników oddało głosy na nieżyjących już – Kalinę Jedrusik i Tadeusza Łomnickiego, a także Polę Negri i Eugeniusza Bodo.
- Wiktory '95 – nagrody w plebiscycie na osobowości telewizyjne: Aleksander Kwaśniewski, Monika Olejnik, Marek Kondrat, Grzegorz Turnau, Dorota Idzi, Grażyna Torbińska, Krystyna Czubówna, Wojciech Mann, Krzysztof Materna, Małgorzata Domagalik, Krzysztof Ibisz. Super-Wiktory za całokształt twórczości telewizyjnej: Irena Kwiatkowska, Olga Lipińska.
- Nagrodę im. Hugona Steinhausa za rok 1996 przyznawaną przez Polską Fundację Upowszechniania Nauki oraz Towarzystwo Popierania i Krzewienia Nauk za upowszechnianie i popularyzację wiedzy otrzymał Jan Walencik – operator, reżyser, montażysta telewizyjnego cyklu przyrodniczego *Tętno pierwotnej puszczy*, poświęconego Puszczy Białowieskiej.
- Zwycięzcą zorganizowanego przez Canal Plus i Kodak PMI konkursu na „Najlepszą etiudę studencką” został Sławomir Fabicki (student wydziału reżyserii PWSTiF w Łodzi), autor dokumentalnego filmu *Wewnętrzny 55*. Pozostałe nagrody jury otrzymali: Piotr Jaworski (WRiTV) za film *Na zlecenie* i Kamil Chrapowicki (PWSTiF) za film *Noc*.
- Podczas XIV Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „Dozwolone do 21” (zorganizowanego przez Federację Twórców Filmów Nieprofesjonalnych przy udziale Komitetu Kinematografii) Grand Prix konkursu krajowego otrzymała Katarzyna Mrówka z Gdyni za film pt. *Wieczny żywot Grzegorza*. Grand Prix konkursu międzynarodowego przyznano Paulinie Tomaszewskiej ze Swarzędza za film pt. *Jestem*.
- Laureatami VIII edycji Ogólnopolskiego Konkursu Wiedzy o Filmie w Gdańsku zostali: Małgorzata Marciniak i Jakub Niedziela z Zespołu Szkół Ogólnokształcących w Zgierzu; drugie miejsce zajęli: Agnieszka Sobczyk i Jarosław Spuła z Nowego Wiśnicza w woj. tarnowskim; trzecie miejsce: Olimpia Szewczuk i Roman Grad z Opola.
- Za najlepsze filmy Białostockiego Festiwalu Filmowego „Projektor '96” zostały uznane filmy: *Fikcyjne pulpety* w reżyserii Wojciecha Koronkiewicza i *0,5 l* w reżyserii Grzegorza Lipca.
- Podczas V Targów Wideo Forum w Katowicach (X) za najlepszy zagraniczny film wideo 1996 uznano *Dziennik mordery*, dystr. Vision, a za najlepszy film polski – *Wielki Tydzień*, reż.: Andrzej Wajda.
- Laureatami I Wojskowego Przeglądu Filmów Turystycznych i Krajoznawczych „Film-tur '96” zostali: Henryk Nagrodzki (*Stanice wodne i tramwaj wodny*), Przemysław Semezyk (*Zamek Chojnik*), Bogdan Bereszyński (*Rurzyca*). Wyróżnienia otrzymali: Robert Panasowicz, Jacek Dworakowski, Mariusz Gabryszewski.
- Nagrody VII Międzynarodowego Festiwalu Filmów Nieprofesjonalnych w Oświęcimiu: Grand Prix: *Papierowe słońce*, reż.: Aleksander Dembski; Srebrne Sreco: *Papierowe słońce*, reż.: Aleksander Dembski; specjalne wyróżnienie klubu filmowego z Hanowru: *Papierowe słońce*, reż.: Aleksander Dembski; Nagroda Przewodniczącego Rady Miasta Oświęcimia: Henryk Lehnert z Podbeskidzia.
- Łukasz Kośmicki (autor zdjęć do filmów *Gry uliczne*, reż.: Krzysztof Krauze i *Poznań '56*, reż.: Filip Bajon) otrzymał „Paszport” – nagrodę pisma „Polityka” „za umiejętne połączenie niezwyklej wyobraźni z nowoczesną techniką filmową”.
- Dorota Stalińska została honorową laureatką „Srebrnego Asa”, przyznanego przez spółkę Polish Promotion Corporation.
- *Dom* – film Michała Tkaczyńskiego otrzymał I nagrodę w konkursie na amatorski film wideo „Teraz ja!” w Częstochowie.
- *Magritte* – film w reż. Hieronima Neumanna i Macieja Ćwicka (z poznańskiego Telewizyjnego Studia Filmów Animowanych) otrzymał Nagrodę Publiczności „Brama” podczas VI Przeglądu Filmów o Sztuce w Sandomierzu.
- *Wiola* – film w reż.: Tomasza Thomsona zdobył Grand Prix VII Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu” w Łodzi.

## NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE DLA POLSKICH FILMÓW I TWÓRCÓW FILMOWYCH

● *Ave Maria* – film w reż. Aleksandry Korejwo (poznaiskie Telewizyjne Studio Filmów Animowanych) został nagrodzony „Srebrnym Witiazem” za reżyserię i scenariusz przez Jury Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Narodów Słowiańskich i Prawosławnych w Mnisku.

● *Berliner Tango* – film Jarosława Marszewskiego zdobył Grand Prix i Nagrodę Główną III Międzynarodowego Festiwalu Filmów Niekommercyjnych i Realizacji Video „Okno na Wschód” w Berlinie.

● *Cicha przystań* – film dokumentalny Mariusza Malca wyprodukowany w Redakcji Form Dokumentalnych Programu I TVP otrzymał główną nagrodę niemieckiego festiwalu „Dokumentart” oraz

– Grand Prix – statuetkę „Kiss” na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Tampere (Finlandia)  
– tytuł jednego z „8 najlepszych filmów dokumentalnych świata” na festiwalu w Nowym Jorku.

● *Cwał* – film fabularny Krzysztofa Zanussiego otrzymał Nagrodę Specjalną Jury podczas IX Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Tokio (Japonia).

● *Czerwona Tajga* – film Szymona Wdowiaka i Ryszarda Palczewskiego został wyróżniony Nagrodą Specjalną na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Górskich w Trento.

● *Deborah* – film Ryszarda Bugajskiego zdobył Prix festiwalu w Terlicach (Czechy).

● *Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego znalazł się na wa-

tykańskiej liście 45 filmów zalecanych przez papieską komisję do spraw środków społecznego przekazu działaczom katolickim odpowiadającym za propagowanie kultury i oświaty.

● *Emigrant* – scenariusz Roberta Bruttera i Tomasza Wiszniewskiego otrzymał II nagrodę IV Międzynarodowego Konkursu Scenariuszowego Teda Hartleya i Diny Merrill z Wytwórni RKO Pictures (Los Angeles).

● *Jest mi tak sobie/I'm So So* – film Krzysztofa Wierzbickiego o Krzysztofie Kieślowskim, zrealizowany w 1995 roku dla telewizji duńskiej, zdobył Grand Prix VII Międzynarodowego Festiwalu Filmów Dokumentalnych „Vue sur les Docs” w Marsylii oraz Główną Nagrodę sekcji kina dokumentalnego na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovyh Varach.

● *Kobiety, koty i dzieci* – film Ewy Borzęckiej otrzymał Nagrodę Mitteldeutscher Rundfunk dla najlepszego filmu dokumentalnego Europy Środkowej roku 1995.

● *Lazarus* – film fabularny Waldemara Dzikięgo zdobył Nagrodę Główną oraz Nagrodę Połączonego Jury Dziecięcego i Dorosłego na Europejskim Festiwalu Młodego Filmu w Antwerpii.

● *Limit* – film Gilles'a Renarda, studenta PWSTTViF w Łodzi, zdobył Nagrodę Specjalną Jury oraz wyróżnienie w kategorii krótkiego filmu fabularnego na III Europejskim Forum Filmowym „Meridiens” w Aubagne we Francji.

● *Miałem przyjaciela* – film Jacka Bławuta (nakręcony we współpracy TV-Ventures z Berlina, TVP i łódzkiego Art-Stu-

dio) otrzymał Grand Prix w kategorii filmu dokumentalnego na Festiwalu Filmowym w Toronto oraz

– nagrodę specjalną jury w Oberhausen,  
– nagrodę Ministra Kultury i Sztuki Północnej Nadrenii i Westfalii.

● *Olbrzymy i karty* – film Bożeny i Jana Walencików zdobył nagrodę dla najlepszego filmu w kategorii „Środowisko” podczas XXI Międzynarodowego Festiwalu Filmu Turystycznego w Mediolanie.

● *Pańcia* – film absolutoryjny studentki Krzysztofa Kieślowskiego Iwony Siekierzyńskiej został nominowany do studentckiego Oscara 1996.

● *Pokuszenie* – film fabularny Barbary Sass-Zdort otrzymał The Best Drama Award (dla najlepszego dramatu) podczas Światowego Festiwalu Filmów Telewizyjnych w Tokio oraz – nagrodę główną FIPRESCI „za finezyjne przedstawienie zakazanej miłości w trudnym politycznym kontekście lat 50. w Polsce” i nagrodę Burmistrza Miasta Karlsruhe Vary podczas 31. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Karlovyh Varach.

● *Szepty wiatru* – film Franco De Peny (Wenezuela), studenta Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, zdobył Nagrodę Jury na VI Międzynarodowym Festiwalu Szkół Filmowych w Tel Awiwie oraz  
– nagrodę za film dokumentalny i nagrodę Jury Młodych na Festiwalu w Montecatini Terme  
– III nagrodę na festiwalu w Huesce

– Nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Filmowych w Monachium.

Film był wcześniej nagrodzony w San Francisco, Fribourgu (Szwajcaria), Dramie (Grecja) oraz w Łodzi na festiwalach: „Człowiek w zagrożeniu” i „Mediaschool”.

● *Tidewater* – film dyplomowy Mathilde Overrein-Rapp z PWSFTViT z udziałem Jolanty Kasprzyk i Marty Chodorowskiej zdobył Grand Prix festiwalu w Crimstad (Norwegia).

● *The Wrong Address/Falszywy adres* – pięciominutowy polsko-angielski film Krzysztofa Zanussiego otrzymał wyróżnienie na 39. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Francisco.

● *Wyjęcono czasu* – film fabularny Andrzeja Kondratiuka otrzymał Nagrodę Specjalną Jury i Nagrodę Publiczności podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „Oblicza miłości” w Moskwie.

● *Wszystko może się przytrafić* – film Marcela Łozińskiego został wyróżniony nagrodą Golden Gate – Złota Spirala w kategorii filmów dokumentalnych na 39. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Francisco oraz

– I nagrodą w kategorii filmu dokumentalnego na Międzynarodowym Festiwalu Telewizyjnym w Japonii.

● *Zima z koncertu „Pory roku” Antonio Vivaldiego* – film w reż. Wiesława Bobera (poznaskie Telewizyjne Studio Filmów Animowanych) otrzymał wyróżnienie za reżyserię przyznane przez Jury Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Narodów Słowiańskich i Prawosławnych w Mińsku.

● Magdalena Cielecka, od-

twórczyni głównej roli w filmie Barbary Sass-Zdort *Pokuszenie*, została nagrodzona Złotą Gwiazdą dla najlepszej młodej aktorki europejskiej na IX Festiwalu Filmowym Gwiazdy Jutra w Genewie.

● Krzysztof Ducki, autor pakatów do filmów, m.in. Marty Meszaros, otrzymał na Węgrzech Nagrodę im. Noemi Ferenczy w kategorii grafiki.

● Sławomir Idziak otrzymał nagrodę za zdjęcia do filmu *Historia Liliany/Lilian's Story* w reż. Jerzego Domaradzkiego, podczas Festiwalu Filmowego Asia-Pacific w Nowej Zelandii.

● Krzysztof Kieślowski otrzymał Europejską Nagrodę Mediów, przyznaną przez senat uniwersytetu w Giron (Hiszpania). Nagrodę odebrali Maria Kieślowska i Krzysztof Piesiewicz.

● Wojciech Kilar otrzymał jedną z nagród (specjalną) przyznawaną przez Dolną Saksonię Nagrody Kulturalnej Śląska.

● Jacek Petrycki został laureatem nagrody Brytyjskiej Akademii Filmowej BAFTA za rok 1995 za zdjęcia do dwóch filmów dokumentalnych: *The Betrayed* (o wojnie w Czeczenii zrealizowany dla telewizji Channel 4) i *Home Coming* (o Aleksandrze Sołżenicynie, zrealizowany dla BBC).

● Zbigniew Preisner otrzymał Cezara '95 – nagrodę francuskiej Akademii Sztuki i Techniki Filmowej za muzykę do filmu Jana Beckera *Elisa* oraz

– Feliksa – nagrodę dla ludzi sukcesu, przeznaczaną przez „Gazetę Regionalną” – bydgoski dodatek „Gazety Wyborczej”.

● Andrzej Seweryn został uho-

norowany przez francuski Związek Krytyki Teatralnej i Muzycznej tytułem najlepszego aktora sezonu 1995/1996 za rolę księcia Hansa Carla Bühla, w sztuce *Trufliny człowieka* Hugona von Hofmannstahla, w reż. Jacquesa Lassalla w teatrach de la Colline w Paryżu i Vidy w Lozannie.

● Cezary Skubiszewski zdobył nagrodę za muzykę do filmu *Historia Liliany/Lilian's Story* w reż. Jerzego Domaradzkiego na Festiwalu Filmowym Asia-Pacific w Nowej Zelandii.

● Jerzy Śladowski (reżyser) i Stanisław Krzemiński (producent) otrzymali nagrodę Europejskiej Akademii Filmowej Felixa '96 za całokształt twórczości dokumentalnej i w kategorii filmu dokumentalnego za film *Vendetta* oraz

– II nagrodę w konkursie Prix International de la Charte du Bassin Méditerranéen w Palermo za film *Vendetta*,

– Nagrodę Roku Arte za film *Dzieci tundry*.

– wyróżnienie na festiwalu w Meksyku za film *Dzieci tundry*.

● Andrzej Wajda otrzymał japońską Nagrodę Cesarską (Premium Imperiale) za rok 1996 w dziedzinie teatru i filmu, przyznaną przez tokijskie Stowarzyszenie Sztuk Pięknych oraz

– w Pradze Złotego Golema za całokształt twórczości,

– Srebrnego Niedźwiedzia na 46. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie „za wyjątkowy wkład w sztukę naszej epoki ze szczególnym uwzględnieniem filmu *Wielki Tydzień*”.

● Andrzej Żuławski otrzymał – przyznaną przez ministra kultury i sztuki Republiki Francuskiej – Komandorię Orderu Arts et Lettres za osiągnięcia w sztuce i krzewienie kultury na świecie.

WYDAWNICTWA FILMOWE  
(WYBÓR)

## DRUKI ZWARTE

- Pedro Almodovar: *Patty Diphusa*. Przeł. Hanna Torrent-Piasecka, Świat Literacki, Izabelin
- Andrzej Tarkowski. Pod red. Bogusława Zmudzńskiego; Dyskusyjny Klub Filmowy UJ przy Akademickim Centrum Kultury „Rotunda”, Kraków, 138 s., filmografia
- Jane Austen: *Rozważna i romantyczna (Sense and Sensibility)*; przeł. z ang. Anna Przedpełska-Trzeciakowska; wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 351 s., seria Klasyka Powieści
- Peter Barsocchini: *Misja: Niewykonalna (Mission: Impossible)*; przeł. z ang. Jacek Manicki, wyd. Vik, Warszawa, 208 s.
- Ingmar Bergman: *Rozmowy potężne (Enskilda samtal)*; przeł. ze szwedzkiego: Halina Thylwe, Wydawnictwo Warszawskie, 142 s.
- Jami Bernard: *Quentin Tarantino. Człowiek i jego filmy (Quentin Tarantino. The Man and His Movies)*; przeł. z ang. Ewa i Dariusz Wojteczakowic, Wydawnictwo Zysk i Spółka, Poznań, 317 s., il.
- Sławomir Bobowski: *Dyskurs filmowy Zanussiego. Z prac Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław, 163 s., il.*
- Michael Feeney Callan: *Anthony Hopkins. Światłość i mrok*. przeł. Iwona Żółtowska, wyd. Amber, Warszawa
- Charlotte Chandler: *Ja, Fellini (I, Fellini)*; przeł. z franc. Hanna Igalson-Tygielska, wyd. Czytelnik, Warszawa, 416 s., il., filmografia
- Deborah Chiel: *Sabrina (Sabrina)*; przeł. z ang. Jacek Manicki, wyd. Vik, wyd. Prima, Warszawa, 223 s.
- Bill Cosby: *Dzieciństwo (Childhood)*; przeł. z ang. Bartłomiej Pechajda, wyd. Dragon, Wiry, 192 s.
- Wiesława Czapińska: *Pola Negri polska królowa Hollywood*. Wydawnictwo Philip Wilson, Warszawa, 130 s., il.
- Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*. Pod red.: Marioli Jankun-Dopartowej i Mirosława Przylipiaka; Wydawnictwo ARCANA, Kraków, 221 s.
- Roald Dahl: *Matylda (Matilda)*; przeł.: Mariusz Arno-Jaworowski, wyd. Prima, 220 s.
- Krzysztof Dydo: *Polski Plakat Filmowy*. 878 barwnych ilustracji, Kraków
- Film i kultura współczesna*. Pod red. Janusza Plisieckiego; Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, 139 s.
- Film – sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*. Pod red.: Jana Trzynadłowskiego; Studia Filmoznawcze t. XVII. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław, 331 s.
- Miłoś Forman, Jan Novak: *Moje dwa światy. Miłoś Forman – Wspomnienia (Turnaround. A Memoir)*; przeł. Jacek Illg; wyd. Videograf II, Katowice, 264 s., il.
- Adam Garbicz: *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960-1966*; Wydawnictwo Literackie, Kraków, 544 s.
- Marcin Giżycki: *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Wydawnictwo Małc, Warszawa, 143 s.
- Wiesław Godzic: *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Universitas, Kraków, 239 s.
- George Dawes Green: *Pod presją (The Juror)*; przeł.: Jacek Manicki, wyd. Prima, 383 s.
- Winston Groom: *Forrest Gump (Forrest Gump)*, przeł.: Julita Wroniak, Wyd. Prima, Warszawa, 238 s. (wznowienie)
- Winston Groom: *Gumpizmy, czyli mądrości Forresta Gumpa*. Przeł.: Julita Wroniak, wyd. Prima, Warszawa, 96 s. (wznowienie)
- Winston Groom: *Gump i spółka*. Przeł. Julita Wroniak, wyd. Prima, Warszawa, 254 s. (wznowienie)
- Carl Hiaasen: *Striptease (Striptease)*; przeł.: Sławomir Kędzierski, wyd. Amber, Warszawa, 431 s.
- The Jagiellonian University film studies*. Pod red.: Wiesława Godzica, Universitas, Kraków, 186 s.
- LouAnne Johnson: *Młodzi gniewni*. Wyd. Andrzej Szulc, 255 s.
- Katalog: *21. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych Gdynia 16 – 22 X 1996*. Oprac. zespół, Neptun Film, Gdańsk, 135 s., il.
- Katalog: *12. Warszawski Festiwal Filmowy 3–14 X 1996*. Oprac. zespół, red. Ewa Więckowska, Warszawa, 127 s., il.
- Philipa Kennedy: *Jodie Foster – Gwiazda bez tajemnic (Jodie Foster. The Most Powerful Woman in Hollywood)*; przeł. z ang. Andrzej Kołodyński, wyd. Alfa, Warszawa, 190 s., il.
- Kieślowski*. Pod red.: Stanisława Zawiślińskiego; Wydawnictwo Skorpion Art przy współpracy Komitetu Kinematografii i Bankowej Fundacji Kultury, Warszawa, 156 s., il.
- Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Dekalog*; Jacek Santorski & Co, wyd. System, Warszawa, 284 s.
- Stephen King: *Carrie (Carrie)*; przeł.: Danuta Górską, 238 s.
- Kino Andrzeja Dudzińskiego. WAIF, Warszawa, 104 s.



