

# **Kwartalnik filmowy**

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ  
INSTYTUTU SZTUKI PAN

**Nr 14 (74) 1996 Rok XVII**

|   |            |
|---|------------|
| <b>NOTY O AUTORACH</b> .....                                    | <b>4</b>   |
| <br><b>PREZENTACJE: INGMAR BERGMAN</b>                          |            |
| Ingmar Bergman  |            |
| RYBA. Farsa filmowa .....                                       | <b>6</b>   |
| Tadeusz Szczepański   |            |
| PRZYPADKI JOACHIMA NAGIEGO .....                                | <b>36</b>  |
| Tadeusz Szczepański   |            |
| OBRAZY, OBRAZY, OBRAZY  |            |
| PIERWSZE DZIESIĘĆ FILMÓW BERGMANA .....                         | <b>44</b>  |
| Wiesław Juszczak  |            |
| BERGMAN: DWIE TRYLOGIE  |            |
| WPROWADZENIE DO SEMINARIUM BERGMANOWSKIEGO .....                | <b>79</b>  |
| Wiesław Juszczak, Tadeusz Szczepański                           |            |
| NIEBO, CZYŚCIEC, PIEKŁO   |            |
| DYSKUSJA O TRYLOGII .....                                       | <b>105</b> |
| Monika Fabijańska   |            |
| ILUZJA I RZECZYWISTOŚĆ .....                                    | <b>113</b> |
| Grzegorz Kosalik  |            |
| CIERPIENIE A NIEPOKÓJ METAFIZYCZNY W TRYLOGII BERGMANA .....    | <b>125</b> |
| Tomasz Edward Jaroszek  |            |
| GODZINA WILKA – IMPRESJA .....                                  | <b>127</b> |
| Tomasz Robaczyński  |            |
| NIEKTÓRE PROBLEMY DOTYCZĄCE                                     |            |
| SZTUCZNEGO JĘZYKA W <i>MILCZENIU</i> BERGMANA .....             | <b>129</b> |
| Przemysław Nowakowski   |            |
| KILKA UWAG O <i>PERSONIE</i> .....                              | <b>131</b> |
| <br><b>TEORIE FILMOWE</b>                                       |            |
| <b>FILM I FENOMENOLOGIA</b>                                     |            |
| Allan Casebier  |            |
| TEORIA FENOMENOLOGICZNA   |            |
| HUSSERLOWSKA TEORIA PRZEDSTAWIENIA ARTYSTYCZNEGO (1) .....      | <b>136</b> |
| <br><b>FILMY, KTÓRE NIE POWSTAŁY</b>                            |            |
| Jerzy Wójcik  |            |
| PORTRET Z PAMIĘCI .....   | <b>146</b> |
| <br><b>FILMOWE KONTEKSTY</b>                                    |            |
| Maria Kornatowska   |            |
| DZIENNIK NOWOJORSKI (3) .....                                   | <b>160</b> |
| Aleksander Kwiatkowski  |            |
| SŁOWIAŃSKI SYNDROM MICHAELA CIMINO .....                        | <b>171</b> |
| Magdalena Łapińska  |            |
| PRZYŚNIONA RZECZYWISTOŚĆ, RZECZYWISTOŚĆ ŚNIAĆCA                 |            |
| MOTYW SNU I WSPOMNIENIA W FILMIE <i>MOJE WŁASNE IDAHO</i> ..... | <b>176</b> |
| <br><b>POGRANICZA FILMU</b>                                     |            |
| Stefan Morawski   |            |
| O ŚWIECIE SMUTNYM, KTÓRY WYDAJE SIĘ WESOŁY .....                | <b>183</b> |
| <br><b>WIDZIALNE-NIEWIDZIALNE</b>                               |            |
| Bohdan Pociąg   |            |
| FILM JAKO KSIĄŻKA, KSIĄŻKA JAKO FILM .....                      | <b>195</b> |

|  |     |
|--|-----|
| Iwona Rammel   |     |
| PORAŻKI POZNAŃ   |     |
| WIDZENIE I SŁYSZENIE W <i>OBYWATELU KANIE</i> I <i>OPATRZNOŚCI</i> ..... | 198 |