- Andrzej Kondratiuk. Pod red.: Marka Hendrykowskiego; Zakład Teatru i Filmu Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo „Apex”, Koniński Dom Kultury, Poznań-Konin; filmografia
- Grzegorz Królikowski: *Anty-Faust. Próba analizy filmu Michelangelo Antonioniego „Zawód reporter”*. Wyd. Studio Filmowe N, Łódź, 148 s.
- Grzegorz Królikowski: *Ukochany terror. Próba analizy filmu „Oto jest głowa zdrajcy” Freda Zinnemanna*. Wyd. Studio Filmowe N, Łódź, 298 s., il.
- Grzegorz Królikiewicz: *Wielka kamienna twarz. Próba analizy filmu „Generał” Bustersa Keatona*. Wydawnictwo N, Łódź, 206 s., il.
- Aniela Książek-Szczepanikowa: *Ekranowy czytelnik – wyzwanie dla polonisty*. Wyd. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin
- Lew Kuleszow: *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia. (Iskustwo kino. Moi opyt)*; red.: Wiesław Godzic, wyd. Universitas, Kraków, 116 s.
- Bogdan Kunciewicz: *Gwiazdy obnażone – intymnych zwierzeń cz. 2*; wyd. Akia, Gdańsk, 265 s., il.
- Harper Lee: *Zabić drozda*. Przel. Z. Kierszys; Wyd. Zysk i S-ka, Poznań
- Leksykon polskich filmów fabularnych*. Pod red.: Jana Słodowskiego; wyd. Wiedza i Życie, Warszawa, 879 s., il.
- Jadwiga Anna Łużyńska: *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*. Wydawnictwo Neriton, Warszawa, 251 s., filmografia
- Lech Majewski: *Pielgrzymka do grobu Brigitte Bardot cudownej*. Wyd. Universitas, Kraków, 256 s.
- Mistrzowie kina europejskiego*. Pod red.: Kazimierza Sobotki; STO Films Fundacja Studiów Europejskich – Instytut Europejski, Łódź
- Whitney Otto: *Skrawki życia (How to Make an American Quilt)*; przeł. z ang.: Joanna Golyś; REBIS Dom Wydawniczy, Poznań, 224 s.
- Jerzy Pilech: *Spis cudzożonnic*. Wydawnictwo Atext, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk, 117 s., Seria „Piórko”
- Pleograf – Słownik biograficzny filmu polskiego 1896 – 1939*. Oprac. Jerzy Maśnicki, Kamil Stepan. Wyd. Staromiejska Oficyna Wydawnicza, Kraków, 420 s., il.
- Anthony Quinn, Daniel Paisner (współpr.): *Tango solo. Anthony Quinn autobiografia. (One Man Tango)*; przeł. z ang. Maria Zborowska; wyd. Amber, Warszawa, 272 s., il.
- Maciej Sowiński: *Zbiór aktów prawnych z zakresu prawa radiofonii i telewizji w Polsce. Organizacja produkcji telewizyjnej*. Wyd. Studio MONTEVIDEO, Wrocław
- Malcolm Squires: *Szkoła filmowania kamerą video (Video Camcorder School)*; przeł. z ang. Barbara Kozak i Piotr Wach; wyd. Videograf II, Katowice, 175 s., il.
- Jerzy Stefan Stawiński: *Putkownik Kwiatkowski, czyli dziura w suficie*. Wydawnictwo Warszawskie, 142 s.
- Norbert Stresau: *Audrey Hepburn. Książeczka z bajki (Audrey Hepburn. Ihre Filme-ihre Leben)*; przeł. z niem. Elżbieta Cieślík; Wyd. Alfa, Warszawa, 248 s.
- Maciej M. Szczawiński: *Zezowate szczęście. Opowieść o Bogumile Kobiele*. Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice, 116 s., il.
- Michał Szczepański: *Girl Guide*. Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków
- Jerzy Szyłak: *Horror i kino nowej przygody: Czerwony karzeł*
- No 9. Wyd. Gdański Klub Fanastyki, Gdańsk
- Elizabeth Taylor: *Schudnij Elizabeth... (Elizabeth Takes off – On Weight, Wieght Loss, Self Image and Self Esteem)*; przeł. z ang. Krystyna Husarska; wyd. Rachocki i s-ka, Pruszków, 296 s.
- Douglas Thompson: *Sharon Stone. (Sharon Stone. Basic Ambition)*; Wyd. Videograf II, Katowice, 188 s., il., filmografia
- Robert Tine (według scenariusza Pete'a Dextera): *Nieugięci (Mullholland Falls)*; przeł. z ang. Andrzej Wichler; wyd. Videograf II, Katowice, 204 s.
- Andrzej Titkow: *Zapisy, zakłęcia*. Wydawnictwo Przedświt, Warszawa (poczęc).
- Wajda. Filmy*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, t. I – 264 s., t. II – 308 s., il. (także wersja angielska)
- Alexander Walker: *Audrey Hepburn (Audrey. Her Real Story)*; przeł. z ang. Feliks Netz; wyd. Videograf II, Katowice, 303 s., il., indeks nazwisk, filmografia
- Video Comfort – katalog*. Praca zbiorowa. Tom 5. Wyd. Centralna Hurtownia Wysiłekowa, Warszawa, 304 s.

## CZASOPISMA

„Aida Media – teoria i praktyka reklamy”, miesięcznik. Red. naczelny: Andrzej Mroczkowski. Rok wyd. III. Nry od I (20) do 12 (31). Wyd. Agencja Reklamowa „Aida”, Wrocław

„Ciach! Domowa wideoteka, muzyka filmowa, gry telewizyjne”, miesięcznik. Red. naczelny: Dariusz Wojtas. Wyd. Górnośląska Agencja Marketingowa „INFOS”, Katowice

„Cinema Polska”, miesięcznik. Red. naczelny: Alina Roj. Rok wyd.: II. Nry od 1-12 (w tym podwójny 7/8). Wyd. Robert Walczak Film Publishing Poland

„Cinema Press Video – katalog nowości”, miesięcznik. Red. naczelny: Adam Synowice. Rok

wyd. VII. Nry od 1 (71) do 12 (82). Wyd. Agencja Wydawnicza „Domino”, Katowice

„Easy Rider. Teoria – analiza – krytyka. Pismo filmoznawców”, ukazując się nieregularnie. Nr 8-9. (Zawiera blok materiałów o kinie gejowskim.)

„Film”, miesięcznik. Red. naczelny: Lech Kurpiewski. Rok wyd.: LI. Nry od 1 do 12. Wyd. FILMS A. i ARKA PRESS S.A., Warszawa

„Film Business. Magazyn”, periodyk. Red. naczelny: Adam Sochacki. Rok wyd. III. Nry 1/2 (14/15) – styczeń/luty, 3 (16) – marzec, 4/5 (16/17) – maj/czerwiec, 6/7 (17/18) – październik/listopad, 8 (19) – grudzień. Wyd. Film Business s.c., Kraków-Warszawa

„Film na świecie” – periodyk. Red. naczelny: Jan Słodowski. W 1996 roku ukazał się podwójny (397/398), monograficzny tom pt.: *Kartki z kalendarza Profesora Toeplitza*. Wyd. Polska Federacja dyskusyjnych Klubów Filmowych

„Film Pro”, miesięcznik. Red. naczelny: Andrzej Kucharczyk. Rok wyd. II. Nry 1 -12. Wyd. Agencja Graffiti Info, Kraków. Dodatek: „Filmowy Serwis Prasowy”. Rok wyd. XLII. Nry od 1 (779) do 12 (790). Wydawany na zlecenie Agencji Dystrybucji Filmowej

„FRT-PRO”, dwumiesięcznik. Red. naczelny: Grzegorz Michałowski. Rok wyd. IV. Nry od 1 do 6. Wyd. Firma IFC sp. z o.o., Warszawa

„Iluzjon. Kwartalnik Filmowy”. Red. naczelny: Grażyna M. Grabowska. W 1996 roku ukazał się poczwórny numer kwartalnika poświęcony Krzysztofowi Kieślowskiemu. Wyd. FilMOTEKA Narodowa, Warszawa

„Kino”, miesięcznik. Red. naczelny: Andrzej Kołodziej. Nry od 1 do 12. Wydawnictwo „KINO” – Zakład Agencji Dystrybucji Filmowej, Warszawa.

Dodatek: „Reżyser – Pismo Korporacji Polskich Reżyserów Filmowych i Telewizyjnych”. Nry od 1 (51) do 12 (62)

„Kwartalnik Filmowy”. Red. naczelny Janusz Gazda. Rok wyd. XVIII. Nry od 13 (73) do 15-16 (76). Wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa (numer 13 – połączony z 12 z poprzedniego roku – poświęcony jest stuleciu kina, numer 14 zawiera blok materiałów o Ingmarze Bergmanie i dokumentację filmową za rok 1995, numer 15-16 jest poświęcony twórczości Andrzeja Wajdy.)

„Life-Video”, miesięcznik. Red. naczelny: Jacek Kamler. Rok wyd. VI. Nry od 1 do 12 (w tym podwójny nr 7/8). Wyd. Life Video s.c., Warszawa

„Media Polska”, miesięcznik. Red. naczelny: Marzena Reyher. Rok wyd.: III. Nry od 1 (22) do 12 (33). Wyd. VFEVFP Communications, Warszawa

„Multimedia”, miesięcznik. Red. naczelny: Marek Suchocki. Rok wyd. III. Nry 1, 2, 3, 4-5, 6-7. Wyd. Computer Graphics Studio s.c., Warszawa. Pismo ukazywało się do czerwca 1996.

„SAT-Audio-Video”, miesięcznik poświęcony m.in. sprzętowi video. Red. naczelny: Jerzy Auerbach. Rok wyd. XII. Nry od 1 do 12. Wyd. SAT-Audio-Video, Warszawa

„Video Bussines”, miesięcznik. Red. naczelny: Grażyna Pawełczak. Rok wyd. IV. Nry od 1 do 12. Wyd. PHU „ARES II”, Bytom, redakcja Katowice

„Video Club”, miesięcznik. Red. naczelny: Janusz Kołodziej. Rok wyd.: VII. Nry od 1 (64) do 12 (75). Wyd. Classics s.c., Warszawa

„Video Comfort. Bezplatny dodatek do katalogu Video Comfort”, miesięcznik. Red. naczelny: Sławomir Polak. Rok wyd. V. Nry od 1 do 12. Wyd. Centralna Hurtownia Wysyikowa, Warszawa

„Videoman – video, kino, elektronika, płyty CD. Magazyn

multimedialny”, miesięcznik. Red. naczelny: Marek D. Roykiewicz. Rok wyd. IV. Nry od 1 (41) do 12 (52) w tym podwójny nr 6/7. Wyd. Roko s.c., Warszawa

„Videoteka – magazyn biznesu kasowego”, miesięcznik. Red. naczelny: Adam Synowicz. Rok wyd. VI. Nry od 1 (51) do 12 (62). Wyd. AW DOMINO, Katowice

## MUZYKA FILMOWA

Kompania Muzyczna Pomaton EMI

– *Melodie z ulubionych seriali 1964 – 1989*, vol. 2, POM 098, 1996, 75 min., (CD i kaseta). Wydawnictwo zawiera muzykę m.in. do seriali: *Tajemnica Enigmy*, *Gazda z Diabelnej*, *Doktor Murek*, *Kariera Nikodema Dyzmy*, *Blisko coraz bliżej*, *Dom, Miśka*, *Tylko Kaśka*, *Kłusownik*, *Z biegiem lat z biegiem dni*, *Białe tango*, *Jan Serce*, *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy*, *Królowa Bona*, *Polonia Restituta*, *Życie Kamila Kuranta*, *Alter-natywy 4*, *Pan na Żuławach*, *Rycerze i rabusie*, *Pięć dni z życia emeryta*, *Urwiszy z Doliny Młynów*, *Tulipan*, *Zmiennicy*, *Ballada o Januszku*, *Na kłopoty Bednarski*, *Komediantka*, *Ucieczka z miejsc ukochanych*, *Rzeka kłamstw*, *Dorastanie*, *Gdańsk 1939*, *Anquilla Akwen Eldorado* – ścieżki dźwiękowe z filmów: *The Bandwagon* (CD); *Brigadoon* (CD); *La Cage aux Folles* – muz. Ennio Morricone (CD); *Chronique d'une mort annoncée* – (CD); *Dead Presidents* – vol. 2 (CD); *Dr. Zhivago* (CD); *Easter Parade* (CD); *Espion Level – Toi* – muz. Ennio Morricone (CD); *Exit in Red (Osaczony)* – muz. Michał Lorenc (CD); *Gigi* (CD); *The Harvey Girls* (CD); *I comme I care* – (CD); *Korngold – The Warner Years* (CD); *The Leading Man* – (CD); *Living Buddha* – (CD); *Lullaby of Broadway* (CD); *Le Marginal* – muz. Ennio Morricone (CD); *Me and my Girl* (CD); *Meet me*

in St. Louis (CD); *Midnight Cowboy* (CD); *Mon nom est persone* (CD); *No Bananas* (CD); *North by North West* (CD); *The Ogre (Król Olch)* – muz. Michael Nyman (CD); *Original Gangstas* – (kaseta); *L'Ours* – muz. Ennio Morricone (CD); *Le Professional* – muz. Ennio Morricone (CD); *Le Ruffian* muz. Ennio Morricone (CD); *Stealing Beauty (Ukryte pragnienia)* – muz. Richard Hartley, wyk. John Lee Hooker – *Annie Mae*, Liz Phair – *Rocket Boy*, Portishead – *Glory Box*, Cocteau Twins – *Alice*, Nina Simone – *My Baby Just Cares For Me*, Stevie Wonder – *Superstition*, Hoover – 2 *Wicky*, Axiom Funk – *If 6 Was 9*, Billie Holiday – *I'll Be Seeing You*, Mazzy Star – *Rhymes Of An Hour*, Lori Carson – *You Won't Fall*, Sam Phillips – *I Need Love* (CD); *Striptease* – wyk. Prince – *If I was your girlfriend*, Billy Idol – *Mony, Mony*, Eurythmics, Blondi – *The tide is high*, Booker T. & MG's – *Green Onions*, Chynna Phillips *I Live For You*, Spencer Davis Group – *Gimme some lovin'*, Billy Ocean – *Getoutta my dreams, get onto my car*, Eurythmics – *Sweet dreams*, Dean Martin *Return to me* (CD i MD); *Substitute (Belfer)* (CD); *Trainspotting* – wyk. Iggy Pop – *Lust for Life*, *Night Clubbing*, Elastica – 2:1 Lou Reed – *Perfect Day*, Blur, Brian Eno – *Deep Blue Day*, Pulp – *Mile End*, Primal Scream – *Trainspotting*. (kaseta, 75 min. 38 sek); *The Wizard of Oz* (CD).

BMG Ariola Poland – „Casablanca” *Charles Gerhardt, National Philharmonic Orchestra*. Klasyczne tematy muzyczne z filmów z Humphreym Bogartem, m.in. „Casablanca”, „Big Sleep”, „Key Largo”.

– „Pink Panther” *Henry Mancini and His Orchestra*. Filmowe przeboje Henry'ego Mancini m.in. z filmów „Pink Panther” i „Śniadanie u Tiffany'ego”.

– „The Songs Of West Side Sto-

ry”. Piosenki z „West Side Story” we współczesnej aranżacji i wykonaniu m.in. Nathalie Cole, Salt'N'Peppa, Phila Collinsa, Cicka Corca i innych.

– Ścieżki dźwiękowe z filmów: *Ace Ventura – When Nature Calls (Ace Ventura – Zew natury)* – wyk. Reverend Horton Heat, Angelique Kidj, Blessid Union of Souls, Sting – *Spirits in the Material World* (CD); *American Graffiti* – CD; *Blink* – CD; *Brazil* – CD; *Casino* – wyk. m.in. Brenda Lee, Roxy Music, B.B. King, Devo, Moody Blues, Fleetwood Mac, Cream, Rod Stewart, Otis Redding (kaseta), *Dragon Heart (Ostatni smok)* – CD; *Edward Scissorhands (Edward Nożycoręki)* – CD; *Fabulous Baker Boys (Wspaniali Baker Boys)* – CD; *Fled* – muz. m.in. Dallas Austin, Monica, Goodie Mob, The Tony Rich Project – *Highway*, Joi – *Magic in your eyes*, Lou – *Spain*, For Real – *Right way*, Fishbone – *Fled* (CD, 52 min. 50 sek); *A Goofy Movie (Goofy na wakacjach)* – CD; *How To Make An American Quilt (Skrawki życia)* – CD; *The Hunchback of Notre Dame (Dzwonnik z Notre Dame)* – muz. Alan Menken, wyk. m.in. Bette Midler, ALL-4-ONE (CD, 57 min. 22 sek.); *Independence Day (Dzień niepodległości)* – muz. David Arnold, (CD 50 min. 41 sek.); *Mission: Impossible* – (CD); *Młode wilki* – muz. Robert Janson (CD i kaseta); *Natural Born Killers (Urodzeni mordercy)* – (CD); *Northern Exposure (Przystanek Alaska)* – CD; *Pestka* – muz. Wojciech Borkowski, piosenka *Wszystko dla Twojej miłości*: Marek Grechuta (kaseta), *Rapa Nui* – CD; *Supercop* – wyk. m.in. Devo – *Head like a hole*, *Supercop*, Tupac Shakur, Ricardo Rouse, Dimcbag Darrell – *Caged in a rage*, Rocket from the Crypt – *On a rope*, Siobhan Lynch *Staying alive*, Gotatboy – *Great life*, No Doubt – *Open the gate*, Joel McNecly 55 min. 25 sek.(CD); *Tato* – muz.

Przemysław Gintrowski; *Toy Story* – muz. i piosenki Randy Newman, wyk. oryginalne i polska wersja w wyk. Stanisława Sojki (kaseta); *12 Monkeys* – muz. Paul Buckmaster (CD).

POLTON-WARNER

– *Les Plus Belles Musique*. Przeboje filmowe Ennio Morricone (CD).

– *Les Plus Belles Musique II*. Przeboje filmowe Ennio Morricone (CD).

– Ścieżki dźwiękowe na CD z filmów: *America Is Dying Slowly* – wyk. Goodie Mob, Coolio, Mobb Deep, Money Boss Players, Organized konfusion, De La Soul and Da Beatminerz, Sadat X (kaseta); *Angus; Blue in The Face (Brooklyn Boogie)* – wyk. m.in. Paula Cole – „Suwannee Jo”; *Bridges of Madison County (Co się wydarzyło w Madison County)* – muz. m.in. Clint Eastwood, Lennie Niehaus; wyk. Dinah Washington, Johnny Hartman (CD i MC); *Dead Man (Truposz)* muz. Neil Young; *Eraser (Egzekutor)* – muz. Alan Silvestri (CD); *Escape From L.A. (Ucieczka z Los Angeles)* 54 min. 18 sek. (CD); *Evita* – ekranowa wersja musicalu Andrew Lloyd Webbera i Tima Rice'a, wyk. Madonna, Antonio Banderas, Jonathan Pryce 77 min. 17 sek (CD); *Forget Paris (Zapomnij o Paryżu); Get Shorty (Dorwać małego); Girl 6 (Dziewczyna nr 6)* – muz. Prince; *Goldeneye* – muz. Eric Serra (CD); *Heat (Gorączka)* – muz. m.in. Elliot Goldenthal, Joy Divison, Brian Eno, wyk. Kronos Quartet, Passengers, Terje Rypdal, Michael Brook, Einsturzend Neubauten, Moby, Lisa Gerrard (CD i kaseta); *Heavens's Prisoners (Więźniowie nieba); Leaving Las Vegas (Zostawić Las Vegas)* muz. Mike Figgis, wyk. m.in. Nicolas Cage, Don Henley, Sting; *La Passione* – muz. Chris Rea, wyk. Chris Rea, Orkiestra Gavina Wrighta, Tobias Draper, Shirley Bassey

(CD); **O Lucky Man!** – muz. Alan Price (CD, cyfrowa reedycja płyty z 1973 roku); **Phenomenon (Fenomen)** – muz. Eric Clapton – *Change the world*, Brian Ferry – *Dance with love*, Taj Mahal – *Corinna*, Peter Gabriel – *I have the touch*, Marvin Gaye – *Piece of Clay*, J.J. Cale – *A thing going on*, Dorothy Moore – *Misty blue*, Jewel – *Have a little faith in me* (kasetka); **Show Girls** – muz. David A. Stewart z Eurythmics (CD i MC); **Space Jam (Kosmiczny mecz)** – wyk. m.in. Monica – *For you I will*, All-4-One – *I turn to you*, Barry White, Coolio, Billy West (CD); **A Time to Kill (Czas zabijania)** – muz. Elliot Goldenthal; **Twin Peaks** – muz. Angelo Badalamenti, wyk. Julee Cruise – *The Nightingale*, *Into the Night*, *Falling* (CD z 1989 roku); **Twin Peaks. Fire Walk with Me (Twin Peaks. Ogniu krocz za mną)** – muz. Angelo Badalamenti, wyk. Jimmie Scott – *Sycamore Trees*, Julee Cruise – *Questions In a World Of Blue* (CD z 1992 roku); **Twister** – muz. m.in. Van Halen – *Respect the Wind*, Mark Knopfler, Red Hot Chili Peppers (*Melancholy Mechanics*), Tori Amos (*Tanula*), K.D. Lang – *Love Affair* (kasetka); **The X – Files (Z archiwum X – serial TV)** – muz. m.in. Mark Snow, wyk. m.in. R.E.M. – *Star Me Kitten*, Nick Cave z zespołem The Bad Seeds – *Red Right Hand*, Cheryl Crow – *On The Outside*, Foo Fighters – *Down in the park*, Meat Puppets – *Unexplained*, P.M. Diddy – *If you never say goodbye*, Danzig – *Deep*, Rob Zombie i Alice Cooper – *The Hands of Death*, Danzig – *Deep*, P.M. – *You Never Say Goodbye* (CD i kasetka);

SONY MUSIC ENTERTAINMENT POLSKA  
– ścieżki dźwiękowe z filmów: **The American President (Prezydent. Miłość w Białym Domu)** kasetka; **The Cable Guy (Telemaniak)** – muz. m.in. John Ottman, wyk. m.in. Jerry Cantrell – *Leave Me Alone*,

Porno For Pyros – *Satellite of Love*, Cypress Hill – *The Last Assassin*, Jim Carey – *Sombody To Love* (CD i kasetka); **Dances with the Wolves (Tańczący z Wilkami)** – CD; **Dead Man Walking (Dead Man Walking. Przed egzekucją)** – wyk. Bruce Springsteen, Johnny Cash – *In your mind*, Suzanne Vega, Lyle Lovett, Nusrat Fatch Ali Khan, Eddie Wedder, Tom Waits, Michelle Shocked, Mary Chapin Carpenter – *Dead Man Walking (A dream like us)*, Steve Earle, Patsi Smith (CD i kasetka); **La Flor De Mi Secreto (Kwiat mego sekretu)** – muz. Alberto Iglesias, wyk. Camarata del Prado (kasetka); **M.A.S.H.** – CD; **Metropolis** – (kasetka); **Mighty Aphrodite (Jej Wysokość Afrodyta)** – CD; **Money Train (Pociąg z forszą)** – muz. Mark Mancina (CD i kasetka); **Now and Then (Koniec niewinności)** – wyk. The Archies, Tony Orlando & Daum, Stevie Wonder, Freda Payne, The Monkees, Badfinger, Vanity Fare, Free, Diana Ross, The Supremes, The Temptations, Susanna Hoffs (CD); **The Scarlet Letter (Szkarłatna litera)** – muz. John Barry (CD, 70 min.); **Sense and Sensibility (Rozważna i romantyczna)** – muz. Patrick Doyle (CD); **Star Wars (Gwiezdne wojny)** – CD; **Strange Days (Dziwne dni)** – wyk. m.in. Skunk Anansie, Deep Forest, Peter Gabriel, Prong, Ray Manzarek (CD i kasetka); **Tin Cup** – wyk. Texas Tornados – *Little bit better than Nada*, Mickey Jones – *Double Bogey blues*, Mary Chapin Carpenter – *Let me into your heart*, Amanda Marshall – *This could take all night*, Joe Ely – *Character flaw*. – **John Williams conducts John Williams Star Wars Trilogy** – nowa wersja tematów z filmów *Gwiezdne wojny*, *Imperium kontratakuj*, *Powrót Jedi* (CD)

POLYGRAM POLSKA  
– **Pure Movies**. Muzyka z filmów *Four Weddings & A Funeral* (Cztery wesela i po-

grzeb), *Saturday Night Fever (Gorączka sobotniej nocy)*, *Reservoir Dogs (Wściekłe psy)*, *Young Guns II*, *Pulp Fiction*, *Kalifornia, An Officer & A Gentleman*, *The Woman in Red (Kobieta w czerwieni)*, *Tommy*, *The Kids are alright*, *Ghost (Duch)*, *French Kiss (Francuski pocałunek)*, *Young Americans*, *Flashdance*, *Muriel's Wedding (Wesele Muriel)*, *White Nights (Białe noce)*, *Casino*, wyk. Wet Wet Wet, Bee Gees, Stealer's Wheel, Jon Bon Jovi, Kool and the Gang, East 17, Joe Cocker & Jennifer Warnes, Chris de Burgh, Elton John, The Who, Righteous Brothers, Beautiful South, Sheryl Crow, Bjork & David Arnold, Irene Cara, ABBA, Stevie Wonder, Lionel Richie, Moody Blues (CD i kasetka).

– **Movie Classics**. Płyty zawierają 28 przebojów muzyki klasycznej, m.in. Haendla, Beethovena, Saint-Saens, Bacha, Schuberta, Rachmaninowa, Ravela, Mozarta, Orffa, Straussa, Mahlera, Wagnera, Puccinię, w wykonaniu m.in. takich artystów, jak: Soliti, Ashkenazy, Pavarotti, Te Kanawa, Lupu, Tebaldi, Chailly, wykorzystanych m.in. w filmach: *Babe (Babe – świnka z klasą)*, *Seven (Siedem)*, *The Madness of King George (Szaleństwo Króla Jerzego)*, *Death in Venice (Śmierć w Wenecji)*, *2001 – a space Odyssey (Odyseja)*, *Clockwork Orange (Mechaniczna pomarańcza)*, *Amadeus (Amadeusz)*, *Out of Africa (Pożegnanie z Afryką)*, *Platoon (Pluton)*, *Excalibur*, *The Witches of Eastwick (Czarownice z Eastwick)*, *Room with a view (Pokój z widokiem)*, *Philadelphia*, *Casino*, *Carrington*, *Shawshank Redemption (Skazani na Shawshank)* (2CD – 76 min. 42 sek.)  
– ścieżki dźwiękowe z filmów: **The Adventures of Pinocchio** – muz. Rachel Portman, piosenki: Stevie Wonder, Brian May (CD i kasetka); **All That Jazz (Cały ten zgiełk)** – muz. Ralph Burns (CD); **Barb Wire (Żyle-**

ta) – wyk. Tommy Lee, Gun, Marion, Hagfish, Shampoo – *Don't Call Me Babe*, Mr. Ed Jumps the Gun – *Ca plane pour Moi* (CD i kasetka); *Before & After* (Wczoraj i dziś) – (CD); *Bitch Cassidy & Sundance Kid* – (CD); *Dead Man Walking* (Dead Man Walking. Przed egzekucją) – wyk. m.in. Bruce Springsteen, Johnny Cash, Suzanne Vega, Lyle Lovett, Tom Waits, Michelle Shocked, Steve Earle, Patti Smith (CD); *Emma* (CD); *Father of The Bride II* (Ojciec narzeczonej 2) – (CD); *French Kiss* (Francuski pocałunek) – wyk. Van Morrison – *Someone Like You*, Louis Armstrong – *La vie en Rose*, Ella Fitzgerald, The Beautiful South – *Dream a Little Dream*, Les Yeux Ouverts, Kevin Kline – *La Mer* (CD); *Get Shorty* (Dorwać matego) – muz. John Lurie, Booker T. & the MG's, Medeski Martin & Wood, Morphine, Us3, Greyboy (CD, 47 min.); *Gone With The Wind* (Przemięło z wiatrem) – (CD); *Grease* – (CD); *Grease II* – (CD); *Gry uliczne* – wyk. m.in. Kasia Nosowska – *Jeśli wiesz, co chcę powiedzieć*; *Hello Dolly* – (CD); *Home For The Holidays* (Wakacje w domu) – CD i kasetka; *Jack* – muz. Michael Kamen (CD); *Jack & Sarah* (Jack i Sarah) – (CD); *Jesus Christ Superstar* – muz. Andrew Lloyd Webber (CD i kasetka); *Jude* (Więzy miłości) – muz. Adrian Johnston (CD); *Kansas City* – muz. m.in. Hal Willner; wyk. Craig Handy, Joshua Redman, Geri Allen, Nicholas Payton, James Carter, David Murray, Christian McBride, Ron Carter, James Zollar, Olu Dara, Kevin Mahogany (CD); *Kids* (Dzieciaki) – muz. Folk Implosions – *Simeon Groove*, *Natural One* (CD i kasetka); *Last Dance* (Cena nadziei) – muz. Mark Isham, wyk. London Metropolitan Orchestra, David Goldblatt – fortepian, Mark Isham – instrumenty elektroniczne, Sally Dworsky – wokaliza (CD);

*Leaving Las Vegas* (Zostawić Las Vegas) – muz. Mike Figgis, wyk. m.in. Nicolas Cage – *Ridicoulus*, Don Henley – *Come Rain, Come Shine*, Sting – *Angel Eyes*, *My One and Only Love*, *It's A Lonsome Old Town*, Palladinos – *I Won't Be Going South For A While* (CD i kasetka); *The Leaving Sea* – muz. Sting; *Mission: Impossible* – muz. m.in. Lalo Schiffrin, wyk.: Adam Clayton & Larry Mullen, Massive Attack, Pulp – *I spy*, Bjork – *Headphones*, Skunk Anansie – *Weak*, Longpigs, The Cranberries – *Dreams*, Gavin Friday, Salt, Nicolette No Go-verment (*Punk not Dead*), Cast – *Alright* (CD i kasetka) – 64 min. 48 sek (CD); *Mortal Kombat* – muz. George Clinton (CD i kasetka); *Mr Holland's Opus* (Symfonia życia) – muz. m.in. Michael Kamen, Howard Shore, wyk. The Seattle Symphony Orchestra pod dyrekcją kompozytora (CD i kasetka); *Nixon* – muz. John Williams (CD i kasetka); *The Nutty Professor* (Gruby i chudszy) – wyk. Case – *Touch Me Tease Me*, Richie Rich – *Pillow*, Warren G. – *We Want Yo Hands Up*, Jay Z – *Ain't No N-g-a*, Del Squad – *Breaker 1*, *Breaker 2*, 12 O'Clock – *Nasty Immigrants*, Az Yet – *Last Night*, Da Bassment – *Love You Down* 55 min. 03 sek. (CD i kasetka); *Portrait Of a Lady* (Portret damy) – muz. Wojciech Kilar (CD); *Powder* (Zagadka Powdery) – muz. Jerry Goldsmith (CD); *Richard III* (Ryszard III) – CD i kasetka; *Ridicule* – muz. Antoine Duhamel (CD); *The Rock* (Twierdza) – muz. Nick Glennie-Smith, Hans Zimmer, Harry Gregson – 60 min. 21 sek. (CD); *Russia's War* – muz. Stanisław Syrewicz (CD); *Sabrina* – muz. John Williams i standardy muzyki rozrywkowej: *When Joanna Loved Me*, *The Shadow Of Your Smile*, *Call Me Irresponsible*, *Stella By Starlight* oraz piosenki: John Williams i Alan & Marilyn Bergman w wyk. Stinga – *Moonlight* i Michaela Deesa –

*How Can I Remember* (CD i kasetka); *Shine* (Blask) – muz. David Hirschfelder (CD); *Saturday Night Fever* (Gorączka sobotniej nocy) – (CD); *Stodko-gorżki* – muz. Tomasz Lipiński, Marcin Pospieszalski (CD i kasetka); *Smoke* (Dym) – muz. Rachel Portman, Jerry Garcia, Tom Waits – *Downtown Train*, *Innocent When You Dream*, Louis Prima, Annabououlouli, Sophia George, Screamin' Jay Hawkins, Szostakowicz (CD); *Things to do in Denver when you're dead* (Rzeczy, które robisz w Denver będąc martwym) – muz. Michael Connervertino, wyk. Dean Martin – *You're Nobody Till Somebody Love You*, Johnny Cash – *Falsom Prison Blues*, Tom Waits – *Jockey Full Of Bourbon*, Morphine – *Mile High*, Freddy Johnston, The Neville Brothers, Dishwalla, Buddy Guy – *Born Under A Bad Sign*, *She's Is A Superstar*, Big Head and the Monsters, Apa Hangers, Jimmy Reed – *Take Out Some Insurance On Me Baby*, Blues Travels, Warren Zevon CD i kasetka; *2001 A Space Odyssey* (Odysea kosmiczna 2001) – (CD); *True Blue* – muz. Stanisław Syrewicz (CD); *The Truth About Cats and Dogs* (Jak pies z kotem) – wyk. m.in. Suzanne Vega – *Caramel*, Sting – *The bed's too big without you*, Dionne Farris – *For once in my life*, Al Green – *Give it everything 51 min. 30 sek* (CD); *Two Much* (Zbyt wiele) – muz. Michael Camilio (CD); *Up Close & Personal* (Namiętności) – muz. Thomas Newman (CD); *White Squall* (Sztorm) – muz. Jeff Rona – *Still Waters*, *The Journey Begins* (CD);

GM MUSIC

– ścieżki dźwiękowe z filmów: *Diabolique* – (CD); *Hackers* (CD), *Mulholland Falls* (Nieugięci) – muz. Dave Grusin; *Never Talk to Strangers* (Nigdy nie rozmawiaj z nieznanym) – muz. m.in. Pino Donaggio, wyk. Alfonzo Blac-

kwell – *Lovesick*, Edwyn Collins – *A girl Like You*, Nylons – *Sexual Healing*, Tina Moore – *At Last* (CD i kasetka).

KOCH INTERNATIONAL – ścieżki dźwiękowe do filmów: *Dzieje Mistrza Twardowskiego* – muz. Krebs i Suchoczek; wyk.: Artyści Chóru Repre-

zentacyjnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego (CD); *Panna Nikt* – muzyka Andrzeja Korzyńskiego do filmu Andrzeja Wajdy (kasetka); *The Thief and the Cobbler (Złodziej z Bagdadu)* – piosenki w wersji polskiej (kasetka); – *Andrzej Korzyński* – muzyka z filmów Andrzeja Żuławskic-

go: *Szamanka, Na srebrnym globie, Moje noce są piękniejsze niż twoje dni.*

– *Movie Hits in Brass* – 12 słynnych motywów filmowych (m.in. *Batman, Jurassic Park, Robin Hood, Star Trek, Love Story, Superman*) wykonywanych przez orkiestrę dętą.

## ZMARLI

**Jan Biczyski** - (ur. 1932) aktor i reżyser, przebywający od 30 lat w Niemczech, gdzie zyskał rozgłos jako ceniony inscenizator teatralny oraz nauczyciel sztuki aktorskiej. Zagrał m.in. księcia Romana Naryszkina w serialu *Baron z Bad Ischl (Salzbaron)*, reż.: Bernd Fischerauer (prod.: Austria-Niemcy-Włochy, 1993, 12 odcinków) i w filmie *Lęk i miłość (Paura e amore)*, reż.: Margarethe von Trotta (prod.: Włochy-Niemcy-Francja, 1988)

**Olga Bielska** – aktorka teatralna i filmowa. Urodziła się w Kiwercach na Wołyniu. W latach 1938-1939 studiowała na Wydziale Aktorskim w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej. Po wojnie, w 1945 roku, zdała egzamin eksternistyczny i debiutowała rolą Panny Młodej w *Weselu* na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu. W teatrze tym zagrała też Marię w *Wieczorze Trzech Króli*. Następnie w Krakowie wystąpiła m. in. jako Zuzanna w *Weselu Figara*, Justysia w *Mężu i żonie*, Aniela w *Chorym z wrojenia* i Maria Antonowna w *Revizorze*. W Teatrze Powszechnym w Łodzi grała m.in. Eugenię w *Eugenii Grandet*, Marię w *Niemcach*, Matyldę w *Wielkim człowieku do małych interesów* i Luciette w *Awanturze w Chioggi*. W latach 50. odniosła sukces jako Księżniczka Eboli w *Don Carlosie* na scenie Teatru Jaracza w Łodzi. W Warszawie występowała w Teatrze

Klasyycznym (dziś Studio) i w Teatrze Rozmaitości za czasów dyrekcji Emila Chaberskiego. Grała m.in. Ochotniczkę w komedii Bałuckiego *Klub kawalerów* w 1963 roku, Towarzystkę Underton w *Łaźni Majakowskiego*, Babakinę w *Iwanowie* Czechowa, Puleherię w *Domu otwartym* Bałuckiego, a za dyrekcji Józefa Szajny Lady Macbeth w *Gulgutierze*. W Teatrze Grzegorzewskiego w latach 80. zagrała m.in. Kobiętę w *Parawanach*. Była związana z Teatrem Telewizji. Wystąpiła w wielu filmach, m.in. w filmie *Deszczowy lipiec* Buczkowskiego, *Prawdziwy koniec wielkiej Europy* Kawalerowicza, *Tysiąc talarów* Wohla, serialach: *Czarne chmury*, *07 zgłoś się* – odcinek 4 *Dlaczego pan zabił moją mamę*, *Życie na gorąco* – odcinek 1 *Budapeszt*. Mężem Olgi Bielskiej był aktor Olgierd Skirgiełło-Jaciewicz. (25 VII)

**Roman Cieślewiez** (ur. 13 I 1930 we Lwowie) – artysta grafik, współtwórca polskiej szkoły plakatu. Autor wielu plakatów filmowych. W 1955 roku ukończył Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a także został laureatem Nagrody T. Trepkowskiego (1955). Pracował jako grafik w Wydawnictwie Artystycznym w Warszawie (1956-1963). Współpracował także z KAW, CWF, Wydawnictwem Iskry, Wydawnictwem Literackim, PIW, Wydawnictwem Handlu Zagranicznego. Był dyrekto-

rem artystycznym miesięcznika „Ty i Ja”. Współpracował z czasopismami „Polska”, „Projekt”, „Polityka”, „Szpilki”. Od 1963 roku przebywał we Francji. Był grafikiem (1964-1965), a w latach 1966-1969 dyrektorem artystycznym tygodnika „Elle” w Paryżu. Pracował jako grafik miesięcznika „Vogue” (Paryż, 1965-1966). Jako kreator graficzny pracował w miesięczniku „Opus International” i „Cnac Archives” (Paryż 1968-1970). W latach 1969-1972 był dyrektorem artystycznym Agencji Stylu i Reklamy M.A.F.I.-A. (Mame Amodin Fayolle Int. Agence). Współpracował z Musée des Arts Decoratifs (1972, 1980), Fest. d'Automne (1976-1977), La Revue du XX e Siècle (1976-1977), Centre Georges Pompidou (1975-1983), Musée de Picasso (1985). Był profesorem Ecole National des Arts Decoratifs (Paryż, 1973-1974) i od 1975 roku Supérieur d'Art Graphique w Paryżu. Jego prace były pokazywane na ponad stu wystawach indywidualnych w Polsce i za granicą (m.in. Warszawa, Kraków, Szczecin, Łódź, Wrocław, Lublin, Legnica, Poznań, Stara Morawa, Ostrów Wielkopolski oraz Rijeka, Maribor, Split, Frankfurt, Genewa, Essen, Amsterdam, Monachium, Wenecja, Sztokholm, Londyn, Kopenhaga, Bruksela, Mons, Liège, Darmstadt, Tunis, Bad-Dürheim, Istanbuł, Luksemburg, Praga oraz Francja – 1963, 1964 i co roku w latach 1972-1991). Brał udział w najważniejszych imprezach graficznych w kraju i na

świecicie. W 1972 roku zdobył Grand Prix, a w 1980 III nagrodę Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie. Otrzymał też: Grand Prix l'Affiche d'Art (Paryż 1973), Prix Special Festiwalu Plakatu Filmowego w Cannes (1973), Grand Prix Międzynarodowej Wystawy Fotomontażu w Grudziądzu (1979), Grand Prix L'Humour Noir (Paryż 1980), III nagrodę podczas Salon Int. de Film Poster (Paryż 1989), Grand Prix Nat. d'Art Grafique (1990), Officier et Commandeur de l'Art et de Lettres.

Zajmował się grafiką artystyczną i użytkową, fotomontażem oraz ilustracją książkową. Jego prace znajdują się w zbiorach: Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Muzeum Plakatu w Wilanowie i Poznaniu, Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi oraz The Museum of Modern Art New York, Stedelijk Museum des Arts Decoratifs, Musée de l'Affiche i Centre National l'Art et de Culture Georges Pompidou w Paryżu oraz w muzeach Niemiec, Szwecji, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii i innych. Artysta opublikował: *Aleksander Wojciechowski* (1966) i *Jean Christophe Bailly* (Paryż, 1986)

**Wiesław Drzewicz** (ur. 19 III 1927) – aktor teatralny i filmowy. W 1948 roku ukończył krakowską Szkołę Teatralną. Jeszcze jako student wystąpił na krakowskiej scenie, za dyrekcji Andrzeja Pronaszki, w sztuce Pełtowskiego *Droga do świtu*, obok Tadeusza Łomnickiego i Władysława Sheybala. Przedstawienie reżyserował Józef Wyszomirski. Również jako student w latach 1946-1947 – zaproszony przez Antoniego Bohdziewiczza do współpracy z krakowskim radiem – brał udział w audycjach na podstawie poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego: *Kolczyki Izoldy* i cykl wg *Zielonej Gęsi*. Aktor debiutował w częstochowskim Teatrze im. Adama

Mickiewicza rolą Bobczyńskiego w *Rewizorze* Mikołaja Gogola. Na scenie częstochowskiej spędził siedem lat. Występował też w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu – gdzie założył teatr małych form „Semafor”, w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w bydgoskim Teatrze Polskim – grał tu m.in. Śmieznego Staruszka w sztuce Różewicza, następnie występował w Teatrze Kameralnym w Toruniu, a od 1969 roku w teatrach warszawskich. Na początku w Teatrze Klasycznym – jego pierwszą rolą na tej scenie był Grzegorz Dyndała, następnie w Teatrze Studio – grał tu m.in. Naczydzydypa w widowisku wyreżyserowanym przez Józefa Szajnę *Majakowski*, od 1981 roku występował w Teatrze Komedia, a od czerwca 1990 roku w Teatrze Syrena. Zagrał ponad sto głównych i tytułowych ról teatralnych, m.in. *Zbyszka w Moralności pani Dulskiej*, *Figara w Wesele Figara*, *Fireyka w Fireyku w zalotach*, *Łatkę w Dożywociu Aleksandra Fredry* – rolę tę nagrodzono na Festiwalu Polskiej Klasyki w Opolu w 1984 roku. Za rolę Goebbelsa w *Zmierzchu demonów* Brandstaettera otrzymał nagrodę na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w 1966 roku. Grał też w *Cyruliku sewilskim*, *Panu Jowialskim*, *Zemście*, *Romulusie Wielkim*, *Trzeba było iskry* i innych. W sosnowieckim Teatrze Eksperymentalnym zajmował się reżyserią. W Teatrze Telewizji brał udział m.in. w adaptacjach klasyki literackiej: *Rewizorze* Mikołaja Gogola, *Kordianie* Juliusza Słowackiego, a także w innych sztukach, np. *Pianie* – komedii Siergieja Michalkowa. Zagrał w wielu filmach, m.in. takich jak: 1965 – *Miejsce dla jednego*, *Prawo Archimedesza* – film tv w reż. Mariusza Waltera, 1977 – *Człowiek z marmuru*, 1980 – *Golem* (ojciec Miriam), *Bo oszalałem dla niej...* – film tv w reż. Sylwestra Chęcińskiego; 1981 – *Wizja lokalna 1901*,

*Murmurando* – film tv, 1983 – *Wojna światów*, *UFO* – film tv, *Filip z konopi*, 1985 – *Kobieta z prowincji* (Swat), *Smazalnia story* (naczelnik), 1987 – *Ryko-wisko* (Tadeusz Szebesta – dyrektor departamentu), 1989 – *Mów mi Rockefeller* (portier), 1993 – *Człowiek z...* oraz w serialach: 1975 – *Czterdziestolatek* – odc. *Smuga cienia*, czyli *pierwsze poważne ostrzeżenie*, 1977 – *Polskie drogi*, *Żezem*, 1978 – *Układ krążenia* – odcinek *Szycha w odstawce*, 1991 – *W labiryncie* (Leon Guttman), 1994 – *Jest jak jest*. Aktor stale współpracował z dubbingiem – użyczył m.in. głosu postaci Komornika w *Sadze rodu Palliserów* i postaci Gargamela w rysunkowym serialu dla dzieci *Smurfy*. Przez wiele lat współpracował z Polskim Radiem. Był laureatem Złotego Mikrofonu. W Teatrze Polskiego Radia stworzył wiele kreacji w repertuarze klasycznym i współczesnym. Grał też w radiowym serialu *W Jezioranach* (murarz Susła) i w *Matysiakach* (dozorca Krzyszoń) oraz w programach satyryczno-rozrywkowych, jak *BAR* w Trójce i *ZSYP* Marcina Wolskiego w Programie I, a także główną rolę w słuchowisku Andrzeja Mularczyka w reżyserii Henryka Rozena *Z głębokości wód*, które zdobyło główną nagrodę na Prix Italia '89 w Perugii. (31 XII w Warszawie)