**FILM W POLSCE '95**

**DOKUMENTACJA**

opr. Beata Kosińska-Krippner

**PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE**

|   |     |
|---|-----|
| Filmy polskie (produkcja 1995) .....  | 207 |
| Koprodukcje .....   | 209 |
| Zagraniczne filmy polskich reżyserów .....                                    | 209 |
| Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w Polsce .....                     | 209 |
| Premiery '95 filmów zrealizowanych wcześniej .....                            | 210 |
| SERIALE TV .....  | 210 |
| WYTWÓRNIE I STUDIA FILMOWE (Produkcja) .....                                  | 211 |
| Studio Filmowe „Kronika” .....  | 211 |
| Studio Filmowe „Wir” .....  | 211 |
| Studio Miniatur Filmowych w Warszawie .....                                   | 212 |
| Studio Filmów Animowanych w Krakowie .....                                    | 212 |
| Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi .....                        | 212 |
| Wytwórnia Filmowa „Czołówka” .....  | 213 |
| Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej .....                              | 215 |
| Wytwórnia Filmowa „Dydakta” w Warszawie .....                                 | 215 |
| Wytwórnia Filmów Sportowych i Turystycznych „Sportfilm” .....                 | 216 |
| Video Studio Gdańsk .....   | 216 |
| Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych w Łodzi .....           | 217 |
| AB Film Production Ltd .....  | 218 |
| TELEWIZJA POLSKA .....  | 219 |
| Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu .....                        | 219 |
| Redakcja Filmów Dokumentalnych Programu I .....                               | 220 |
| Dział Form Dokumentalnych Programu II .....                                   | 222 |
| Dział Filmów Przyrodniczych Redakcji Programów Edukacyjnych, Program I .....  | 224 |
| Dział Filmów Humanistycznych Redakcji Programów Edukacyjnych, Program I ..... | 224 |
| Filmy zrealizowane przez inne studia filmowe .....                            | 225 |
| POLSKIE PREMIERY FILMÓW ZAGRANICZNYCH .....                                   | 226 |
| WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI I PRZEGLĄDÓW FILMOWYCH (wybór) .....               | 232 |
| NAGRODY KRAJOWE .....   | 234 |
| NAGRODY I WYRÓŻNIENIA DLA POLSKICH FILMÓW I TWÓRCÓW FILMOWYCH .....           | 236 |
| WYDAWNICTWA FILMOWE .....   | 238 |
| Druki zwarte .....  | 238 |
| Czasopisma .....  | 239 |
| Muzyka filmowa .....  | 240 |
| ZMARLI .....  | 241 |

**FILM NA ŚWIECIE '95**

opr. Beata Kosińska-Krippner

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| FESTIWALE I NAGRODY ..... | 249 |
|---------------------------|-----|

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| SUMMARY OF ARTICLES ..... | 252 |
|---------------------------|-----|

|                |     |
|----------------|-----|
| SOMMAIRE ..... | 256 |
|----------------|-----|

## NOTY O AUTORACH

MONIKA FABJAŃSKA – studentka wydziału historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

TOMASZ EDWARD JAROSZEK – absolwent wydziału historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

WIESŁAW JUŚCZAK – historyk i teoretyk sztuki. Pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Wykłada na wydziale historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Autor licznych publikacji i książek, m.in. *Grottger* (1957), *Wojtkiewicz i „nowa sztuka”* (1965), *Fakty i wyobrażenia* (1971), *Jan Stanisławski* (1972), *Malarstwo polskie – Modernizm* (1977), *Młody Weiss* (1979), *Zastłona w rajskie ptaki* (1981), *Fragments* (1995).

GRZEGORZ KONSALIK – student wydziału historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

MARIA KORŃKOWSKA – krytyk filmowy, wykładowca PWSFTiF w Łodzi. Autorka książek, m.in.: *Filmy o miłości* (1975), *Eros i film* (1986), *Fellini* (1989), *Wodzireje i amatorzy* (1990).

ALEKSANDER KWIATKOWSKI – krytyk filmowy, publikuje w prasie szwedzkiej i polskiej. Pracuje w Szwedzkim Instytucie Filmowym. Autor książek *Swedzkie Film Classics* (Sztokholm 1983) i *Film skandynawski* (Warszawa 1986).