**Grzegorz Dubowski** (ur. 9 V 1934 w Nowym Dworze Mazowieckim) – dziennikarz, scenarzysta, krytyk i realizator filmowy. W latach 1954-1957 studiował historię na Uniwersytecie Warszawskim. W 1958 roku ukończył Studium Historii i Teorii Filmu przy Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Był założycielem i redaktorem naczelnym warszawskiego tygodnika „Ekran” (1957-1961). Pracował jako redaktor w Telewizji Polskiej – w Redakcji Publicystyki Kulturalnej (1961-1965 i 1967-1976), w Redakcji Repor-

taży i Filmów Dokumentalnych (1965-1967), w Redakcji Filmów Muzycznych i Rozrywkowych (1977-1983), w Dziale Reportaży i Filmów Dokumentalnych (1983-1992), a od 1992 roku w Dziale Publicystyki Kulturalnej i Widowskich Artystycznych. Był inicjatorem i organizatorem (od 1968 roku) Przeglądu Filmów o Sztuce w Zakopanem. W latach 1984-1991 pełnił funkcję przewodniczącego Terenowej Komisji Kwalifikacyjnej Pracowników Realizujących Filmy w Zawodach Filmowych i Kategoriach Zawodowych w Komitecie ds. Radia i Telewizji. Należał do SDP (1959-1982), następnie do SD RP (do 1990 roku SD PRL), a także do SFP. Był laureatem wielu nagród na festiwalach w kraju i za granicą. W latach 1961-1968 redagował i prowadził magazyn filmowy *Kłaps*, a następnie *Na wielkim ekranie*. Zainicjował i przez wiele lat prowadził programy *Folklor żywy* i *Spotkania ze sztuką*. Współredagował cykl *Spotkanie z poetą* i *Panorama literacka* (Nagroda Przewodniczącego Komitetu ds. RiTV, 1965), *Ludzie i zdarzenia*, *Spotkania z 1000-leciem*, *Sam na sam* (Złoty Ekran, 1974). W 1974 roku został uhonorowany Medalem „Mecenas Sztuki”. Przez wiele lat redagował telewizyjnego *Pegaza*, cykl *Portrety* (Nagroda Przewodniczącego Komitetu ds. RiTV, 1964 i Złoty Ekran, 1964), od 1993 współredagował i prowadził cykl *Kuchnia nasze hobby*. Współorganizował teleturniej *Miliard w rozumie*. Był autorem ponad 200 filmów i reportaży dokumentalnych popularizujących kulturę i sztukę, m.in. cykl *Portrety: Konstanty Ildefons Gałczyński* (1963), *Stefan Żeromski* (1965), *Henryk Sienkiewicz* (1967) – Nagroda Przewodniczącego ds. RiTV (1967), *Stanisław Ignacy Witkiewicz* (1968), *Władysław Hasiór* (1968), *Zygmunt Waliszewski* (1971), *Antoni Rzęsa* (1972 – Brązowy Lajkonik, Kraków 1973), *Gustaw Zemła* (1975 – Medal ZG ZPAP,

1975), *Testament Marii Skłodowskiej-Curie* (1972) oraz filmów *Chopin 65* (1965), *Wincenty Witos* (1965), *Album zbrodni* (1965), *Maria i Piotr* (1968), *Szklane obrazki* (1970), *Polski drzeworyt ludowy* (1970), *W dolinie Araratu* (1972), *Nad Obem i Angarą* (1976), *Kuba na styku epok* (1976), *Żywioły Władysława Hasióra* (1976), *Fuga śmierci* (1977 – Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Salonikach w 1978, nagroda za najlepszą reżyserię na Festiwalu Filmowym w Linzu w 1978 i w 1979 roku na Międzynarodowym Festiwalu w Huesca w Hiszpanii), *Wycieczka na Pragę* (1980) – nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Folklorystycznych „Raduga” w Moskwie w 1982 roku), *Witkacego twarz zwiokrotniona* (1981), *Mikroelementy doktora Podbielskiego* (1982), *Kaustinen 82* (1982), *Cygańskie pieśni Papuszy* (1983), *Tumor Witkacego* (1984) – Złoty Ekran w 1985 roku, *Formaliści polscy* (1985), *Oratorium wigilijne* (1986), *Mistrz życia* (1987), *Dominikanin w ostrogach* (1987), *Spotkanie z Rapperswilem* (1987), *W lustrze* (1987), *Kolekcja Porczyńskich* (1987), *Litymbion* (1988), *Królewski dar* (1988), *Premiera „Matki” Witkacego w Brukseli* (1988), *Mistrz świata – Bruksela* (1989), *Śladami króla Stasia – Warszawa stanisławowska* (1989), *Witkacy – 89* (1989), *„Służyć narodowi i chorym ludziom...” prof. Jan Nielubowicz* (1990), *Dzieło malarskie Witkacego* (1990), *„Firma Portretowa”* (1990), *Podróż do krainy wspomnień – Teresy Roszkowskiej* (1990), *Teatr Teresy Roszkowskiej* (1991), *Aleksander Patkowski – twórca regionalizmu polskiego* (1991), *„Cyganem być...”* (1991), *Jesteśmy Polakami* (1991), *„Help Poland Fund” – Markizy Salisburg* (1991), *Bronisława Linkego – opisanie świata* (1991), *„Wydobyłem rzeźbę z lasu”* (1991), *W kręgu sztuki* (1991), *Polska prowincjonalna według*

*Jerzego Dudy-Gracza* (1991), *„Alarm ekologiczny” Władysława Hasióra* (1992), *„Duchypoki” – czyli pierwsza wojna światowa trwa do dziś* (1992), *„Cygańska dusza...”* (1992), *„Dążenie do jasnego punktu – Joanny Wierusz--Kowalskiej* (1992), *„Święta miłości kochanej Ojczyzny...”* (1993). W latach 1951-1954 współpracował z „Gazetą Białostocką”. W latach 1957-1961 pisał artykuły i recenzje do tygodnika „Ekran”. Opublikował książki: *Polski film krótkometrażowy w 25-leciu PRL* (współautor) – 1969, *Katalog polskich filmów o sztuce* (z Zbigniewem Gawrakiem) – 1974.

**Aleksander Fogiel** (ur. 26 II 1910 roku w Siedlcach) – aktor teatralny i filmowy. Był synem maszynisty kolejowego. Ukończył Gimnazjum Realne w Siedlcach i Technikum Kolejowe oraz wieczorowe kursy Miejskiej Szkoły Rysunku i Zdobnictwa w Warszawie. Przez dwa lata praktykował u dekoratora teatralnego Wincentego Drabika. Pierwsze prace zawodowe w tej dziedzinie wykonał w Teatrze Wojska Polskiego na Pradze w Warszawie. Tam też debiutował w 1928 roku jako aktor w roli Antosia w *Karpackich góralach* i przez jakiś czas pracował na tej scenie. Następnie odbył służbę wojskową w Szkole O.P.L.-GAZ na Marymoncie w Warszawie. W tym czasie napisał swoją piątą sztukę teatralną pt. *Szpicle idą*. Mając uprawnienia Polskiego Związku Artystów Widowiskowych, sztukę tę wystawił w kierowanym przez siebie Teatrze Garnizonowym w Siedlcach. Gdy wybuchła wojna, Aleksander Fogiel był dyrektorem, aktorem, scenografem i aktorem Teatru Garnizonowego w Siedlcach i starszym technikiem na wężle kolejowym Warszawa Zachodnia. Okupację spędził w Siedlcach, prowadząc drobny handel chemikaliami i farbami. Gdy miasto zostało oswobodzone, zajął się odtworzeniem



Teatru „Podlasie”. Wystawił *Jasienka Pana Jezusowa*. Premiera tego widowiska odbyła się w lasach pod Mordami, gdzie kwaterowały w ziemiankach oddziały tworzącej się Dywizji Picchoty II Armii Wojska Polskiego. Z polecenia gen. Świerczewskiego zaczął tworzyć Teatr Frontowy, którego pierwsze przedstawienie odbyło się 8 lutego 1945 roku w Warszawie. Po wycofaniu się z Teatru Frontowego, którego był dyrektorem, reżyserem, scenografem i aktorem, trafił do poznańskiego Teatru Wojska Polskiego i został jego kierownikiem artystycznym. Po wojnie Aleksander Fogiel zdał egzamin eksternistyczny we Wrocławiu na Sesji Wyjazdowej z Zelwerowiczem i Damińskim oraz drugi w Krakowie na Sesji Egzaminacyjnej. W 1946 roku otrzymał stanowisko dyrektora wrocławskiego Teatru O.K.Z.Z. nazwanego potem Teatrem „Popularnym”. Pierwsze przedstawienie odbyło się w tym teatrze na jesieni 1946 roku. Była to prapremiera komedii muzycznej pióra Aleksandra Fogla *Wyspa hibijskowskich*, z muzyką Michała Dąbrowskiego – twórcy wrocławskiego hejnału. Po zlikwidowaniu Teatru „Popularnego” aktor przeniósł się do Teatrów Dolnośląskich za dyrekcji J. Waldena, a w 1949 roku do Częstochowy do teatru E. Porędy. Stamtąd trafił do Poznania do teatru Horzycy. Z Poznania przeniósł się do Szczecina do Teatru Miejskiego za dyrekcji M. Godlewskiego, a potem E. Chaberskiego. W Łodzi zaangażował się do Teatru im. Stefana Jaracza za dyrekcji F. Żukowskiego. Po trzech latach przeniósł się do Teatru Powszechnego. Wyreżyserował 68 sztuk pełnospektaklowych. Zaprojektował 38 scenografii. Napisał 17 sztuk. Zagrał 378 ról teatralnych. Był dyrektorem pięciu teatrów. Organizował m.in. Teatr Marynarki Wojennej w Gdyni. Był kierownikiem artystycznym Teatru Domu Żołnierza w Poznaniu. W Szczecinie

był założycielem i dyrektorem artystycznym Teatru Lalki i Aktora „Pleciuga”. Zagrał w ponad 150 filmach, m.in.: 1959 – *Baza ludzi umarłych* (Apostoł), *Krzyż walecznych* (Buśko w II noweli *Pies*), *Rancho Teksas* (weterynarz), 1960 – *Krzyżacy* (Maćko z Bogdańca), *Nikt nie woła* (włóczęga – „Burmistrz”), *Szklana góra* (ojciec), *Zobaczmy się w niedzielę* (szofer Roman), *Walec pikowy* (radca), *Szatan z VII klasy* (ksiądz), *Wierna rzeka* – spektakl telewizyjny w reż. Jerzego Antczaka, 1961 – *Historia współczesna* (wesołek), *Ludzie z pociągu* (handlarz), *Ogniomistrz Kaleś* (karczmarz Szponderski), *Historia żółtej ciżemki* (starszy strażnik grodu), 1962 – *I ty zostaniesz Indianinem* (wujek Eligiusz), *Jadą goście, jadą* (ślusarz), *Spotkanie w „Bajce”* (inwalida, były sierżant), *Złoto* („Stary”), 1963 – *Milczenie* (Bejc), *Naprawdę wczoraj* (Krztylnka – restaurator), *Weekendy* (sklepikarz w części *Autobusy jak żółwie*), *Mansarda*, 1964 – *Agnieszka 46* (Paszczuk), *Giuseppe w Warszawie* (handlarz w pociągu), *Naganiacz* (Budyta), *Skąpani w ogniu* (porucznik Milutin), *Panienska z okienka* (sędziego gdańskiego), 1965 – *Kapitan Sowa na tropie* (Bengo w części *Uprzejmy morderca*), *Markiza de Pompadour* film z cyklu *Pęty i dukaty*, *Rękopis znaleziony w Saragossie* (szlachcic hiszpański), *Wyspa złoczyńców* (komendant MO), 1966 – *Don Gabriel* (Taborek), *Katastrofa* (majster Fryc Bieć), *Piekło i niebo* (grabarzmęczennik), *Sobótka* (pułkownik radziecki), *Błękitny patrol* (sierżant Mitchen), 1967 – *Jowita* (prezes), *Kochajmy syrenki* (właściciel warsztatu samochodowego), *Sami swoi* (sołtys), *Zwariowana noc* (służący Józef), *Gdzie jesteś Elizo* – tv film krótkometrażowy, 1968 – *Julia, Anna, Genowefa* (ojciec Irmy – przyjaciółki Anny), *Zywot Mateusza* (Gospodarz), *Cyrograf dojrzałości* – film tv, *Lalka* (Dziwisz), 1969 – *Rzeczpospolita*

*babska* (Starosta), 1970 – *Jak rozpiętałem II wojnę światową* (Józwiak w części *Wśród swoich*), *Paragon, gola* (Łopotek), *W każdą pogodę* – film tv, *Zamach* (generał), 1971 – *Akcja Brutus* (prof. Ramuz), 1972 – *Antek* – film tv, *Szklana kula* (Profesor), 1973 *Kopernik* (Matz Schilling), *Chłopi* (Balcerek), 1974 – *Drzwi w murze* (aktor), *Gniazdo* (Biskup), *Nie ma mocnych* (sołtys), *Fernando i humaniści* – film tv, 1975 – *Noce i dnie* (ksiądz Kryjak), 1976 – *Beniamiszek* – film tv, *Motylem jestem* (Szofer Marian), *Lalka* (sędzia), 1977 – *Kochaj albo rzuć* (sołtys), *Rodzina Połanieckich* (Woźny), 1978 – *Granica* (Toruciński), *Rodzina Połanieckich* (zarządca Krzemienia), *Zakręt* (naczelnik Figura), 1979 – *Aria dla atlety* (ojciec Władysława), *Placówka* (ksiądz), *Kariera Nikodema Dyzmy* (starosta Koborowa), 1981 – *Zamach stanu* (Kałaszyński), *Klejnot wolnego sumienia* (Jan Firllej) – premiera 1983, 1982 – *Konopielka* (wójt), *Kołowaty* – film tv, *Promień* (Gubernator) – film tv, *Jest mi lekko* (Hramazyk), 1983 – *Niech cię odleci mara* (ksiądz), *Krach operacji Terror* (właściciel bufetu), *Wielki człowiek do małych interesów* (Janickiewicz), *Podróż Jana Amosa Komeńskiego* (burmistrz) – reż.: O. Vavra, 1984 – *Marynia* (zarządca majątku), *Bestseller* (szeryf), 1985 – *Kobieta z prowincji* (ojciec Andzi), *Degas* (Mistrz baletu) – ciueta H. Dąbrowskiego, 1986 – *Siekierzada* (fryzjer), *Biała wizytówka* (kucharz), 1987 – *Magnat* (Alojz); Seriale: 1965 – *Kapitan Sowa na tropie*, 1966 – *Z przygodą na ty*, *Stawka większa niż życie* (pułkownik Wojska Polskiego) – odcinek *Spotkanie*, 1967 – *Marsjanie* – odcinek 1 *Wojna*, 1968 – *Do przerwy 0:1*, 1969 – *Przygody Pana Michała* (szlachcic), 1979 – *Znak orła*, *Kariera Nikodema Dyzmy*: Aktor otrzymał wiele nagród i wyróżnień: Złoty Medal 200-lecia Stanów Zjednoczonych za szerzenie kultury polskiej w Ame-

ryce, Nagroda Artystyczna miasta Wrocławia „Złota Iglica”, Nagroda Teatralna miasta Częstochowy, Nagroda II stopnia na Festiwalu Sztuk Współczesnych w Warszawie za rolę w sztuce *Zielona Ulica*, Dyplom wyróżnienia na Festiwalu Sztuk Współczesnych w Warszawie za rolę w sztuce *Zwycięstwo*, Nagroda artystyczna miasta Szczecina. Odznaczenia państwowe: Złoty Krzyż Zasługi i Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. Wiele dyplomów uznania za prace artystyczne, dydaktyczne, społeczne. Będąc na emeryturze, poza pracą w filmie i TV (m.in. Teatr Poniedziałkowy – rola lekarza w sztuce *Siedem pięter*, premiera 7 II 1994 program I), zagrał gościnnie i wyreżyserował jedną ze swoich 17 sztuk *Koń trojański zdych* w Teatrze im. Bogusławskiego. (17 I)

**Franciszek Stefan Fuchs** (ur. 25 V 1914 w Warszawie) – operator, współpracownik Polskiej Kroniki Filmowej, realizator filmów dokumentalnych o ludziach kultury i sztuki, długoletni pracownik Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. W 1938 ukończył kurs operatorski. W 1945 roku rozpoczął pracę w krakowskiej bazie Wytwórni Filmowej WP jako operator. Był autorem zdjęć do filmów: *Ręce dziecka* (1945), *Lopuszna, ziemia nieznaną* (1946), *Ludzie ognia i stali* (1947), *Do redakcji nadszedł list* (1950), *Ludzie wybierają życie* (1950), *Feliks Dzierżyński* (1951), *Pokój zdobędzie świat* (dł. m., współopcr., 1951), *Mazowsze* (pierwszy polski kolorowy film dokumentalny, 1952), *Ślubujemy* (współopcr., 1952), *Kronika Odrodzenia* (również reżyseria, 1954), *Powrót na Stare Miasto* (1954), *Przygoda na Mariensztacie* (dł. m., fab., współreżyseria, zdj. z Sewerynem Kruszyńskim, 1954), *Sztuka meksykańska* (1955), *Wesele krakowskie* (również reżyseria, 1956), *Zbójnicki* (również reżyseria, 1956), *W dzień Bożego Ciała* (1957), *Zemsta* (dł. m.,

fab., zdj. zc Stanisław Wohlem, 1957), *Eseje* (również scenariusz i reżyseria, 1962), *Jazz w Polsce* (części I-VI, 1964), *Portret dyrygenta* (1965), *Teatryk aluzji i drwiny* (1966), *Maestro* (również reżyseria, 1967), *Epitafium* (również scenariusz i reżyseria, 1969), *Gościniec* (1969), *W kraju Chopina* (1969), *Od Wisły daleko* (również reżyseria, 1970). (21 III)

**Loda Halama właśc. Leokadia Halama** (ur. 20 VII 1911) – tancerka, piosenkarka, aktorka teatralna i filmowa. Córka tancerki Marty Cegielskiej – krewnej fabrykanta z Poznania, i Stanisława Halamy – multinstrumentalisty i akrobata z Sosnowca, którzy byli jej pierwszymi nauczycielami tańca i muzyki (Loda grała na mandolinie i ksylofonie). Rodzice poznali się podczas występów w Rosji. Ich kolejne córki przychodziły na świat podczas tournée artystycznego. Loda zaczynała karierę u boku rodziców na arenie cyrkowej jako siedmioletnie „cudowne” dziecko. Do Polski Halamowie wrócili w 1921 roku. Wkrótce siostry Punia (Alicja) i Zizi (Józefa), Ena (Helena) i Loda (Leokadia) wraz z mamą stworzyły zespół. Po raz pierwszy w Warszawie siostry Halama zdobyły uznanie publiczności w teatryku „Perskie Oko” w 1926 roku. Dwa lata później siostry występowały w teatryku „Morskie Oko”. Rodzinny zespół rozpadł się po pewnym czasie. Dziewczęta powychodziły za mąż. Loda Halama jako solistka stała się gwiazdą kabaretów „Perskie Oko”, „Morskie Oko” „Qui Pro Quo” i „Banda”. Osiemnastoletnia artystka po debiucie w rewiiach i filmie poślubiła w 1929 roku 23-letniego hrabiego Andrzeja Dembińskiego. Na dwa lata, czyli na czas trwania tego małżeństwa, musiała przerwać występy. Po opuszczeniu męża wyjechała do Drezna uczyć się „tańca wyzwolonego” u mistrzyni gatunku Mary Wigman, dla której treść i

wyraz były ważniejsze od techniki. Po powrocie do kraju artystka dała szereg recitali, odnosząc wielki sukces. Na dwa sezony 1934-1936 została zaangażowana jako primabalerina do Opery Warszawskiej, gdzie tańczyła w *Nocy w Walpurgii* i *Carmen*. Spektakl ten wbrew przewidywaniom niektórych krytyków okazał się wielkim sukcesem. Specjalnie dla niej dyrektor Janina Korolewicz-Waydowa wystawiła tam *Niemą z Portici* Aubera. Artystka tańczyła też w operetce *Roxy* w teatrze „8.45”. Występowała w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Opracowywała układy taneczne do muzyki Chopina, Beethovena, Gounoda, Rimskiego-Korsakowa i wielu innych kompozytorów. Podbiła publiczność przedstawieniami *Symfonia rosyjska*, *Zraniony ptak*, *Taniec hiszpański*, *Taniec kwiatów*. Zaczął się okres krajowych i zagranicznych tournée. Jej światowy debiut odbył się w ekskluzywnym paryskim Vieux Colombier dzięki poleceniu Ignacego Paderewskiego. Ten występ utworzył jej drogę do późniejszych recitali w najbardziej renomowanej paryskiej Salle Pleyel, gdzie tańczyła podczas festiwalu „Rotary 1936” i w 1938 roku. W Nowym Jorku i Chicago przygotowała choreografię i tańczyła w przedstawieniu *Halki*, po którym krytyk z „New Yorkera” napisał: „Od dziś *Halka* powinna nazywać się Halama”. Artystka odbyła także triumfalne tournée po Japonii, Skandynawii, Łotwie i Niemczech. Zachwycała techniką tańca, estetyką ruchu, wspaniałymi nogami, piękną sylwetką, wdziękiem i niesłychanie żywiołowym, wręcz nieokiełznanym temperamentem. Jej występy cieszyły się niebywałym powodzeniem. Grała w pierwszych polskich filmach: 1927 – *Uśmiech losu*, *Ziemia obiecana* („Czarny Łabędź”), 1933 – *Prokurator Alicja Horn*, 1934 – *Kocha, lubi, szanuje* (Loda, kasjerka), 1935 – *Manewry miłosne* (Leda Montelli),

z tego filmu pochodzi znana scena tańca na kieliszku szampana 1936 – *August Mocny* (kochanka króla), *Fredek uszczęśliwia świat* (Loda), *Piosenka o miłości*, 1937 – *Dyplomatyczna żona* (tancerka), *Parada Warszawy*, 1939 – *Kłamstwo Krystyny* (tancerka). Tuż przed wojną w 1939 roku wyszła powtórnie za mąż, za Polaka ze Szwajcarii George'a Golembiowskiego. W czasie wojny działała w Radzie Głównej Opiekuńczej przy PCK. Zajmowała się zdobywaniem środków na dożywianie dzieci z Czerniakowa i chorych w Szpitalu Ujazdowskim, w którym przebywała wówczas 27 rannych żołnierzy z Westplatte. W 1940 roku grupa ludzi zdecydowała się uratować tych żołnierzy przed deportacją do obozów jenieckich. Wywieziono ich jako nieboszczyków ze szpitala, a urządzeniem schroniska dla westerpalczyków, jego zaopatrzeniem i wyposażeniem zajęła się Loda Halama i przez trzy lata systematycznie zdobywała potrzebny im pomoc rzeczową i pieniężną. George Golembiowski zaangażowany wraz z żoną w działalność konspiracyjną został zamordowany w lipcu 1943 roku w nie do końca wyjaśnionych okolicznościach. Zaczęło się robić coraz niebezpieczniej. Nawet obywatelstwo szwajcarskie nie mogło ochronić artystki przed Gestapo. W 1945 roku wyjechała z synkiem George'em do Szwajcarii do rodziny męża. Tam włączyła się w akcję zbierania funduszy na lekarstwa dla warszawskich powstańców, zorganizowaną przez genewskie radio i szwajcarski Czerwony Krzyż. Jeździła po Szwajcarii z recitalami. *Symfonią patriotyczną* do muzyki Chopina, przedstawiającą historię Warszawy – wesołej przedwojennej i zagrożonej i głodnej podczas okupacji – zdobywała pieniądze na pomoc rodakom, jak również powodzenie i wspaniałe recenzje. Po wojnie wyjechała do Wielkiej

Brytanii. Dzięki kolejnemu mężowi, Kazimierzowi Dobrowolskiemu, dostała pozwolenie na pobyt i prawo do pracy w Anglo-Polish Ballet, gdzie występowała przez dwa lata jako jego primabalerina. Następnie wyjechała do USA, otrzymując pozwolenie na pobyt dzięki pomocy czwartego męża, Larry'ego Latta, z którym spędziła rok. Po wycofaniu się z pracy artystycznej zajęła się biznesem – w Kalifornii miała agencję handlu nieruchomościami. W 1959 roku powróciła do Londynu, gdzie jej syn kończył studia. Wyszła za mąż za Stanisława Ruszałę – byłego żołnierza, aktora i śpiewaka (tenor) w armii Andersa, z którym grała w emigracyjnym przedstawieniu *Żołnierza Królowej Madagaskaru*. Z ostatnim mężem, z którym Loda Halama spędziła cztery lata, zorganizowała w Londynie rewią *Rendez-vous gwiazd*. W Londynie artystka była też właścicielką świetnie prosperujących restauracji. Po raz pierwszy po wojnie przyjechała do Polski w 1958 roku. W październiku 1959 roku wystąpiła w Teatrze Buffo i Teatrze Syrena w rewii *Bujamy wśród gwiazd*. Spektakl ten pokazywano 360 razy. W 1985 roku wróciła na stałe do Polski. Przez ostatnie lata żyła bardzo skromnie w małym mieszkaniu w Warszawie, często odwiedzając w Londynie syna (z wykształcenia elektryk, z profesji artystę plastyka) i wnuczkę Melody. O swoim bogatym życiu napisała w książce *Moje nogi i ja*, wydanej w 1984 roku. W 1995 roku z okazji 100-lecia kina została uhonorowana nagrodą Miasta Stołecznego Warszawy za zasługi dla polskiego kina lat międzywojennych. (13 VII w Warszawie)

**Krzysztof Kieślowski** (ur. 27 VI 1941 w Warszawie) – reżyser filmowy. Był synem urzędnicki i inżyniera budownictwa. Uczęszczał do szkoły pożarnictwa we Wrocławiu i w latach

1957-1962 do Państwowego Liceum Technik Teatralnych. Przez rok pracował jako gardrobiany, m.in. Tadeusza Łomnickiego, Edwarda Dzierżońskiego, Aleksandra Bardinię, Zbigniewa Zapasiewicza w warszawskim Teatrze Współczesnym. Przez kilka miesięcy uczęszczał w Studium Nauczycielskim przy ul. Saskiej w Warszawie. Następnie przez pół roku pracował jako referent kulturalny w Urzędzie Rady Narodowej Warszawa-Zolibórz. W 1964 roku dostał się (za trzecim podejściem) na wydział reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi, który ukończył w 1968 roku – film dyplomowy: *Z miasta Łodzi* (dok.). Debiutował w telewizji filmem dokumentalnym *Zdjęcie* (1969). Od 1969 roku współpracował z Wytwórną Filmów Dokumentalnych w Warszawie. W roku 1974 został członkiem Zespołu Filmowego „TOR” Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. W 1971 roku wstąpił do Stowarzyszenia Filmowców Polskich – od 1976 należał do jego Prezydium, a od 1978 do 1981 roku pełnił funkcję wiceprezesa Zarządu Głównego stowarzyszenia. Był laureatem wielu nagród: Grand Prix na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (1974), Grand Prix na MFF w Mannheim (1975), Nagroda im. Andrzeja Munka (1975), francuski Krzyż Oficerski Sztuki i Literatury, dwie nominacje do Oscara, nagrody na festiwalach w Wenecji, Berlinie. W latach 60. i 70. kręcił filmy dokumentalne pokazujące gorzki obraz PRL. Jego filmy fabularne z lat 70. należały do kina moralnego niepokoju. Pod koniec lat 80. reżyser zajął się tematami uniwersalnymi. W jego filmach grali m.in. Irène Jacob, która w wyniku tej współpracy stała się międzynarodową gwiazdą, Juliette Binoche – nagrodzona Cezarem i nagrodą w Wenecji za rolę w *Niebieskim*, Jean-Louis Trintignant, Grażyna Szapolowska, Bogu-

slaw Linda, Tadeusz Lomnicki, Jerzy Stuhr, Aleksander Bardini, Zbigniew Zapasiewicz, Jerzy Trela i inni. Był członkiem Europejskiej Akademii Filmowej. Wykładał reżyserię i scenopisarstwo na uczelniach w Katowicach (1979-1982), Berlinie Zachodnim (1984), Helsinkach (1988) oraz w Szwajcarii (1985, 1988, 1992). Filmografia: *Tramwaj* (1966, scen. i reż., etiuda fabularna zrealizowana w PWSTiF pod opieką Wandy Jakubowskiej), *Urząd* (1966, scen. i reż., etiuda dokumentalna zrealizowana w PWSTiF), *Koncert życzeń* (1967, scen. i reż., film krótkometrażowy zrealizowany w PWSTiF), *Zdjęcie* (1968), *Z miasta Łodzi* (1969), *Byłem żołnierzem* (1970, dok.), *Fabryka* (1970, dok.), *Przed rajdem* (1971, dok.), *Robotnicy '71.: Nic o nas bez nas* (z Tomaszem Zygałą, 1972, dok.), *Refren* (1972, dok.), *Między Wrocławiem a Zieloną Górą* (1972, dok.), *Podstawy BHP w kopalni miedzi* (1972, film instruktażowy), *Murarz* (1973, dok.), *Przejsięcie podziemne* (1973, fab. film tv), *Prześwietlenie* (1974, dok.), *Pierwsza miłość* (1974) – „Złoty Smok” na Międzynarodowym Festiwalu Filmów w Krakowie 1974, *Personel* (1975, fab. film tv) – Wielka nagroda Miasta Mannheim (ex aequo) i Nagroda Katolickiej Misji Filmowej na XXIV Międzynarodowym Tygodniu Filmowym w Mannheim (październik 1975), Nagroda tygodnika „Film” za najlepszy debiut w filmie fabularnym w 1975, „Samowar 75” – Nagroda Entuzjastów Kina przyznana przez Polską Federację DKF i DKF Świebodzin, „Don Kichot” – nagroda Polskiej Federacji DKF przyznana w czasie Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowice (czerwiec 1976), Grand Prix „Wielki Jantar 76” na IV Koszalińskich Spotkaniach Filmowych, „Młodzi i Film” (sierpień 1976), Nagroda Główna w kategorii filmów telewizyjnych i Nagroda Dziennikarzy na III Festiwalu Polskich Filmów Fabular-

nych w Gdańsku (wrzesień 1976), „Drożdże” – nagroda redakcji „Polityki”; *Zyciorys* (1975, dok. inscenizowany) – „Brązowy Lajkonik” na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie 1975, „Drożdże” – nagroda redakcji „Polityki” za „działalność, która stała się zaczątkiem myślenia” (1976); *Blizna* (1976, fab.), *Kłaps* (1976, impresja z planu *Blizny*); *Szpital* (1976, dok.) – Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie 1977, *Spokój* (1976, premiera 1980, fab.), *Nie wiem* (1977, premiera 1981, dok. aneks do *Blizny*), *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977, dok.) – „Srebrna Sestercja” na XI Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Nyon 1979, Grand Prix na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie 1979, *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978, dok.), *Amator* (1979, fab.) – Nagroda „Jantar 79” w Koszalinie, „Złote Lwy” na VI Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdańsku 1979, Złoty Medal i Nagroda FIPRESCI na MFF w Moskwie 1979, Grand Prix „Złoty Hugon” w Chicago 1980, *Dworzec* (1980, dok.), *Gadające głowy* (1980, dok.), *Przypadek* (1981, premiera I 1987, fab.), *Murarz* (1981, dok.), *Krótki dzień pracy* (1981, dok.), *Bez końca* (1985, fab.) – pierwsze miejsce w plebiscycie publiczności na MFF w Rotterdamie 1986, *Krótki film o zabijaniu* (1988, fab.) – nagroda Felixa, *Krótki film o miłości* (1988, fab.), *Siedem dni w tygodniu* (1988, dok.), *Dekalog* (1989, serial fab.), *Podwójne życie Weroniki/La Double Vie De Veronique* (1991, Francja-Polska, fab.), *Trzy kolory: Niebieski* (1993, Francja, fab.) – nagroda Złotego Lwa na festiwalu w Wenecji, *Trzy kolory: Biały* (1994, Francja-Polska, fab.) – nagroda Srebrnego Niedźwiedzia w Berlinie, *Trzy kolory: Czerwony* (1994, Francja, fab.) – trzy nominacje do Oscara. Jako reżyser teatralny wystawił m.in. własną sztukę *Zyciorys* w Teatrze Starym

w Krakowie – 1978. Dla Teatru Telewizji wyreżyserował m.in.: *Dwoje na huśtawce* (1977), *Kartoteka* (1979).

Filmy o reżyserze: *I'm so, so*, reż.: Krzysztof Wierzbicki (1995). Książki o reżyserze: m.in. wydana w Wielkiej Brytanii biografia *Kieślowski on Kieślowski*, Stanisław Zawisliński: *Kieślowski bez końca*. Wyd. Skorpion (1994); *Kieślowski*. Pod red.: Stanisława Zawislińskiego: Wydawnictwo Skorpion Art przy współpracy Komitetu Kineematografii i Bankowej Fundacji Kultury, Warszawa, 1996; Krzysztof Kieślowski: *O sobie*. Oprac. Danuta Stock, Wyd. Znak (1997). (13 III w Warszawie)

**Andrzej Krasicki** (ur. 1918) – dyrektor artystyczny stołecznych teatrów, m.in. Narodowego, Powszechnego, Polskiego, niezawodowy aktor filmowy i telewizyjny. Wystąpił w epizodach prawie 300 filmów, m.in.: 1961 – *Czas przeszły* (prokurator), *Kwiecień* (kapelan), 1963 – *Pasażerka*, 1964 – *Panienka z okienka*, 1968 – *Ilasto Korn*, 1973 – *Wielka miłość Balzaka* – serial TV, 1982 – *Zabijanie koni* – film tv, *Zderzenie* – film tv, 1984 – *Haracz szarego dnia* (Würt), *Katastrofa w Gibraltarze* (prezydent Roosevelt), *Pastorale Heroica* (stary chirurg), 1986 – *Dłużnicy śmierci* (ojciec Ireny), *Epizod Berlin West* (prezes Mosielewicz); seriale: 1966 – *Stawka większa niż życie* – odcinek 16 *Operacja „Liść dębu”*, 1971 – *Przygody psa cywila*, 1979 – *Kariera Nikodema Dyzmy*.

**Wanda Łuczycycka** (ur. 2 VII 1907 roku w Józefowie Lubelskim) – aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna. Ukończyła Państwową Szkołę Dramatyczną Wilama Horczy przy Konserwatorium Warszawskim w 1932 roku. Na scenie zadebiutowała w tym samym roku w zespole Miejskiego Teatru w Toruniu. W ciągu jednego sezonu wystąpiła w 22 premierach, grając role m.in. księżnej Eboli, Desdemony. Lata 1933-1936 spędziła w teatrze

Ziemi Wołyńskiej w Łucku, a następnie znalazła się w Reducie Juliusza Osterwy i Teatrze Narodowym. W 1936 roku wyszła za mąż za aktora, a także późniejszego współtwórcę i założyciela warszawskiego Teatru Nowego, dyrektora Teatru Dramatycznego i Narodowego w Warszawie, Mariana Mollera, który zmarł w 1974 roku. Ich syn Wiktor został reżyserem telewizyjnym. W latach 1938-1939 aktorka grała w Teatrze Narodowym w Warszawie. W 1944 roku występowała w Lublinie w Teatrze Wojska Polskiego, z którym przeniósła się do Łodzi, gdzie grała do 1947 roku. Kiedy w Warszawie powstał Teatr Nowy, zaangażowała się tam na dwa sezony. Następnie pracowała w Teatrze Rozmaitości (1948-1949), a w latach 1949-1955 w Teatrze Narodowym. Od 1955 roku do rozstania się ze sceną w 1985 roku była związana z warszawskim Teatrem Dramatycznym (z przerwą w latach 1965-1969, gdy grała w Teatrze Narodowym). Była m.in. królową w *Iwone księżniczce Burgunda*, Kłarą Zachanssian w *Wizycie starszej pani* i doktor von Zahn w *Fizykach Dürrenmatta*, Tłustą kobietą w *Kartotece*, Jokastą w *Królu Edypie*, Akuliną w *Mieszczanach*, Dulską w *Moralności pani Dulskiej*. Grała w sztucec *Jan Maciej Wścieklica* Witkacego, w sztukach Różewicza, Gombrowicza, Brechta, Mrożka, Gogola, Gorkiego, Frischa, Wyspiańskiego, Fredry, Moliera i Sofoklesa. W radiowych *Matysiakach* była Franczakową. Wystąpiła w kilkudziesięciu filmach, m.in. 1946 - *Dwie godziny* - premiera: 1957 (Marta, żona Filipa), 1954 - *Celuloza* (pani Rozalia), *Trudna miłość* (Biedronkowa), 1955 - *Kariera* (Rosiakowa), 1957 - *Skarb kapitana Martensa* (matka Dominikowa), 1958 - *Dezert* (Karolakowa), 1961 - *Mąż swojej żony* (Kowalska - gospościa), *Dziś w nocy umrze miasto* (właścicielka restauracji „Astoria”), *Świadeństwo urodzenia*, nowela III *Kropka krwi* (Winklerowa),

1962 - *Dotknięcie nocy* (kasjerka z kombinatu), *Jutro premiera* (barmanka Brygidka), *Rodzina Milcarków* (Pyrkowska), *Spóźnieni przechodnie* - nowela II *Krąg istnienia* (matka Wacka), *Głos z tamtego świata* (Wiktoria - za tę rolę otrzymała nagrodę dla najlepszej aktorki na MFF w Mar del Plata w Argentynie i Nagrodę Państwową II stopnia), 1964 - *Mój drugi ożenek* (matka Jadźki), 1965 - *Późne popołudnie* (Maria Siankowska), 1966 - *Niekochana* (właścicielka pensjonatu), *Piekło i niebo* (Wiktoria), 1968 - *Tabliczka marzenia*, 1969 - *Jak zdobyć pieniądze, kobietę i sławę* - film tv, 1971 - *Kłopotliwy gość*, 1972 - *Szklana kula*, *Siedem czerwonych róż*, czyli *Benek Kwiatciarz o sobie i innych* - film tv, 1973 - *Kaprysy Lazarza* (Jacentowa) - film tv, 1974 - *Nagrody i odznaczenia* (salowa), 1975 - *Noce i dnie* (Arkuszowa), *Awans* (Horpyna), 1976 - *Klara i Angelika* - film tv, *Mgła* (Sołtysiakowa), 1979 - *Śnić we śnie* - film tv w reż.: Janusza Nasfetera, *Żołnierz wolności* (komunistka), 1981 - *Historia pewnej miłości* film tv, 1985 - *Zabicie ciotki* (babcia), 1986 - *W cieniu nienawiści* (ciotka), 1988 - *Jedenaste przykazanie* (pani Goldszmitka) oraz *Diabeł* - nowela telewizyjna w reż. Stanisława Różewicza (Rapetowa); **Scenale**: *Droga*, *Wojna domowa* (babcia), 1968 - *Do przerwy 0:1*, 1972 - *Chłopi* (Kłębowa), *Najważniejszy dzień życia* - odcinek I *Gra*, 1975 - *Dyrektorzy*, 1979 - *W słońcu i w deszczu* (Małolepsza). Aktorka podkładała głos za Ięgą Cembrzyńską w *Gwiezdnym pyłe* Andrzeja Kondratiuka. Lauratką wielu nagród, odznaczeń i wyróżnień, m.in. Złotego Krzyża Zasługi, Krzyża Oficerskiego i Komandorskiego OOP, Nagrody Ministra Kultury. W 1983 roku, uhonorowana tytułem Zasłużonego Członka Związku Artystów Scen Polskich. Ostatnie lata życia aktorka spędziła w Domu Aktora w Skolimowic. (3 VII)

**Adam Mularczyk** (ur. w 1923) - aktor charakterystyczny, mistrz epizodu. W latach 1940-1945 uczęszczał do podziemnej Szkoły Dramatycznej w Krakowie. W czasie okupacji zorganizował w Warszawie Teatr Podziemny. W 1946 roku zdał aktorski egzamin przed Komisją Państwową m.in. Teatru Narodowego w Warszawie. Jego wielką rolą był Lucy w przedstawieniu warszawskiego Teatru Współczesnego w *Czekając na Godota* w reżyserii Jerzego Kreczmara w 1957 roku. Aktor był związany z Telewizją Warszawa i Polskim Radiem. Przez 10 lat odtwarzał postać profesora Pęduszwego w Teatryku Eterek w Polskim Radiu. Wystąpił m.in. w filmach: 1948 - *Ostatni etap* (jeden z Żydów w transporcie), 1952 - *Żołnierz zwycięstwa* (I seria *Lata walki* - dwa epizody: pastuch Don Jose i rozstrzelany), 1953 - *Sprawa do załatwienia*, 1955 - *Godziny nadziei* (stary Włoch), *Kariera* (Rosiak), 1956 - *Warszawska Syrena* (Niedolus - kupiec), 1958 - *Król Maciuś I* (król stary), *Kalosz szczęścia* (Pietrzak - kolega fotografa), *Zadzwonienie do mojej żony* (*Co oekne* □ *ena*) - film prod. polsko-czeskiej (właściciel motorówki), 1959 - *Zamach* (Józef - właściciel warsztatu mechanicznego), 1960 - *Tysiąc talarów* (Kuba - bandyta), 1961 - *Ostrożnie Yeti* (sprzedawca obrazów), *Milczące ślady* (Szyndzieloch - góralski), 1962 - *Dwaj panowie N* (Grzegorz - pracownik archiwum), *Złoto* (Wysoki - klient baru), *Drugi brzeg* (Rączka - więzień), *Piegowaty dzień* - film krótkometrażowy (włamywacz), 1964 - *Skąpani w ogniu* (stary Witoch), 1966 - *Pieczone gotąbki* (majster Wierzechowski), 1970 - *Lokis*, 1971 - *Nie lubię przedziałku* (taksówkarz), *Epilog norymberski*, *Seksolatki* (aptekarz). Adam Mularczyk od ponad 20 lat pracował w USA. Po śmierci aktora jego żona Zofia Wróblewska-Mularczyk ufundowała

nagrodę imienia Adama Mularczyka dla najzdolniejszego absolwenta trzeciego roku wydziału aktorskiego jednej z wyższych szkół aktorskich w Polsce. (VIII w Filadelfii, USA)

**Bogdan Niewinowski** (ur. 15 VIII 1923 w Łodzi) – aktor. Podczas II wojny światowej był żołnierzem Armii Krajowej. Brał udział w powstaniu warszawskim. Uczestniczył w walkach frontowych na szlaku Wał Pomorski-Szczecin-Odra-Berlin-Laba-Warszawa. W 1949 roku ukończył Wydział Aktorski PWST w Łodzi. Był wychowankiem Leona Schillera. Po studiach podjął pracę u Erwina Axera w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Grał tam m.in. Gefreitera w *Niemcach* Kruczkowskiego, Fabiana i Blazna w *Wieczorze Trzech Króli* Szekspira, Nika w *Mieszczanach* Gorkiego i Redaktora w *Domku z kart* Zegadłowicza. W 1955 roku przeniósł się do Teatru Dramatycznego, gdzie w inauguracyjnym przedstawieniu *Wesela* Wyspiańskiego grał Chochola. W latach 50. pracował jako lektor Polskiej Kroniki Filmowej. Z Teatru Dramatycznego przeniósł się do Teatru Klasycznego i Rozmaitości. W tym ostatnim grał m.in. dziennikarza w sztuce Rogera Mac Dougalla *Eskapada* reżyserowanej przez Irenę Babel. Występował w kabarecie „Kundel”. W 1957 roku wyjechał do Katowic, gdzie pracował przez dwa sezony. W 1959 roku powrócił do Warszawy i przez jeden sezon grał w Teatrze Miniatury. W 1960 roku związał się z Teatrem Komedia, w którym występował do emerytury. Grał m.in. Ludwika XI w *Królu Włóczęgów* Frimmla, Dixera w wodewilu Nestroya *Serce w rozterce*, Adolfa w *Jadzi wdowie*, Reginalda w *Przed ślubem* G.B. Shawa, Nieśmiałowskiego w *Klubie Kawalerów* Bałuckiego i Tobiasza w *Gwałtu, co się dzieje* Fredry. W filmie zadebiutował w 1951 roku rolą Jurka w *Pierwszym starcie*. Potem zagrał wiele większych i mniejszych ról charakterystycznych, m.in. w filmach: 1952 – *Pierwsze dni* (po-

rucznik Marciniak), 1953 – *Żołnierz zwycięstwa* – 2 seria *Zwycięstwo* (jeden z kicrowców gen. Świerczewskiego), 1953 – *Sprawa do zatwierdzenia* (Stefan Wiśniewski – dziennikarz TV), 1954 – *Domek z kart* (redaktor Lucjan Juraszek), 1955 – *Zaczarowany rower* (sprawozdawca radiowy), 1956 – *Sprawa pilota Maresza* (Cygan – mechanik pokładowy), 1961 – *Droga na Zachód* (Kolas – żołnierz w transporcie), *Historia żółtej ciężarki* (Stanko – uczeń Wita Stwosza), 1967 – *Westerplatte* (por. Pająk), 1968 – *Człowiek z M-3* (taksówkarz), *Mistrz tańca* (lokaj) – film tv, 1971 – *Pierścień księżnej Anny* (myśliwy), *Za ścianą* (lekarz) – film tv, 1973 – *Czarne chmury* (Orszowski) – serial tv, *Wielka miłość Balzaka* (Buisson) – serial tv, 1974 – *Janosik* (karbowy) – serial tv, 1987 – *Przypadek*, 1988 – *Krótki film o zabijaniu*. Współpracował z radiem i telewizją. Grał w przedstawieniach Teatru Telewizji, m.in. Jose w *Karabinach* matki Carrar Brechta w reżyserii Konrada Swinarskiego, Krawca w sztuce Moliera *Mieszczanin szlachcicem*, Chłopa w jugosłowiańskiej sztuce *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna* Bresana. (3 III)