MAGDALENA LAPIŃSKA – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Pedagog.

STEFAN MORAWSKI – filozof-estetyk, teoretyk sztuki i kultury współczesnej, wykładowca uniwersytecki, wieloletni redaktor naczelný rocznika „Polish Art Studies”. Autor licznych rozpraw i książek, tłumaczonych na wiele języków. M.in.: *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego* (1957), *Między tradycją a wizją przyszłości* (1964), *Absolut i forma* (1965), *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (1985), *Zmierzch estetyki – autentyczny czy rzekomy* (1987), *Główne nurty estetyki XX wieku* (1992).

PRZEMYSŁAW NOWAKOWSKI – absolwent wydziału historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

BOHDAN POCEJ – muzykolog, wieloletni redaktor „Ruchu Muzycznego”, autor wielu książek, m.in. *Bohdan Wodiczko* (1964), *Klawesyniści francuscy* (1969), *Idea, dźwięk, forma* (1972), *Bach – muzyka i wielkość* (1972), *Szkice z późnego romantyzmu* (1978), *Mahler* (1992).

IWONA RAMMEL – muzykolog, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, zajmuje się zagadnieniami muzyki filmowej.

TOMASZ ROBACZYŃSKI – student wydziału historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI – krytyk filmowy, tłumacz pism Bergmana, wieloletni redaktor naczelný „Filmu na Świecie”. Wykładowca na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książki *Eisenstein* (1986).

JERZY WÓJCIK – operator filmowy, wykładowca w PWSFTiF w Łodzi. Autor zdjęć m.in. do filmów: *Popiół i diament* (1958), *Nikt nie wola* (1960), *Matka Joanna od Aniołów* (1960), *Westerplatte* (1967), *Potop* (1974).



## PREZENTACJE

### Ingmar Bergman



Ingmar Bergman i Liv Ullmann podczas realizacji filmu *Hamnba*

W ankiecie „Kwartalnika Filmowego” (patrz nr 12-13), rozpisanej z okazji stulecia kina, Ingmar Bergman znalazł się na drugim miejscu na liście najwybitniejszych twórców filmowych, a wśród dwudziestu pięciu najwybitniejszych filmów świata nasi respondenci umieścili aż cztery jego utwory. W tym numerze znajdują Czytelnicy nie znane w Polsce opowiadanie Bergmana (z 1950 r.) pt. *Ryba*, które komentuje Tadeusz Szczepański. On także omawia wczesną twórczość (pierwsze dziesięć filmów) autora *Siódmej pieczęci*. Publikujemy również materiały z Seminarium bergmanowskiego, które odbyło się w Instytucie Sztuki (poza wprowadzeniem prof. Wiesława Juszczyka zamieszczamy m.in. kilka najciekawszych prac napisanych przez studentów UW – uczestników Seminarium).

# Ryba

Farsa filmowa

INGMAR BERGMAN

*Dzienniki Joakima Nakena są przechowywane w muzeum filmowym. Ten rozdział – ostatni – obejmuje okres od 23 sierpnia 1891 do 20 grudnia tego samego roku. Opisane tu wydarzenia rozegrały się prawdopodobnie we włókienniczym mieście Lyon, gdzie Joakim działał przez wiele lat. Jednakże młodszy asystent Lauritzen – i nie tylko on – utrzymuje, że wszystko zdarzyło się w Sztokholmie. Wywołało to długotrwałą polemikę między różnymi badaczami i właściwie nie jest istotne. Poczynione przez Joakima Nakena zapiski należy w zasadzie rozpatrywać jako dokument o ogólnoludzkim znaczeniu. Wydawcy zależało na tym, aby nie obciążać tekstu komentarzami czy przypisami. Ponadto o tym twórcy obrazów kinematograficznych wiadomo bardzo niewiele albo prawie nic. Zainteresowanego odsyłam do mojego dramatu „Joakim Naken”, który traktuje o zupełnie innym rozdziale z jego życia i działalności i nie ma żadnego związku z następującymi notatkami.*