**Czesław Petelski** (5 XI 1922 w Białymstoku) – reżyser i scenarzysta filmowy. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Teatralną i Filmową w Łodzi (1953). Pierwsze filmy realizował już w szkole filmowej. Były to początkowo filmy dokumentalne i reportaże. Jeszcze jako student 1952 roku brał udział w pisaniu scenariusza i realizacji filmu *Cena betonu* (nowela z *Trzech opowieści*). W latach 1963-1988 był kierownikiem artystycznym Zespołu Filmowego „Iluzjon” Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” w Warszawie. W latach 1983-1986 należał do Narodowej Rady Kultury. Był członkiem PPR i PZPR (od 1948 roku) oraz TPPR, a od 1990 roku należał do Światowego Związku Żołnierzy AK. Był laureatem wielu nagród:

Nagroda państwowa I i II stopnia (z Ewą Petelską), Nagroda Prezesa Rady Ministra I stopnia, nagrody resortowe I stopnia (dwukrotnie), nagrody na MFF w Montevideo, dwukrotnie Srebrny Medal na MFF w Moskwie, Nagroda Specjalna Jury i Nagroda FIPRESCI na MFF w Locarno i na Międzynarodowym Festiwalu TV w Monte Carlo, Złota Nagroda FIPRESCI na MFF w Mediolanie, „Złote Laceno” na MFF w Avellino, „Złote Grono” na Festiwalu Lubuskie Lato Filmowe w Łagowic, Nagroda Główna na V Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku, Krzyż Komandorski i Oficerski OOP, Order Sztandaru Pracy I klasy, Złoty Krzyż Zasługi, Medal „Za zasługi dla obronności kraju”. Twórcą filmów: *Trzy starty* (Nowela bokserska, także współscen., 1955), *Baza ludzi umarłych* (także scen., 1959) oraz wspólnie z żoną Ewą – m.in.: *Wraki* (scen. z Ewą Petelską i Januszem Meissnerem, 1957), *Kamienne niebo* (także scen. z Ewą Petelską i Jerzym Krzysztoniem, 1959), *Ogniomistrz Kaleń* (współscen. z Ewą Petelską, 1961), *Czarne skrzydła* (scen. z Ewą Petelską i Aleksandrem Ściborem-Rylskim, 1963), *Naganiacz* (1964), *Drewniany różaniec* (także scen., 1965), *Don Gabriel* (1966), *Jarzębina czerwona* (scen. z Ewą Petelską i Waldemarem Kotowiczem, 1970), *Kopernik* (1973), *Kazimierz Wielki* (także scenariusz z Ewą Petelską, 1976), *Bilet powrotny* (1979), *Urodziny młodego Warszawiaka* (1980), *Na własną prośbę* (1980), *Baldyn* (również scenariusz z Ewą Petelską, 1982), *Kamienne tablice* (scen. z Ewą Petelską, 1984), *Kim jest ten człowiek* (1985), *Gorzka miłość* (1989). Filmy telewizyjne: *Cześć kapitanie* (śr. m., tv, 1967), *Kwestia sumienia* (śr. m., również współscenarzysta, 1967), *Tortura nadziei* (śr. m., również współscenarzysta, 1967), *Świat grozy* (cz. *Duch z Canterville*, śr. m., 1968), *Na własną prośbę* (1979); Serial:

*Dzień ostatni, dzień pierwszy* – odcinek 3 *Wózek*, odcinek 4 *Córeczka*, odcinek 5 – *Buty* (1965). (19 IX w Warszawie)

**Ryszard Pietruski** (ur. 7 X 1922 roku w Wyszecinie koło Wejherowa) – aktor teatralny i filmowy, reżyser teatralny, długoletni dyrektor Operetki Warszawskiej, autor scenariuszy filmowych i adaptacji sztuk teatralnych. Był żołnierzem 4 Dywizji Piechoty. Walczył podczas II wojny światowej pod Lenino, w bitwie o Kołobrzeg i o wyzwolenie Warszawy. W 1948 roku zdał egzamin eksternistyczny w Szkole Dramatycznej Janusza Strachockiego i wyjechał do Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Następnie przeniósł się do Kiele, gdzie grał m.in. Mashama w *Szklance wody*, Fabiana w *Wieczorze Trzech Króli*, Trencha w *Szczyglim zaulku*, Almawivę w *Cyruliku sewilskim*, Bardosa w *Krakowiakach i góralach*. Potem grał w Radomiu. Natomiast od 1951 roku występował w Szczecinie. Grał m.in. Figara w *Weselu Figara*, Koczkariewa w *Ożenku*, Don Carlosa w tragedii Schillera, Astrowa w *Wijaszku Wani* i Leńskiego w *Eugeniszu Onieginie*. Potem pracował w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie za czasów dyrekcji Bronisława Dąbrowskiego, grając Kordiana w dramacie Słowackiego, Pana Młodego w *Weselu*, Boguckiego w *Pannie Maliczewskiej* oraz Figara w *Cyruliku sewilskim*. W 1960 roku został zaangażowany do Teatru Klasycznego (obecnie Studio) i Rozmaitości w Warszawie. Grał Johnny'ego w *Kapeluszu pelnym deszczu*, Pobicdonosikowa w *Łazni* Majakowskiego oraz Anzelmą w *Róży* Zeromskiego. W 1967 roku przeniósł się do Teatru Dramatycznego i pozostał tam do chwili objęcia dyrekcji Operetki Warszawskiej w 1978 roku. W Teatrze Dramatycznym grał w *Anabaptystach*, *Ślubie*, *Sułkowskim* i w *Mądre-mu biada*. Zagrał też *Mężczyznę*

w *Szatanie z siódmej klasy* w Teatrze na Woli. W Operetce wyreżyserował kilka przedstawień, m.in. *Bal w Savoyu*, *Noc w Wenecji*, *Wesoła wdówka* i *My Fair Lady*. Od 1976 roku brał udział i współorganizował coroczne spektakle cyrkowe pod tytułem *Artyści – Dzieciom*, w których występowali najwybitniejsi aktorzy scen warszawskich, a cały dochód był przeznaczany na pomoc dzieciom. Był autorem scenariusza do telewizyjnych filmów krótkometrażowych *Kryształ*, *Portfel* (1970), *Wizyta* (1971) i serialu *Czarne chmury* oraz współautorem scenariusza do filmu *Wilczy bilet* (z Ludwikiem Krasuckim), do filmu *Ojciec* w reż.: Jerzego Hoffmana. Wystąpił w kilkudziesięciu filmach, m.in.: 1957 – *Trzy kobiety* (szofer szabrownik), 1958 – *Pigułki dla Aurelii* (szofer Michalak), *Papiół i diament* (robotnik z cegielni), 1959 – *Nikt nie woła* (Zygmunt), *Wspólny pokój* (Mietek Stukonis), *Zobaczmy się w niedzielę* (Fleck strażak), 1960 – *Powrót* (reporter radiowy), 1961 – *Droga na Zachód* (żołnierz Zadora), *Historia współczesna* (Zabielski), *Szczęściarz Antoni* (kierowca z Ministerstwa Kultury), 1962 – *Dwaj panowie N* (sierżant Jagielski), *Jadą goście, jadą...* (kierowca Józek), 1963 – *Gangsterzy i filantropi* (kierownik sklepu), *Kryptonim „Nektar”* (Strus – oszust, pomocnik właściciela fabryczki), *Mam tu swój dom* (Kasprzyk), *Ostatni kurs* (Adam), 1964 – *Naganiacz* (Jaworek), *Pięciu* (Kalus), *Prawo i pięść* (Wijas), *Rachunek sumienia* (major „Pawel”), *Skapani w ogniu* (Beruda), *Panienka z okienka* (oberżysta), 1965 – *Barwy walki* (delegat Brzoza), *Święta wojna* (porucznik MO Sucharek), *Wyspa złoczyńców* (Karol – fotograf amator-złodziej), *Po-pioły* (przewoźnik), 1966 – *Bariera* (kelner), *Sobótki* (Drewniak), 1967 – *Chudy i inni* (Pryszczaty), *Gdzie jest trzeci król* (Wilezkiewicz zastępca kustosa), *Ojciec* – także scenariusz z

Jerzym Hoffmannem, *Ślepy tor* – tv film krótkometrażowy, 1968 – *Ostatni po Bogu* (prokurator Krawczyk), *Wilcze echo* (Łycar), 1969 – *Człowiek z M-3* (agent PZU), *Gra* (pan młody), *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię* (Pałka, kierownik sklepu), 1970 – *Album polski* (śpiewak wagonowy), *Nowy* (fotograf), *Paragon, gola!* (kierowca), *Prawdziej w oczy* (członek brygady Klisia), *Rejs* (kapitan), *Kryształ* – tv film krótkometrażowy, 1971 – *Epilog nozymberski* (Kaltenbrunner) – film tv, *Obaj w lesie* – film tv, 1972 – *Podróż za jeden uśmiech*, 1974 – *Ciemna rzeka* (Aleksander), 1976 – *Brunet wieczorową porą* (Dzidek Krępak), *W środku lata* (Burda), 1978 – *Wszyscy i nikt* (Korba), 1979 – *Aria dla atlety* (Messalini), *Klucznik* – film tv, *Operacja Himmler* – film tv, 1980, *Golem* (agent-kominiarz), 1982 – *Pajęczyna* – film tv, 1983 – *Stacja* – film tv, 1984 – *Grzechy dzieciństwa* (ojciec Józia), 1985 – *Smażalnia stary* (dyrektor fabryki szczotek), 1992 – *Szwedzi w Warszawie*, 1993 – *Lepiej być piękną i bogatą*; **Serialy**: *Niebezpieczne ścieżki*, 1965 – *Dzień ostatni, dzień pierwszy* – nowela *Nazajutrz po wojnie*, *Podziemny front*, 1966 – *Stawka większa niż życie* – odcinek 18 *Poszukiwamy Gruppenführer Wolf*, 1970 – *Gniewko, syn rybaka*, 1971 – *Doktor Ewa*, 1973 – *Czarne chmury* (Kacper), 1974 – *Najważniejszy dzień życia* – odcinek *Urszula*, 1993 – *Czterdziestolatek – 20 lat później*. Współpracował z Teatrem Telewizyjnym: 1963 – *Cała prawda* (Inspektor) – Teatr Sensacji, 1968 – *Notes* (szef) – Teatr Wspomniczy, 1972 – *Umarłem, aby żyć*. *Trzecie urodziny* (Wyżel) – Teatr Sensacji, 1993 – *Bliźniak* (Kaziuk) – Teatr Poniedziałkowy, premiera 21 II 1994. (14 IX w Warszawie)

**Marek Sikora** (ur. 1959) – aktor i reżyser teatralny i telewizyjny. Debiutował jako aktor dziecięcy. Wystąpił w filmach: 1975 – *Koniec wakacji* (Jurek), 1976 – *Zanim nadejdzie dzień*,

1977 – *Królowa pszczół*, *Sza-leństwo Majki Skowron* (Ariel) – serial. W 1992 roku wyreży-szcował dla Telewizyjnego Te-atru Rozmaiłości sztukę Bogu-sława Schaeffera *Tutam* (pre-miera 5 II 1994, program ITVP) oraz w OTV Łódź dla Teatru Poniedziałkowego *Dożycie* Aleksandra Fredry – w przed-stawieniu tym wystąpił też jako aktor, w 1994 w OTV Łódź zrealizował dla telewizyjnego Te-atru Poniedziałkowego sztukę Julii Edlisa *Trójka* (premiera 20 VI 1994, program ITVP), a dla telewizyjnego Teatru dla Dzieci bań Hansa Christiana Ander-sena *Czerwone pantofelki* (9 X 1994, program, II TVP) (22 VII)

**Ireneusz Siwiński** (ur. 1956) – filmoznawca, adiunkt Uniwer-sytetu Śląskiego, autor czekają-cej na wydanie *Historii kome-dii filmowej*, tłumacz, współpra-cownik „Kina”.

**Jacek Skalski** (ur. w 1958 roku w Pruszkowie koło Warszawy) – reżyser filmowy i telewizyjny, scenarzysta. Ukończył Wydział Polonistyki Uniwersytetu Łódzkiego. Pracował w Wytwórni Fil-mów Oświatowych i w Wytwór-ni Filmów Dokumentalnych. Na początku lat 80. związał się z podziemnymi strukturami „Soli-darności”. Był współpracowni-kiem „Tygodnika Mazowsze”. W latach 1986-1989 w jego pod-warszawskim domu działała podziemna drukarnia TM-ki. W tym okresie należał do grupy mło-dych filmowców skupionych wokół Studia im. Karola Irzy-kowskiego. Nakręcił tam swoje pierwsze filmy dokumentalne: *...portret własny* (1986, 20 min.) – nagroda „Syrenka Warszaw-ska”, nagroda „Sztandaru Mło-dych” na XV Koszalińskich Spo-tkaniach Filmowych „Młodzi i Film” za najlepszy film poświęco-ny problemom młodzieży (1987), „Jantar 88” i *Szmary* (1988, 13 min). W 1986 roku wy-reżyserował widowisko *Republi-ka*. W latach 1989-1991 był członkiem Rady Artystycznej

Studia, a potem do 1993 roku jego dyrektorem. Od 1991 roku był członkiem Komitetu Kinc-matografii, działał również w Stowarzyszeniu Filmowców Pol-skich. W czasie kampanii wybor-czej do Sejmu w 1992 roku pra-cował dla Unii Demokratycznej. W swoich filmach poruszał tema-ty polityczne – *Rok premiera* był poświęcony rządowi Tadeusza Mazowieckiego, *Zawód – kie-rowca* – Władysławowi Frasy-niukowi (1990, 30 min.). Nakrę-cił też krótkometrażowy film pt. *Ja, Władęsa* (1990, 5 min). Był autorem dwóch filmów fabular-nych *Chce mi się wyć* (1989 – Grand Prix w Kijowie, Nagroda Niezależnych Dystrybutorów w Gdyni, Nagroda Europejskich Klubów Filmowych w Strasbur-gu) i *Miasto prywatne* (1993), a także spektakli telewizyjnych *Żydzi miasta Petersburga* wg Arkadija i Borysa Strugackich, *Hi-storia noża* wg Marka Pruch-niewskiego, *Nasza szkap* wg Marii Konopnickiej i *Pijacy* wg Franciszka Bohomolca. Pisał sce-nariusze, m.in. do filmu Walde-mara Szarka *Czuję się świetnie*. Był II reżyserem m.in. przy rea-lizacji filmu Michała Tarkow-skiego *Koncert*. Zginął w wypad-ku samochodowym koło Pia-sieczna. (15 VI)

**Sergiusz Sprudin** (ur. 2 II 1913 w Straczy Małej koło Wilna) – operator i reżyser filmów doku-mentalnych, związany z WFD. Twórca własnej „szkoły reporta-żu”. W 1937 roku ukończył Wy-ższą Szkołę Handlową we Lwo-wie. W latach 1937-1939 pra-cował jako referent handlowy Spół-ki Akcyjnej „Huta Pokój” w Katowicach. W latach 1940-1941 był operatorem kroniki filmowej w Studiu Filmów Dokumental-nych w Kownie. W roku 1945 został operatorem Polskiej Kro-niki Filmowej, a także operato-rem i od 1954 roku reżyserem filmów dokumentalnych w PP Film. Należał do Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Był laure-atem m.in. Nagrody Państwowej III stopnia (zespolowa, 1953) i I

stopnia (zespolowa, 1964), Krzy-ża Kawalerskiego OOP, Orderu Sztandaru Pracy II klasy i Złotej Odznaki „Zasłużony Pracownik Morza”. Twórczość: – *zdjęcia do filmów*, m.in.: *Pałowy daleko-morskie* (1947), *Stocznie pracują* (1948), *Szczecin* (1948), *Wielki Redyk* (1949, nagroda za naj-lepszą fotografię na III MFF w Cannes), *Narodziny rudowę-głowca* (1950), *Dzieła Mistrza Stwosza* (1951), *Pokój z dżdżem-ziem* (dł. m. współpr., 1951), *Ślu-bigeny* (współpr., 1952), *Warsza-wa* (1953), *Uczta Baltazara* (dł. m. fab. – współpr., 1954), *Błękit-ny krzyż* (dł. m. fab., 1955), *Spo-tkanie w Warszawie* (dł. m. współpr., 1955), *Śląsk* (1955), *Dezterter* (dł. m., fab.), *Kurban Bajram* (1958), *Rajd w obłokach* (1959), *Wilki* (1960), *Zmierzch czarowników* (1965), *Afryka nie-znana* (współpr., 1966), *W gór-nym Nilu* (współpr., 1966), *W nowym Egipcie* (współpr., 1966), *Tatarak* (1966), *Bokser* (dł. m., fab., 1967), *Stocznia* (1967), *Małe smutki* (1968), *Opowieść o zwyciężym mieście*; – *reżyseria*: *Taternicy* (współreż., 1959), *Dok, Lotolamacze, Bojery, Capella* (współreż., 1964), *Jaskinia* (1966), *Zakopane x 3* (1967), *Zie-mia Wielkopolska* (1967), *My-słiwce* (1968), *Manewry* (1969), *Stefan i Batory* (1969), *Sudety* (1969), *Zwizytą w polskich stocz-niach remontowych* (1969), *Cho-roba 422* (współreż., 1970); – *scenariusze, reżyseria i zdjęcia do filmów o tematyce górskiej*: *Wá-riant R* (1961, III nagroda na MFF w Meksyku), *Hindukusz* (dł. m., współreż., 1961, I Nagroda „Złoty Rododendron” na XI Fe-stiwalu Filmów Górskich w Tren-to w 1962 roku), *Zamarta Tur-nia* (1963); – *scenariusze, reżyseria i zdjęcia do filmów o tematyce morskiej*: *Szkoła. Dar Pomorza* (1963, Grand Prix „Złota Fregata” na Festiwalu Filmów Morskich w Szczecinie w 1964 roku), *Finn* (1965), *Gdynia* (1971), *Wielkie regaty* (1972, Operacja Żagiel 72, nagroda na festiwalu w Szczecinie w 1974 roku), *Łowca* (1973), *Rybacy*



*mówią* (1973, nagroda na festiwalu w Szczecinie w 1974 roku), *Szukając wiatru* (1976, Operacja Żagiel '76), *Morski inżynier* (1978, nagroda na festiwalu w Szczecinie), *Dar Młodzieży* (1982, Operacja Żagiel '82); – *scenariusze, reżyseria i zdjęcia do filmów o tematyce lotniczej: Jestem lotnikiem* (1954), *Chmury* (1966), *Pilot z Agro* (1974), *Żwirko i Wigura* (1979).

**Ryszard Straszewski** (ur. 1921) – wicedyrektor Studia Filmowego „Tor” i zastępca dla polskiego kina kierownik produkcji wielu filmów, związany przez wiele lat z czołowymi polskimi filmowcami. Współtwórca ponad 40 filmów m.in. serialu *Wielka mitość Balzaka*. (19 VI)

**Julian Strykowski właśc. Peczach Stark** (ur. 27 IV 1905 w Stryju) – autor sfilmowanej przez Jerzego Kawalerowicza powieści *Austeria*, tworzącej trylogię z *Głosami w ciemności* i *Snem Azrila*. Ojciec pisarza prowadził w domu cheder – żydowską szkołę podstawową o charakterze religijnym. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie ze stopniem doktora. Debiutował w 1929 roku na łamach pism lwowskich jako krytyk literacki i recenzent teatralny. W latach 1932-1933 był nauczycielem szkół średnich w Płocku. Był członkiem Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy. W latach 1935-1936 przebywał w więzieniu lwowskim za przynależność do nielegalnej partii komunistycznej. Od 1937 roku mieszkał w Warszawie. Wojnę spędził w ZSRR. W latach 1943-1946 był członkiem redakcji tygodnika „Wolna Polska” w Moskwie. Po wyzwoleniu w latach 1946-1949 pełnił funkcję kierownika oddziału Polskiej Agencji Prasowej w Katowicach. W latach 1949-1952 był kierownikiem oddziału PAP w Rzymie. Od 1954 roku należał do zespołu redakcyjnego miesięcznika

„Twórczość”. W 1966 roku wystąpił z PZPR na znak solidarności z Leszkiem Kołakowskim. W późniejszych latach był blisko związany z demokratyczną opozycją. Podpisywał protesty w obronie praw obywatelskich, wspierał swym autorytetem KOR, zdecydowanie potępiał wprowadzenie stanu wojennego, bardzo ciepło i serdecznie wypowiadał się o papieżu Janie Pawle II. W 1952 roku otrzymał nagrodę państwową I stopnia za powieść *Bieg do Fragała*. Był prozaikiem, eseistą, tłumaczem literatury francuskiej (m.in. Celine'a) i radzieckiej (m.in. Leonowa). Opublikował m.in.: *Salwatore zdążył*, *Pożegnanie z Italią*, *Imię własne*, *Czarna róża*, *Echo*. W ostatnich latach napisał książkę *Mileczenie* będącą spowiedzią homoseksualisty. Pracował nad książką o żydowskim filozofie Baruchu Spinozie. (8 VIII w Warszawie)

**Bogusław Szwajkowski** (ur. 1943) – dyrektor Agencji Produkcji Filmowej. Ukończył Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie. Pracował jako rekwizytor w Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Od 1967 roku pełnił funkcję asystenta kierownika produkcji w Zjednoczonych Zespołach Realizatorów Filmowych. Po kilku latach pracy w ekipach zdjęciowych rozpoczął studia na Uniwersytecie Warszawskim i przeniósł się do pracy w dyrekcji ZZRF przy Puławskiej. Był koordynatorem produkcji filmów fabularnych, realizowanych w wytwórniach w Łodzi, Wrocławiu i Warszawie. Po wielu latach mianowano go wicedyrektorem PRF Zespoły Filmowe. W 1991 roku został dyrektorem Agencji Produkcji Filmowej. Dla polskiej kinematografii pracował przez 34 lata. (16 VI)

**Wiktor Woroszyński** (ur. 8 VI 1927 w Grodnie) – poeta, prozaik, publicysta, tłumacz, autor recenzji filmowych. Studiował medycynę (1945-1946), a na-

stępnie (1946-1949) polonistykę na Uniwersytecie Łódzkim i Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1952-1956 odbył studia podyplomowe (aspirantura) w Instytucie Literackim im. Maksyma Gorkiego w Moskwie. Był doktorem filologii rosyjskiej. Pracował jako dziennikarz w redakcjach: dziennika „Głos Ludu” (1945), dwutygodnika „Po Prostu” (1947-1948), dziennika „Głos Szczeciński” (1949), dziennika „Sztandar Młodych” (1950-1951) oraz jako redaktor (1951-1952, 1956-1958), a w latach 1956-1957 jako redaktor naczelny w tygodniku „Nowa Kultura”. Od 1972 był stałym felietonistą miesięcznika „Więź”, a w latach 1976-1980 redaktorem wydawano w II obiegu pisma „Zapis”. Współpracował z tygodnikiem „Film”. Od grudnia 1981 do października 1982 był internowany. Należał do ZLP (1949-1983), ZAiKS (od 1949), PEN-Clubu (od 1968), SPP (od 1989). Był członkiem PPR (1945-1948), PZPR (1948-1966) i NSZZ „Solidarność” (1980-1990). Otrzymał Nagrodę Państwową III stopnia (1951), Nagrodę Wydawnictwa „Nasza Księgarnia” (1962 i 1972), Nagrodę Fundacji Jurzykowskiego (Nowy Jork 1976), Nagrodę Polskiego PEN-Clubu za przekłady poetyckie z języka rosyjskiego (1979), Nagrodę Kulturalną NSZZ „Solidarność” (1984) i Nagrodę ZAiKS-u za przekłady (1990). Był autorem m.in. powieści *Cyryl, gdzie jesteś* (1962), *Sny pod śniegiem* (1963), *Literatura* (1977), *Historie* (1987) i *poezji: Śmierci nie ma* (1949), *Zagłada gatunków* (1970), *Po zagładzie* (1974), *Jesteś i inne wiersze* (1982), *Lustro. Dziennik internowania. Tytuł* (1984), *W poszukiwaniu utraconego ciepła* (1988), *Z podróży, ze snu, z umierania* (1996), *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej* (z W. Dąbrowskim, A. Mandalianem, 1971) oraz biografii: *Życie Majakowskiego* (1966), *Kto zabił Puszkina* (1983). W 1973 roku wydał

*Dziesięć lat w kinie* – zbiór tekstów o filmach, które zamieszczał na łamach tygodnika „Film” w latach 1959-1968. W latach 90. współpracował z „Więzią”. Konrad Nałęczki nakręcił dwa filmy na podstawie jego książek – w 1962 roku film dla młodzieży *I ty zostaniesz Indianinem* i *Mniejszy szuka dużego* w 1976. Ostatnim tekstem poety o kinie była zamieszczona w miesięczniku „Kino” re-

cenza książki Davida Robinso-  
na *Chaplin*. (13 IX)

**Jerzy Wertenstein-Żuławski** – socjolog kultury, publicysta, społecznik, znawca kultury młodzieżowej, współpracownik miesięcznika „Kino”, Polskiego Radia, Fundacji im Stefana Batorego, Ośrodka Badania Młodzieży przy Uniwersytecie Warszawskim. Pracownik Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych (dok-

tor habilitowany). Członek Komisji Młodzieży byłego Komitetu Obywatelskiego, Podzespołu do spraw Młodzieży Okrąglego Stołu, Rady Zarządu Fundacji „Bez względu na niepokodę”, Klubu Parlamentarnego Unii Pracy. Ekspert „Solidarności”. Badacz życia młodzieży, ruchów społecznych i nowych form życia społecznego. Były pracownik Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk. (29 X)

Opracowała BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

## FILM NA ŚWIECIE '96

### Festiwale i nagrody

Opracowała Beata Kosińska-Krippner

#### BERLIN 46. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY BERLIN (15–26 II)

Grand Prix – Złoty Niedźwiedź: *Rozważna i romantyczna* (*Sense and Sensibility*), reż.: Ang Lee (USA, 1995); Specjalna Nagroda Jury – Srebrny Niedźwiedź: *Życie jest piękne* (*Lust Och Fäggring Stor/All Things Fair*), reż.: Bo Widerberg (Szwecja - Dania – Norwegia); Srebrny Niedźwiedź za wybitne osiągnięcie: *Wioska pełna snów* (*Village of Dreams/Éno naka no hoku no mura*), reż.: Yoichi Higashi (Japonia); Srebrny Niedźwiedź za reżyserię: *Tai Yang You Er/The Sun Has Ears*, reż.: Yim Ho (Hong Kong) i *Ryszard III* (*Richard III*), reż.: Richard Loncraine (Wielka Brytania, 1995); Srebrny Niedźwiedź dla najlepszej aktorki: Anouk Grinberg za rolę w filmie *Mój mężczyzna* (*Mon homme/My Man*), reż.: Bertrand Blier (Francja); Srebrny Niedźwiedź dla najlepszego aktora: Sean Pean za rolę w filmie

*Dead Man Walking*. Przed egzekucją (*Dead Man Walking*), reż.: Tim Robbins (USA, 1995); Wyróżnienia Specjalne Jury: *Mahjong*, reż.: Edward Yang (Tajwan); *Stille Nacht/Silent Night*, reż.: Dani Levy (Niemcy-Szwajcaria); Nagroda FIPRESCI dla filmu konkursowego: *Tai Yang You Er/The Sun Has Ears*, reż.: Yim Ho (Hong Kong); Nagroda FIPRESCI Forum Młodego Kina: *Bulan Tertusuk Italang/And the Moon Dances*, reż.: Garin Nugroho (Indonezja); Nagroda FIPRESCI Panorama: *Chacun Cherche Son Chat*, reż.: Cedric Klapisch (Francja); Nagroda Jury Ekumenicznego dla filmu konkursowego: *Dead Man Walking*; Nagroda Jury Ekumenicznego Forum Młodego Kina: *En Avoir* (*Ou Pas*), reż.: Lactitia Masson (Francja); Wyróżnienie Specjalne Jury Ekumenicznego dla filmu konkursowego: *Ri Guang Xia Gu/Sun Valley*, reż.: He Ping (Hongkong/Chiny); Wyróżnienie Specjalne Jury Ekumenicznego Forum Młodego Kina: *Devils Don't Dream!* reż.: Andreas Hoessli (Szwajcaria); Nagroda niemieckich krytyków *Dead Man*

*Walking*; Nagroda kin studyjnych (Prizes of the Guild of German Art House Cinemas): *Dead Man Walking*; Nagroda czytelników „Berliner Morgenpost”: I miejsce – *Dead Man Walking*, II miejsce – *12 Monkeys/Dwanaście małp*, reż.: Terry Gilliam (USA); Nagroda Jury czytelników „Berliner Zeitung”: *Picnic*, reż.: Shunji Iwai (Japonia); Błkitny Anioł – Wielka Nagroda Europejskiej Akademii Filmowej i Telewizyjnej: *Lust Och Fäggring Stor/All Things Fair/Życie jest piękne*; Nagroda Alfreda Bauera: *Vite Strozzate/Strangled Lives*, reż.: Ricky Tognazzi (Włochy-Francja); Nagroda dla najlepszego filmu gejowskiego i lesbijskiego (10th Annual Prize for the Best Gay & Lesbian Film): – film fabularny: *The Watermelon Woman*, reż.: Cheryl Dunyc (USA); – film dokumentalny: *The Celluloid Closet*, reż.: Rob Epstein, Jeffrey Friedman; Nagroda UNIDEF – 19. Festiwalu Filmu Dziecięcego: – film fabularny: *The Boy Who Stopped Talking*, reż.: Ben Sombogaart (Holandia); – Specjalne Wyróżnienie dla fil-

mu fabularnego: *Anotni*, reż.: Aage Rais (Dania); – film krótkometrażowy: *The Forgotten Toys*, reż.: Graham Ralph (Wielka Brytania); – Specjalne Wyróżnienie dla filmu krótkometrażowego: *Kinobilletten/The Cinema Ticket*, reż.: Gunnar Vikene (Norwegia); Nagroda Berlińskiego Jury Dziecięcego: – film fabularny: *My friend Joe*, reż.: Chris Bould (Niemcy-Irlandia-Wielka Brytania); – Specjalne Wyróżnienie dla filmu fabularnego: *Bonjour Timothy*, reż.: Wayne Tourell (Nowa Zelandia-Kanada); – film krótkometrażowy: *The Forgotten Toys*; – Specjalne Wyróżnienie dla filmu krótkometrażowego: *Overdose*, reż.: Claude Cloutier (Kanada); Nagroda C.I.C.A.E. Panorama: *Chinese Chocolate*, reż.: Yan Cui, Qi Chang (Kanada); Nagroda C.I.C.A.E. Forum Młodego Kina: *Witamy w domku dla lalek (Welcome to the Dollhouse)*, reż.: Todd Solondz (USA); Specjalne Wyróżnienie C.I.C.A.E. Forum: *En Avoir (Ou Pas)*; Złote Niedźwiedzie za całokształt twórczości: Jack Lemmon i Elia Kazan; Srebrny Niedźwiedź: Andrzej Wajda „za wyjątkowy wkład w sztukę filmową ze szczególnym uwzględnieniem filmu *Wielki Tydzień*”. Złoty Niedźwiedź za film krótkometrażowy: *Pribytie poezła/The Arrival of the Train*, reż.: Andrej Sheleznjakov (Rosja); Srebrny Niedźwiedź za film krótkometrażowy: *A Country Doctor*, reż.: Katriina Liliqvist (Finlandia-Czechy); Nagroda Akademii Filmowej w Nowym Jorku za film krótkometrażowy (Panorama Award of the New York Film Academy): – Nagroda Jury: *The Killers*, reż.: Tanya Hamilton (USA-Jamajka); – stypendium nowojorskiej Akademii Filmowej: *Shoot Me Angel*, reż.: Amal Bedjaoul (Francja); – Specjalne Wyróżnienie: *Zica Zivota/String of Life*, reż.: Momir Matovic (Montenegro) i *Nachtland*, reż.: Cyril Tuschli (Niemcy); Pokojowa Nagroda Filmowa: *Devils Don't Dream*, reż.: Andreas Hoessali (Gwatemala); Nagroda Mionetto: *Stagona Ston Okeano*, reż.: Eleni Alexandrakis (Grecja); Nagroda Ca-

ligari (Forum): *Charms Zwischenfalle/Charms' Incidents*, reż.: Michael Kreihsi (Austria).

**CANNES**  
**49. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY**  
**CANNES (9–20 V)**

Złota Palma (Palme d'Or): *Secrets and Lies/Sekrety i kłamstwa*, reż.: Mike Leigh (Wielka Brytania); Grand Prix Jury: *Breaking the Waves/Przełamując fale*, reż.: Lars Von Trier (Dania-Szwecja-Francja-Holandia-Norwegia); Nagroda Specjalna Jury „za śmiałość i odwagę”: *Crash*, reż.: David Cronenberg (USA); Nagroda za najlepszą reżyserię (Prix de la Mise en Scene): Joel Coen za film *Fargo* (USA); Nagroda za najlepszy scenariusz: Jacques Audiard *Un Héros Très Discret*; Nagroda dla najlepszej aktorki (Prix d'interprétation Feminine): Brenda Blethyn w filmie *Secrets and Lies/Sekrety i kłamstwa*; Nagroda dla najlepszego aktora (Prix d'interprétation Masculine) ex aequo: Daniel Auteuil i Pascal Duquenne w filmie Jaco Van Dormaela *Le huitième jour/Osny dzień* (Belgia); Nagroda za debiut – Złota Kamra (Camera d'Or): *Love serenade*, Shirley Barrett (Australia); Nagroda komisji technicznej: *Microcosmos, le peuple de l'herbe/Microcosmos*, reż.: Claude Nuridsany i Marie Perennou; Złota Palma dla filmu krótkometrażowego: *Szel*, reż.: Marcel Ivanyi (Węgry); Nagroda Jury za film krótkometrażowy: *Small Deaths*, reż.: Lynne Ramsay (Wielka Brytania); Nagroda dziennikarzy FIPRESCI: *Secrets and Lies/Sekrety i kłamstwa*; Wyróżnienia Specjalne: *Kausa Pilvet Karkavaat* (Finlandia) i *A Drifting Life* (Tajlandia); Nagroda Specjalna im. Gervais: *The Pillow Book*, reż.: Peter Greenaway (Wlk. Brytania-Holandia, Francja-Japonia); Nagroda Jury Ekumenicznego: *Secrets and Lies/Sekrety i kłamstwa*. Forum Cannes Festival – nagroda

publiczności: *Kawkazkij pliennik/Jeniec Kaukazu*, reż.: Siergiej Bodrow (Kazachstan-Rosja).

**PRAGA**  
**II MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY PRAGA (21–29 VI)**

Grand Prix: *Things I Never Told You*, reż.: Isabel Coixet (Hiszpania); nagrody za reżyserię nie przyznano; Nagroda dla najlepszej aktorki: Virginie Ledoyen za rolę w filmie *La Fille seule* w reż. Benoit Jacquot (Francja); Nagroda dla najlepszego aktora: Alessandro Benvenuti za rolę w filmie *Ivo il Tardivo* w reż. Alessandro Benvenuti (Włochy); Nagroda Specjalna: *Kamienne łzy*, reż.: Hilmar Oddsson (Islandia); Złoty Golem za całokształt twórczości: Andrzej Wajda.

**KARLOVE VARY**  
**31. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY KARLOVE VARY (5–13 VII)**

Nagroda za całokształt twórczości: Gregory Peck; Kryształowy Globus: *Kawkazkij pliennik/Jeniec Kaukazu*, reż.: Siergiej Bodrow (Kazachstan-Rosja); Nagroda Specjalna Jury: *Clara Hakadusha/Klara cudotwórczyni*, reż.: Ari Foldman i Ori Sivan (Izrael); Główna Nagroda Jury Ekumenicznego: *Jeniec Kaukazu*; Nagrody Specjalne Jury Ekumenicznego: *A couch in New York/Un divan a New York/Kanapa w Nowym Jorku*, reż.: Chantal Ackermann (Belgia) i *Młodzi mężczyźni poznają świat*, reż.: Radim Spacck (Czechy); Grand Prix w kategorii filmu dokumentalnego: *...jest mi tak sobie/I'm So So*, reż.: Krzysztof Wierzbicki (Dania); II nagroda za film dokumentalny (ex aequo): *Papierowe głowy*, reż.: Dušan Hanak (Słowacja) i *Elektra LTD albo wprowadzenie do ekonomii politycznej kapitalizmu*, reż.: Pal Schiffer (Węgry); Nagroda za najlepszą

reżyserię: Peter Gothar za film *Hagyjallogva Vaszka/Daj mi powiszieć, Waska* (Węgry); Nagroda dla najlepszej aktorki: Marisa Paredes w filmie *La Flor De Mi Secreto/Kwiat mego sekretu*, reż.: Pedro Almodovar (Hiszpania); Nagroda dla najlepszego aktora: Pierre Richard (Francja) w filmie *1001 recettes d'un cuisinier amoureux/Tysiąc jeden przepisów zakochanego kucharza*, reż.: Nina Džordžadze (Francja-Gruzja); Nagroda Główna FIPRESCI: *Pokuszenie*, reż.: Barbara Sass-Zdort (Polska); Nagroda Specjalna FIPRESCI: *Tysiąc jeden przepisów zakochanego kucharza*; Nagroda miasta Karlovy Vary; *Pokuszenie*; Nagroda Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych: *Młodzi mężczyźni poznają świat*, Wyróżnienie honorowe Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych: *Jeniec Kaukazu*; Nagroda Publiczności: *Fanny*, reż.: Karel Kachyła (Czechy).

**LOCARNO**  
**49. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY LOCARNO**  
**(2-12 VIII)**

Złoty Lampart: *Nenette i Boni*, reż.: Claire Denis (Francja); Srebrny Lampart: *Floating Life*, reż.: Clara Law (Australia); Brązowy Lampart: *Marian*, reż.: Peter Vacklav (Czechy); Wyróżnienie Specjalne Międzynarodowego Jury: *Nim va Goldun/Chwila niewiomości*, reż.: Mohsen Makhmalbaf (Iran); Nagroda Specjalna Brązowy Lampart dla najlepszej aktorki: Valeria Bruni-Tedeschi za rolę w filmie *Nenette i Boni*; Nagroda Specjalna Brązowy Lampart dla najlepszego aktora: Gregoire Colin za rolę w filmie *Nenette i Boni*. Honorowy Leopard za całokształt twórczości: Werner Schroeter.

**SAN SEBASTIAN**  
**44. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY SAN SEBASTIAN**  
**(19-28 IX)**

Złota Muszla: *Bwana*, reż.: Imanol Uribe (Hiszpania), *Trojan*

*Eddie*, reż.: Gillies MacKinnon (Irlandia); Srebrne Muszle: – za reżyserię: *Bajo la piel*, reż.: Francisco Lombardi (Hiszpania-Peru-Niemcy), – za najlepszą rolę kobiecą: Norma Aleandro za rolę w filmie *Sol de Otono*, reż.: Eduardo Mignogna (Argentyna), – za najlepszą rolę męską: Michael Caine za rolę w filmie *Blood and Wine/Krew & Wino*, reż.: Bob Rafelson (Wielka Brytania-USA). Nagroda Specjalna Jury: *Engelchen*, reż.: Helke Misselwitz (Niemcy). Nagroda Specjalna Jury za scenografię: Guy-Claude François, *Capitaine Conan*, reż.: Bertrand Tavernier (Francja). Nagroda Jury: *Pedar* (Iran); Nagroda Jury za zdjęcia: Javier Aquirresarobe (*Bwana*). Specjalne wyróżnienie: Ingrid Rubio za rolę w filmie *Taxi* (Hiszpania). Nagroda Międzynarodowego Jury Katolickiego (OCIC): *Sol de Otono*, reż.: Eduardo Mignogna (Argentyna). Nagroda FIPRESCI: *The Emperor's Shadow*, reż.: Zhou Xiaowen (Hongkong, Chiny), *Capitaine Conan*. Nagroda baskijskich mediów: *Johns*, reż.: Scott Silver (USA), *Pizzicata*, reż.: Eduardo Winspeare (Włochy, Niemcy).

**WENECJA**  
**53. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY WENECJA**  
**(28 VIII – 7 IX)**

Złoty Lew św. Marka: *Michael Collins*, reż.: Neil Jordan (Szkocja-Nikaragua); Grand Prix: *Brigands*, reż.: Otar Ioseliani (Francja); nagroda za najlepszy scenariusz: *Profundo Carmesi*, w reż.: Arturo Ripstein (Meksyk); Puchar Volpi – nagroda dla najlepszej aktorki: czteroletnia Victorie Thivisol za rolę Ponette w filmie Jacquesa Doillon *Ponette* (Francja); Puchar Volpi – nagroda dla najlepszego aktora: Liam Neeson za rolę w filmie *Michael Collins*; nagroda dla najlepszego aktora w roli drugoplanowej: Chris Penn za rolę w filmie *Abla Ferrary Po-*

*grzeb/The Funeral*; Nagroda za najlepszą muzykę: *Profundo Carmesi*; Nagroda za najlepszą scenografię: *Profundo Carmesi*; Nagroda FIPRESCI: *Ponette*; Złoty Medal Przewodniczącego Senatu Republiki Włoskiej: *Carla's Song/ Pieśń Carli*, reż. Ken Loach; Nagroda UNICEF: *Król Olch (The Ogre)*, Volker Schlöndorff. Nagroda za całokształt twórczości: Robert Altman, Michele Morgan, Vittorio Gassman, Dustin Hoffman.

**MANNHEIM-HEIDELBERG**  
**45. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY (11-19 X)**

The International Independent Award of Mannheim-Heidelberg – najlepszy film: *Den Attende/The Eighteenth*, reż.: Anders Ronnow-Klarlund (Dania); najlepszy film dokumentalny: *Olika Tag/Different Trains*, reż.: John Webster (Finlandia); najlepszy film krótkometrażowy: *Sonnen/The Sun*, reż.: Ketil Kern (Norwegia); Nagroda im. Reinera Wernera Fassbindera (The Special Prize of Mannheim-Heidelberg in Memoriam Reiner Werner Fassbinder): *Zhou Mo Qing Ren/Weekend Lover*, reż.: Lou Ye (Chiny); Nagroda Specjalna Jury (Special Award of the Jury): *Fire*, reż.: Deepa Mehta (Indie); specjalne wyróżnienia jury (Special Mentions of the Jury): *A Petal*, reż.: Chang Sunwook (Korea Płd.), *Lap Rouge (The Red Rag)*, reż.: Lodewijk Crijsns (Holandia); Moshe Ivgy za rolę w filmie *Hole Ahava Meshikun Gimel/Lovesick on Nana Street* w reż.: Savi Gabizon (Izrael); Nagroda krytyków filmowych FIPRESCI (International Film Critics' Prize): *Den Attende*; wyróżnienia specjalne krytyków filmowych: *Heimatgeföhle/What We Think About When We Think About Home*, reż.: Frank Müller (Niemcy); Nagroda Jury Ekumenicznego (Ecumenic Jury Prize): *A Petal*; wyróżnienie specjalne

jury ekumenicznego: *Az Asszony/The Woman*, reż.: Janos Erdelyi, Dezső Zsigmond (Węgry); Nagroda Publiczności (Audience Prize): *Hole Ahava Meshikun Gimel*.