Skägga, wrzesień 1950

Ingmar Bergman

23 sierpnia

Wreszcie znowu pojawiło się słońce i zrobiło się ciepło, a przecież była już nieomal zima. Dziś rano wpadł mi w ręce album, w którym znajdowały się różne zdjęcia mojej żony z okresu młodości i naszych zaręczyn. Było to przeszło dwadzieścia lat temu. Nie dostrzegam jakichś wyraźnych zmian w wyglądzie mojej ukochanej. Może nieco schudła i oczywiście dostała paru zmarszczek. Włosy także stały się cieńsze po tym ciężkim tyfusie brzusznyim sprzed czterech lat. Ale poza tym jest do siebie podobna i wzruszony unoszę te zdjęcia do ust. Anne, moja ukochana, chyba bym umarł, gdybyś mnie porzuciła. (Co za dziwaczna myśl!) Zamykam album i chowam go głęboko do szuflady tutaj w moim małym gabinecie w atelier filmowym. To takie uczucie, jakbym miał wspólnie z ukochaną jakąś słodką tajemnicę. Nikt nigdy nie zobaczy tych fotografii i nie będzie dokonywał obraźliwych, bezdusznych porównań. U mnie nie ci nie grozi, Anne, moja ukochana żono!

Właśnie teraz pracujemy nad naszym dwudziestym ósmym obrazem kinematograficznym w tym roku. Jest to „dramat miłosny”, kręcony dla odmiany, żeby nie poprzestawać na samych farsach i tak zwanych „slapstickach” (obrzydliwe amerykańskie słowo!). Akcja jest bardzo prosta: Żona ma kochankę. Wy-

znają sobie miłość. Niespodziewanie przychodzi do domu mąż. Kochanek szybko przenosi się pod łóżko. Małżonek pada na kolana przed żoną i w płomien-nych słowach deklaruje jej miłość. Kochanek nieopatrznie kicha pod łóżkiem. Oczywiście mąż nabiera podejrzeń i grozi przeszukaniem pokoju. Żona mocno go obejmuje i szepta do ucha nieszczerze wyznania miłosne. Kochanek próbuje wyczołgać się w stronę wyjścia i zostaje nakryty.

Mąż zabija go. Żona umiera na atak serca. Zalamany małżonek oddaje się w ręce policji.

Moi aktorzy są nadzwyczaj utalentowani i nigdy nie przyszło mi do głowy, by lekceważyć któregoś z nich, ale ich możliwości odegrania dramatu miłosnego o tak tragicznym charakterze są ograniczone. Być może odczuwamy również pewne onieśmienie w obliczu tych wielkich cierpień. Najlepiej od-twarza swoją rolę Susanne, ale bardzo pomaga jej również uroda, dodaje pew-ności siebie. Owa sytuacja nie wydaje jej się w najmniejszym stopniu obca czy trudna do odegrania.

Albert gra zdradzanego męża. Mam wrażenie, że ten piękny młodzieniec uważa swoją rolę rogacza za poniżającą. Ale jest moim przyjacielem i z niezwy-klm taktm i lojalnością przystaje na tę niezbyt godną pozazdrosczenia sytu-ację. Peter gra koehanka i naprawdę znakomicie się do tego nadaje z tą swoją chłopcęą pożądlwością i okrągłymi oczyma. Susanne wydaje się wyraźnie roz-bawiona tym, że będzie go całowała, a on ją pieścił. Wcale jej to nie peszy. Każdego roku w pięćdziesięciu filmach dostaje tortami w twarz lub musi kłaść się na torach czy spadać ze schodów, co nie może być zbyt zabawne dla młodej pięknej kobiety.

## 24 sierpnia

Zaczęliśmy nasz film wczoraj po południu i dzisiaj zdążyliśmy nakręcić wszystko aż do sceny wkroczenia męża. Albert wszedł do pokoju zarumieniony ze wstydu (pozbawione charakterystyki uszy były na wskroś czerwone). Wyko-nywał jakieś niezdarne próby objęcia Susanne, potem wstał i zawołał: – Drogi Joakimie, niech ci się nie wydaje, że ja mogę okazywać czułość Susanne, skoro wiem, że Peter leży pod łóżkiem i chichocze.

– Po pierwsze – odpowiedziałem – ty nie wiesz, że on leży pod łóżkiem, a po drugie, on nie chichocze.

Albert: – Oczywiście, że wiem!

Ja: – Ale ty chyba jesteś aktorem, mój drogi.

Albert: – W rolę trzeba wierzyć.

Ja: – Drogi Albercie! Chyba zdarzało ci się kochać kobiety?

Albert: – Zdarzało. Sporo tego było. I żadna się nie uskarżała.

Ja: – No właśnie! Otwierasz drzwi, widzisz Susanne, nagle budzi się w tobie pożądanie, idziesz trzy kroki w stronę łóżka, padasz i całujesz jej kolana.

Aby Albert dobrze zrozumiał, co miałem na myśli, jednocześnie pokazywa-łem to, o czym mówiłem. Ale Albert uśmiechał się sceptycznie.

Albert: – A tam leży Peter i chichocze.

Ja: – Ploniesz tak gwałtowną żądzą, że zapominasz o Peterze. Zapominasz o pokoju, o oknie, przez które ludzie mogą cię zobaczyć, zapominasz o ścia-nach, o meblach, o łóżku.

Albert: – O łóżku nie zapominam.

Ja: – Ależ tak, o łóżku też.

Albert: – Więc tu chyba nie ma mowy o pożądaniu.

Peter wysunął głowę spod łóżka i zaśmiał się.

Peter: – Łóżko zamienia się w chmurę, rozumiesz? Joakim uważa, że leży z nią na chmurze.

Albert: – A dlaczego nie na łóżku, skoro teraz to j e s t łóżko. Rzeczy muszą chyba być tym, czym są.

Susanne, która siedziała skulona i słuchała tej rozmowy z roztargnioną miną, przyszła z pomocą.

Susanne: – W każdym razie j a nie jestem żadną chmurą. I to jest chyba najważniejsze.

Albert (uspokojony): – No to w porządku. Ale to żalodne, że jestem zdrajcą i że Peter leży pod łóżkiem i chichocze. Wszyscy umrą ze śmiechu.

Ja: – Rozumiem twoje obawy, ale posłuchaj przez chwilę, co mam ci do powiedzenia. Susanne jest twoją żoną. Kochasz ją. Nie tak jednak, jak kochałeś i kochasz swoje kobiety, Alberecie. Ale tak jak mężczyzna kocha swoją j e d y n ą kobietę, tę, z którą jest związany na całe życie.

Musiałem skierować myśli ku mojemu własnemu małżeństwu. Nasz melodramat nagle przywiódł mi na myśl moją żonę Anne i raptem pochłonęło mnie płomiennie wyznanie miłosne pod adresem mojej żony. W moich ustach rodzily się słowa, których nigdy przedtem ani nie pomyślałem, ani nie przeczuwałem, i zdziwiony słuchałem własnego głosu, tak jakby ktoś mówił za mnie. Wszyscy czworo słuchaliśmy z otwartymi, zastygłymi w uśmiechu ustami, podczas gdy ten obcy głos przemawiał przeze mnie.

Reszta pracowników wymknęła się cichaczem z atelier, aby orzeźwić się czymś naprzeciwno.

Mój głos mówił nieprzerwanie pięć, dziesięć, piętnaście minut, przypominało to jakąś melodię, napłynęły mi łzy do oczu i wymachiwałem rękoma jak policjant na skrzyżowaniu. Wszyscy byliśmy bardzo wzruszeni i Albert odegrał swoją scenę bez rumieńców, a potem każdy poszedł w swoją stronę, ale ja jeszcze zostałem, aby przy pomocy operatora wywołać zdjęcia z tego dnia. Kiedy wszystko było gotowe, wróciliśmy taśmę do kinematografu. Ku naszemu wielkiemu strapieniu okazało się, że w kamerze był jakiś defekt.

Wszystko przebiegało w niesamowicie szybkim tempie i wyglądało nader śmiesznie. Posmutniałem, ale operator zaproponował, abyśmy cały film tak nakręcili i tym samym przekształcili tragedię w farsę. Ostro zaprotestowałem, ponieważ uważałem, że w ten strasznie komiczny ciąg obrazów teńnałem przeciw coś z siebie. W końcu uległem pomysłowi operatora i bardzo głośno śmiałyśmy się, wracając do domu przez opustoszałe nocą ulice.