### ZŁOTE GLOBY '96

– wręczone po raz 54. nagrody Hollywoodzkiego Stowarzyszenia Prasy Zagranicznej:

- za najlepszą reżyserię: Miloš Forman (*The People Vs. Larry Flynt/Skandalista Larry Flynt*)

- za najlepszy film dramatyczny: *The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella

- za najlepszą komedię lub musical: *Evita*, reż.: Alan Parker

- dla najlepszej aktorki w dramacie: Angielka Brenda Blethyn (*Secrets and Lies/Sekrety i kłamstwa*, reż.: Mike Leigh

- dla najlepszej aktorki w komedii lub musicalu: Madonna (*Evita*, reż.: Alan Parker)

- dla najlepszej aktorki w roli drugoplanowej: Lauren Bacall (*The Mirror Has Two Faces*, reż.: Barbra Streisand)

- dla najlepszego aktora w dramacie: Australijczyk Geoffrey Rush (*Blask/Shine*, reż.: Scott Hicks)

- dla najlepszego aktora w komedii lub musicalu: Tom Cruise (*Jerry Maguire*, reż.: Cameron Crowe)

- dla najlepszego aktora w roli drugoplanowej: Edward Norton (*Primal Fear/Lęk pierwotny*, reż.: Gregory Hoblit)

- za najlepszy scenariusz: Scott Alexander i Larry Karaszewski (*The People Vs. Larry Flynt/Skandalista Larry Flynt*, reż.: Miloš Forman)

- za najlepszą oryginalną ilustrację muzyczną: Gabriel Yared (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)

- za najlepszą oryginalną piosenkę: Andrew Lloyd Webber i Tim Rice za piosenkę *You Must Love Me* (z filmu *Evita*, w wykonaniu Madonny)

- za najlepszy film zagraniczny (nicanglojęzyczny): *Kolja/Kola*, reż.: Jan Sverak (Czechy)

- najlepszy dramat telewizyjny: *The X-Files/Z archiwum X*

- Nagroda Cecila B. De Mille za całokształt twórczości: Dustin Hoffman.

### ZŁOTE SATELITY '96

– wręczone po raz pierwszy nagrody Akademii Prasy Międzynarodowej w Los Angeles:

- za najlepszą reżyserię: Joel Coen (*Fargo*)

- za najlepszy film dramatyczny: *Fargo*, reż.: Joel Coen

- za najlepszą komedię lub musical: *Evita*, reż.: Alan Parker

- dla najlepszej aktorki w dramacie: Frances McDormand (*Fargo*, reż.: Joel Coen)

- dla najlepszej aktorki w komedii lub musicalu: Madonna (*Evita*, reż.: Alan Parker)

- dla najlepszego aktora w dramacie: Australijczyk Geoffrey Rush (*Blask/Shine*, reż.: Scott Hicks)

- dla najlepszego aktora w komedii lub musicalu: Tom Cruise (*Jerry Maguire*, reż.: Cameron Crowe)

### FELIXY '96 – NAGRODY EUROPEJSKIEJ AKADEMII FILMOWEJ

- najlepszy film: *Breaking the Waves /Przetamując fale*, reż.: Lars von Trier (Dania- Szwecja-Francja-Holandia-Norwegia)

- najlepszy film dokumentalny – Prix Arte: *Wendeta*, reż.: Jerzy Ślaskowski, producent: Stanisław Krzemiński (Polska)

- najlepszy film nicuropejski: *Dead Man/Truposz*, reż.: Jim Jarmusch (USA)

- najlepsza aktorka: Emily Watson (Wielka Brytania) za rolę w filmie *Breaking the Waves*

- najlepszy aktor: Ian McKellen za rolę w filmie *Richard III/Ryszard III*, w reż.: Richarda Loncraine'a (Wielka Brytania)

- najlepsi scenarzyści: Arif Alijew, Siergiej Bodrow, Borys Giller.

- Nagroda Specjalna za całokształt twórczości: sir Alec Guinness.

### OSCARY '96 – NAGRODY AMERYKANSKIEJ AKADEMII FILMOWEJ

- najlepsza reżyseria (Directing) – Anthony Minghella (*The English Patient/Angielski pacjent*)

- najlepsza aktorka w roli głównej (Actress in a Leading Role) – Frances McDormand (*Fargo*, reż.: Joel Coen)

- najlepszy aktor w roli głównej (Actor in a leading role) – Geoffrey Rush (*Shine/Blask*, reż.: Scott Hicks)

- najlepsza aktorka w roli drugoplanowej (Actress in a Supporting Role) – Juliette Binoche (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)

- najlepszy aktor w roli drugoplanowej (Actor in a Supporting Role) – Cuba Gooding Jr (*Jerry Maguire*, reż.: Cameron Crowe)

- najlepszy film (Best Picture) – producent: Saul Zaentz (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)

- najlepszy film obcojęzyczny (Foreign Language Film) – *Kolja/Kola*, reż.: Jan Sverak (Czechy)

- najlepszy scenariusz oryginalny (Original Screenplay) – Ethan Coen i Joel Coen (*Fargo*, reż.: Joel Coen)

- najlepszy scenariusz będący adaptacją (Screenplay Adaptation) – Billy Bob Thornton (*Sling Blade*)

## FESTIWALE I NAGRODY

- najlepsze zdjęcia (Cinematography) – John Seale (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)
- najlepszy montaż (Film Editing) – Walter Murch (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)
- najlepsze efekty specjalne (Visual Effects) – Volker Engel, Douglas Smith, Clay Pinney, Joseph Viskocil (*Dzień Niepodległości/Independence Day*, reż. Roland Emmerich)
- najlepsza oryginalna muzyka w komedii lub musicalu (Original Musical or Comedy Score) – Rachel Portman (*Emma*, reż.: Douglas McGrath)
- najlepsza muzyka w dramacie (Original Dramatic Score) – Gabriel Yared (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)
- najlepsza piosenka oryginalna (Original Song) – *You Must Love Me*, autorzy: Andrew Lloyd Webber, Tim Rice, wykonanie: Madonna
- najlepszy dźwięk (Sound) – Walter Murch, Mark Berger, David Parker, Chris Newman (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)
- najlepszy montaż efektów dźwiękowych (Sound Effects Editing) – Bruce Stambler (*The Ghost and the Darkness*)
- najlepsza scenografia (Art Direction) – Stuart Craig (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)
- najlepsze dekoracje (Set Decoration) – Stephenie McMillan (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)
- najlepsze kostiumy (Costume Design) – Ann Roth (*The English Patient/Angielski pacjent*, reż.: Anthony Minghella)
- najlepsza charakteryzacja (Makeup) – Rick Baker, David Leroy Anderson (*Gruby i chudy/The Nutty Professor*, reż.: Tom Shadyac)
- najlepszy krótkometrażowy film animowany (Animated Short Film) – *Quest*, reż.: Tyron Montgomery, Thomas Stellmach
- najlepszy krótkometrażowy film fabularny (Live Action Short Film) – *Dear Diary*, reż.: David Frankel, Barry Jossen.
- najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny (Documentary Short Subject) – *Breathing Lessons: The Life and Work of Mark O'Brien*, reż.: Jessica Yu
- najlepszy pełnometrażowy film dokumentalny (Documentary Feature) – *When We Were Kings*, reż.: Leon Gast, David Sonnenberg
- Oscar honorowy za całokształt osiągnięć (Honorary Oscar) – Michael Kidd
- Nagroda im. Irvinga G. Thalberga – Saul Zaentz
- Studencki Oscar: *Nevada* (Dania)

Opracowała BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

## NOTY O AUTORACH

ALICJA HELMAN – filmoznawca, muzykolog, wykłada na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka licznych książek z dziedziny teorii i historii kina, m.in.: *Dźwięczący ekran* (1968), *Akira Kurosawa* (1970), *Co to jest kino* (1972, 1978), *Film gangsterski* (1990), *Historia semiotyki filmu t. 1* (1991).

STANISŁAW GROCHOWIAK (1934-1976) – poeta, prozaik, dramaturg (*Partita na instrument drewniany*, 1962; *Chłopcy*, 1966; *Oka-pi*, 1966)

MAREK HENDRYKOWSKI – historyk i teoretyk filmu, wykłada na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek z dziedziny filmu, m.in.: *Słowo w filmie* (1982), *Historia filmowego Oscara* (1988, 1993), *Słownik terminów filmowych* (1994).

MARIA JANION – literaturoznawca, wybitna specjalistka w dziedzinie romantyzmu polskiego, autorka kilkudziesięciu książek z dziedziny historii oraz teorii literatury i kultury, z których ostatnie to: *Wobec zła* (1989), *Projekt krytyki fantazmatycznej* (1991), *Kuźnia natury* (1992), *Sprawa Stawrogina* (1996 - wspólnie z Ryszar-

dem Przybylskim), *Kobiety i duch inności* (1996).

MARIOLA JANKUNDOPARTOWA – pracownik naukowy na wydziale filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się współczesnym kinem polskim.

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI – krytyk filmowy, publicysta, autor wielu książek o filmie. m.in. *Pamiętnik rozbitka*, 1991; *Bankiet w domu powieszzonego*, 1993; *Kolacja z celulojdu*, 1996.

SEWRYN KUŚMIERZYK – wykładowca w Instytucie Wiedzy o Kulturze na Uniwersytecie Warszawskim, tłumacz pism Andrieja Tarkowskiego i znawca jego twórczości.

KRZYSZTOF LIPKA – historyk sztuki, muzykolog, współpracuje z programem III PR. Autor powieści postmodernistycznej *Barataria* (1993).

STANISŁAW LEM – pisarz, autor książek fantastyczno naukowych (m.in. *Obłok Magellana*, 1951, *Bajki robotów*, *Solaris*, 1961, *Cyberiada*, 1965), eseista (*Summa technologiae*, 1964,

*Filozofia przypadku*, 1968, *Tajemnica chińskiego pokoju*, *Sex wars*, 1996)

ANDRIEJ MOSKWIN – ukończył wydział polonistyki Uniwersytetu im. Łomonosowa w Moskwie. Obecnie jest doktorantem na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się twórczością Przybyszewskiego.

ELŻBIETA OSTROWSKA – historyk filmu, pracownik naukowy Katedry Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego.

BRONISŁAWA STOLARSKA – historyk filmu polskiego, pracownik naukowy Katedry Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Przygotowuje książkę o twórczości Roberta Bressona.

JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI – pisarz, tłumacz, autor książek m.in. *Wolne miasto* (1958), *Stacja na Salwatorze* (1967), *Hubal* (1972),

WIKTOR WOROSZYLSKI (1927-1997) – poeta (*Twój powszedni morderca*, 1962, *Zagłada gatunków*, 1970), prozaik, tłumacz (znawca twórczości Jesieniana, Majakowskiego).

## SUMMARY OF ARTICLES

POLISH FILMS – A POLL BY KWARTALNIK FILMOWY .....	4
<b>Małgorzata Janion</b> SUNNY JERUZALEM AND ENCHANTED CIRCLE .....	5
This text was delivered at a ceremony promoting the „Kwartalnik Filmowy” devoted to Andrzej Wajda. Janion refers to the joint generational experience of people born between 1925 and 1930, who were deprived of childhood and youth by the war and Stalinism, respectively. Wajda is, first of all, the artist of pictures. He created visual archetypes, drawn from Romantic tradition, which influenced the imagination of many generations. To Wajda, cinema is a temple of art.	
 <b>KANAL – ANDRZEJ WAJDA, 1956</b>	
<b>Janusz Gazda</b> THE ORIGIN OF POLISH SCHOOL .....	16
<i>Kanal</i> was one of the first films of the so-called Polish school that was a major breakthrough – in terms of art and content – in the post-war cinematography because it gave a universal dimension to the Polish experience of World War II. Gazda wonders whether the film, whose composition is based on the metaphor of hell, conveys truth about a Warsaw Uprising in 1944 or truth about the state of mind of the artist in 1956 or is the metaphor of Polish fate or a picture of internal conflicts, experiences and feelings of people facing death.	
 <b>ASHES AND DIAMONDS ANDRZEJ WAJDA, 1958</b>	
<b>Jan Józef Szczepański</b> ASHES AND DIAMONDS .....	32
<b>Stanisław Lem</b> APOLOGETICAL COLUMN .....	33
<b>Stanisław Grochowiak</b> DEATH AND MAIDEN .....	35
<b>Wiktoria Woroszyńska</b> ASHES ONLY? .....	39
<b>Zygmunt Kałużyński</b> A MURDER FROM THE CAFE DE WĄSKI SPODEŃ .....	41
<b>Alicja Helman</b> THE MASTERPIECE OF TALENT AND PASSION .....	44
The following is a collection of most interesting reviews published shortly after the film's premiere.	
<b>Ryszard Ciarka</b> FROM MEMORY, AFTER YEARS .....	46
 <b>EROICA ANDRZEJ MUNK, 1958</b>	
<b>Bronisława Stolarska</b> – THE HOSTAGES OF HOPE .....	56
Stolarska claims that Munk's <i>Eroica</i> is a symbolic film. The main character of the first episode <i>Scherzo alla polacca</i> is Dżidziusz Górkiewicz, the typical Warsaw slyboots, who tries to survive in the centre of hell, that is, in the eye of the storm of Warsaw Uprising. He is compared to Hermes, the god of thieves, merchants and domestic peace. In this terrible world, Dżidziusz declares for everyday affairs and the right to life. Forced by the tragic necessity, he fights for this right. Stolarska argues that the other episode <i>Ostinato lugubre</i> is just another expression of the motif of a straw-man dance in Wyspiański's <i>The Wedding</i> or Thomas Mann's <i>The Magic Mountain</i> and symbolizes the syndrome of physical and spiritual withdrawal.	



**CROSS-EYED LUCK ANDRZEJ MUNK, 1960****Alicja Helman BETWEEN THE POLES OF INTERPRETATIONS** ..... 68

Helman tries to decide which of the following interpretations is more adequate; whether Jan Piszczek was a pitiable conformist or a victim of the absurd course of history. *The Cross-Eyed Luck* is definitely not an equivocal film because we are confronted with many points of view, which together compose an ambivalent picture. This may be an „objective” angle, an impartial point of view, Piszczek's point of view, Munk's point of view or the point of view of a scoffer or someone who is hostile to the hero's attitude. What's more, the verbal relations do not correspond to the images. These different types of relations overlap; are complementary to one another but sometimes contradict each other. These contradictions are the source of comical effects. Piszczek is a weak and stupid man. His „cross-eyed” luck stems from inability to identify social and political rules of the game, that would allow him to win so helplessly coveted acceptance of the neighbourhood in the absurd and nonsensical reality.

**MOTHER JOAN OF THE ANGELS – JERZY KAWALEROWICZ, 1961****Seweryn Kuśmierczyk AN ANTHROPOLOGICAL ESSAY** ..... 78

Analyzing *The Mother Joan of the Angels*, Kuśmierczyk points at the significant role of space and light as essential elements expressing deep meaning and key message of the film.

**KNIFE IN THE WATER ROMAN POLAŃSKI, 1961****Marek Hendrykowski MODERN JAZZ** ..... 86

Several years ago, the film was said to contain elements of social criticism. Hendrykowski points out that the film is, however, a juvenile artistic manifestation of freedom. He claims that the impact *The Knife in the Water* had on Polish film is comparable to the influence of jazz on culture. Jazz was in the film an important source of improvisation. Polański's film helped introduce ideas of modern Western cinema to Poland. This was the first attempt in Poland to transgress historical tradition, typical of the Polish film school. *The Knife in the Water* remains one of Poland's most outstanding films.

**IDENTIFICATION MARKS: NONE JERZY SKOLIMOWSKI, 1964****Mariola Jankun-Dopartowa THE SPIRITUAL BIOGRAPHY OF A GENERATION** ..... 98

Jankun-Dopartowa points out that the 1960s in Polish cinema mark the rebirth of grotesque. This tendency combined romantic and modernistic heritage with the post-war experiments with new means of expression. Skolimowski's work perfectly fits the tendency. The film hero is an outsider who keeps on rejecting all forms of stability, but cannot free himself from limitations. It turns out that you cannot escape absurdity.

**SARAGOSSA MANUSCRIPT WOJCIECH HAS, 1965****Krzysztof Lipka BETWEEN EPIC, RHETORIC AND POETRY** ..... 106

Lipka writes about the making of Jan Potocki's novel and analyses its complex composition, trying to emphasize a difference between the novel and its film version. In Lipka's opinion, the novel far surpasses the film, but he praises the latter for its visual effect, the climate of mystery and terror, neatly selected plots and actors performance.

**HISTORICAL ESSAYS****Marek Hendrykowski POLISH FILM SCHOOL AS ARTISTIC FORMATION** ..... 120

This text is an attempt to interpret anew the special character of the Polish film school. This formation is termed by Hendrykowski as polymorphous, polyphonic

and its development as meandering, dialogue-oriented and with lots of authors. The Polish film school as a changing phenomenon, under evolution and with no canonical pattern. Five stages of its development include foundation, evolution, maturity, crisis and decline.

#### **VARIA**

#### **Elżbieta Ostrowska AN IMAGE OF MOTHER-POLE IN POLISH CINEMA. A MYTH OR STEREOTYPE ..... 131**

The symbolic picture of a suffering mother has been rooted in Polish culture since the 19th century. Ostrowska analyses the motif in Polish films of the 1970s and 1980s. She stresses political, religious and social factors that have helped preserve this stereotype in national consciousness.

#### **Andrei Moskvin STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI IN RUSSIAN CINEMA .. 141**

Moskwin writes about five Russian screen versions of Przybyszewski's plays, from the years 1914-1917. The films did not survive and the author drew on the then press reviews. The film makers were fascinated with Przybyszewski's power of emotions and extreme mental states.

#### **100 YEARS OF THE CINEMA – A POLL POLISH GREATEST FILMS ACCORDING TO THE POLL ..... 151**

#### **FILM THEORIES**

##### **FILM AND PHENOMENOLOGY**

#### **Allan Casbier PHENOMENOLOGICAL THEORY. HUSSERL'S THEORY OF ARTISTIC REPRESENTATION. (PART 2) ..... 156**

Using the example of the *Shoeshine*, Casbier discusses the problem of co-defining noemas and horizons of seeing.

#### **FILM IN POLAND '96 (DOCUMENTATION) by Beata Kosińska-Krippner ..... 163**

#### **FILM WORLDWIDE '96 (INTERNATIONAL FILM FESTIVALS) by Beata Kosińska-Krippner ..... 222**

#### **NOTES ON THE AUTHORS ..... 227**

#### **SUMMARY OF ARTICLES ..... 228**

#### **SOMMAIRE ..... 231**

Translated by ANDRZEJ SZCZEPANIK

# SOMMAIRE

<b>LES FILMS POLONAIS – L'ENQUETE DE „KWARTALNIK FILMOWY”</b>	4	<b>SIGNES PARTICULIERS: NEANT de Jerzy Skolimowski, 1964</b>	
JERUSALEM ENSOILLEE ET LE CERCLE ENCHANTE par <b>Maria Janion</b> .....	5	LA BIOGRAPHIE SPIRITUELLE D'UNE GENERATION par <b>Mariola Jankun-Dopartowa</b> .....	98
<b>ILS AIMAIENT LA VIE</b> d' <b>Andrzej Wajda, 1956</b>		<b>LE MANUSCRIT TROUVE A SARGOSSE</b> de <b>Wojciech J. Has, 1965</b>	
LE COMMENCEMENT DE L'ECOLE POLONAISE par <b>Janusz Gazda</b> .....	16	ENTRE L'EPIQUE, LA RHETORIQUE ET LA POESIE par <b>Krzysztof Lipka</b> .....	106
<b>CENDRES ET DIAMANT</b> d' <b>Andrzej Wajda, 1958</b>		<b>LES ESSAIS HISTORIQUES</b>	
CENDRE ET DIAMANT par <b>Jan Józef Szczepański</b> .....	32	L'ECOLE POLONAISE DU CINEMA COMME UNE FORMATION ARTISTIQUES par <b>Marek Hendrykowski</b> .....	120
FEUILLETON APOLOGETIQUE par <b>Stanisław Lem</b> .....	33	<b>VARIA</b>	
LA MORT ET LA FILE par <b>Stanisław Grochowiak</b> .....	35	<b>L'IMAGE DE LA MERE POLONAISE DANS LE CINEMA. LE MYTH OU LE STEREOTYPE</b> par <b>Elżbieta Ostrowska</b> ..	131
NY A-T-IL QUE LE CENDRE? par <b>Wiktor Woroszyński</b> .....	39	STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI DANS LE CINEMA RUSSE par <b>Adrei Moskvin</b> .....	141
LE CHEF-D'OEUVRE DUTALENT ET DE LA PASSION par <b>Alicja Helman</b> .....	44	<b>LE CENTENAIRE DU CINEMA</b>	
DE MEMOIRE, APRES LES ANNES par <b>Ryszard Ciarka</b> .....	46	LES MEILLEURS FILMS POLONAIS (D'APRES L'ENQUETE) .....	151
<b>L'EROICA</b> d' <b>Andrzej Munk, 1958</b>		<b>LA THEORIE DU CINEMA</b>	
LES OTAGES DE L'ESPERANCE par <b>Bronisława Stolarska</b> .....	56	<b>LE CINEMA ET LA PHENOMENOLOGIE</b>	
<b>DE LA VEINE A REVENDRE</b> d' <b>Andrzej Munk, 1960</b>		LA THEORIE PHENOMENOLOGIQUE. LA THEORIE DE LA REPRESENTATION ARTISTIQUE (2). Par <b>Allan Casebier</b> .....	156
ENTRE LES POLES DE L'INTERPRETATION par <b>Alicja Helman</b> .....	68	<b>LE CINEMA EN POLOGNE '96 (LA DOCUMENTATION)</b> par <b>Beata Kosińska-Krippner</b> .....	163
<b>MERE JEANNE DES ANGES</b> de <b>Jerzy Kawalerowicz, 1961</b>		<b>LE CINEMA AU MONDE '96</b>	
L'ESQUISSE ANTHROPOLOGIQUE par <b>Seweryn Kuśmierczyk</b> .....	78	(LES FESTIVALS INTERNATIONAUX DU CINEMA) par <b>Beata Kosińska-Krippner</b> .	222
<b>LE COUTEAU DANS L'EAU</b> de <b>Roman Polański, 1961</b>		<b>NOTE SUR LES AUTEURS</b> .....	227
MODERN JAZZ par <b>Marek Hendrykowski</b> 86	86	<b>SUMMARY OF ARTICLES</b> .....	228
		<b>SOMMAIRE</b> .....	231