Anne spała, ale obudziła się i zbesztala mnie. Próbowałem opowiedzieć o osobliwych zdarzeniach tego dnia i o moim miłosnym wyznaniu, ale nie mogłem dojść do słowa. Wreszcie zaczerpnęła tchu. Wtedy powiedziałem: – Powinnaś mieć kogoś, kto by cię stłukł.

Anne natychmiast odparła: – Czy ty mi grozisz pobiciem?

Ja na to: – Ty nie wiesz, co to znaczy delikatność i nie potrafisz docenić delikatności, bo w tobie nie ma ani krzty delikatności.

Na co Anna: – Ty nie jesteś delikatny, ty jesteś szmatą.

Odpowiedziałem: – A ty jesteś klótliwą żoną.

A wtedy Anna: – Ja się klóćę? To ty się fatalnie zachowujesz, wracasz do domu w środku nocy i nawet nie przeprosisz.

Odrzekłem: – Wybacz mi, Anne! Wybacz mi, moja ukochana! Wybacz mi. Wybacz, wybacz, wybacz, wybacz, wybacz.

Anne powiedziała: – To tylko pusta gadanina, to wcale nie płynie z serca.

Wtedy zwinąłem się w kłębek na sofie i pomyślałem sobie, że jak teraz mnie dotknie, to zerwę się i ją ugryzę. I powiedziałem jej to: Jeśli mnie dotkniesz, to zerwę się i cię ugryzę. Trochę się przestraszyła i na chwilę przestała mleć językiem, potem podeszła, potrząsnęła mną i rzekła: A teraz jeszcze zrobię z ciebie kłamcę. Wtedy zasiadłem do pianina i zacząłem grać kankana, całymi godzinami jedną i tę samą przekłętą melodię. Co piętnaście minut wchodziła moja ukochana i uderzała mnie czymś twardym w głowę. W końcu usnęliśmy oboje ze wzburzenia i wyczerpania...

Pamiętam, że głośno się śmiałem i miałem nadzieję, iż moja ukochana to zobaczy i ją to rozdrażni.

W tym momencie nienawidziłem jej każdym nerwem mego ciała.

### *29 sierpnia o świącie*

Teraz moim domem jest atelier. Tutaj się stołuję i tu nocuję. Mojej ukochanej i mnie bardzo trudno żyło się w zgodzie, a ja nie cierpię awantur, lubię spokój i ciszę i dlatego wycofałem się do tej samotni.

Długo zastanawiałem się nad przyczyną tej okropnej swarliwości mojej żony. Jej chwiejne usposobienie sprawia, że samo moje fizyczne istnienie zdaje się ją irytować. Być może jej porywcość zależy od jakiejś dysharmonii uczuć. Od jakiegoś smutku z powodu niespełnienia, od żalu, że życie utknęło i zastygło w szyderyczym milczeniu. Anne gwałtownie się temu przeciwstawia, ale nie rozumie, że to wymaga codziennych, cierpliwych ćwiczeń, świadomej i chłodnej walki o życie. (Kobietom trudniej walczyć niż mężczyznom. Ich żywot jest o wiele bardziej uporządkowany i smutniejszy.) Kiedy myślę o Anne, odczuwam tkliwość i coś, co według mnie jest prawdziwą miłością. Samotność, którą wybrałem tu w atelier, wprawdzie miło wygląda, ale jest pełna gorzkiej tęsknoty, pełna jej nieobecności. Owa samotność oznacza poczucie polowiczności, bezradność, wyciągnięcie ręki, łagodne słowa. Być może jej samotność jest taka sama jak moja. Ale kiedy nasze samotności wprowadzają się pod jeden dach, stają się złośliwe i zaczynają ze sobą walczyć. A my stoimy tam jak ofiary. Być może pewnego dnia zostaniemy przyjaciółmi. Ale czy wpiery nie musi wygasnąć miłość? Tak mało wiem o takich sprawach, prawdopodobnie są na ten temat jakieś książki, których nie czytałem. Jednego jestem pewien: miłość i nienawiść nie wykluczają się wzajemnie, są zawsze razem równocześnie i w jednakowych proporcjach. Być może jest to jedno i to samo uczucie. O tak! Należy wystrzegać się rozmyślań, prowadzą donikąd i zawsze znajdzie się ktoś, kto pomyślał i ujął te kwestie zarówno jaśniej, jak i zwięźlej.

Noce wydarzenia: zostałem sam w atelier i zabrałem się do wywoływania tego, co nakręciliśmy w ciągu dnia. Teraz robię film o egzekucji. „Ludzie domagają się krwawych i wstrząsających obrazów kinematograficznych” – mówi

Dyrektor, a ponieważ posiada on siedemdziesiąt pięć procent akcji, to dostaje krwawe i wstrząsające obrazy kinematograficzne. (Najważniejsze to zadowolić Dyrektora.)

O godzinie jedenastej przyszła Susanne i przyniosła trochę jedzenia i piwo. Tańczy w teatrzyku variétés tuż obok, miła i troskliwa z niej dziewczyna. Oprócz tego ma poukładane w głowie i rozmawialiśmy co nieco o wspomnianych problemach, aczkolwiek, ma się rozumieć, obiektywnie i bezosobowo. Daleki jestem od jakiegokolwiek obnażania mojego małżeństwa lub Anne czy czegokolwiek w tym rodzaju wobec raczej obcej osoby, takiej jak Susanne. Wyszła po godzinie, ponieważ powinna wrócić na ostatnie wejście wieczoru. Kiedy ukończyłem swoją pracę, poszedłem do hali zdjęciowej i usiadłem na krześle w ciemnościach. Rozświetlona fasada variétés rzuciła odbłaski przez szklany dach i wiał silny wiatr, świstał i szeptał po narożnikach i zakamarkach. (Atelier jest zbudowane na żelaznych dźwigarach nad starym kanałem, którego główna arteria jest pełna wody, ale właśnie tutaj pod podłogą tworzy rodzaj głębokiej studni, a ta z kolei prawdopodobnie łączy się z jakimś ciekim wodnym w pobliżu. Ta studnia obfituje w ryby.)

Tam, gdzie siedziałem samotnie w milczeniu i nie mogłem zasnąć, przyszło mi do głowy, że zupełnie zapomniałem przejrzeć mój sprzęt wędkarski, który zapuściłem do studni. Jestem bowiem namiętym rybakim. Wolę siedzieć z wędką, aniżeli obcować z interesującymi ludźmi. (Stąd nigdy nie wiem, co począć, kiedy ktoś dopuści się wobec mnie jakiegoś lotrostwa.) A więc otwarłem przykrywkę w podłodze, ciężkie to zajęcie dla jednego człowieka, i zaświeciłem latarnią w czarną, skłębioną wodę. Od razu zobaczyłem, że coś polknęło hak. Uwolniłem wędzisko z dulki w murze i właśnie miałem je poderwać, kiedy niespodziewane i potworne szarpnięcie o mało co nie wrzuciło mnie głową naprzód do dziury z wodą.

Teraz nastąpiła scena, która ze względu na swój niesamowity komizin mogłaby pochodzić z jednego z moich własnych obrazów kinematograficznych. Rozwścieczony tym niesłychanym oporem, ciągnąłem ze wszystkich sił, zapierałem się, rzucałem do tyłu, toczyłem po podłodze, szorowałem po niej zadkiem, wierzgałem, mordowałem się i stękałem. Nie wiedząc nawet jak, zaplątałem się w żyłkę i kiedy już zjeżdżałem do studni, musiałem nie na żarty w wielkim pośpiechu starać się wypłatać. Gdybym nie był tak namiętym rybakim, to ta cała sytuacja nie nabrałaby prestiżowego znaczenia. Teraz wolalbym zginąć aniżeli wypuścić żyłkę. My – ja i ryba – ciągnęliśmy każde w swoją stronę około godziny. Wreszcie mój przeciwnik zmęczył się i mogłem zacząć go wydobywać.

Stwór był ogromnych rozmiarów i należał do gatunku, z jakim nigdy wcześniej nie miałem do czynienia. Kiedy znalazł się na podłodze, trzepnął mnie kilkakrotnie po rękach ze straszliwą siłą, ale ja byłem szybszy i postanowiłem zabić potwora, zanim zdejmę go z haka, który utkwił mu głęboko poniżej skrzelii. Dlatego też sięgnąłem po młotek, narzędzie, które znajdowało się najbliższej pod ręką, i uniosłem go, aby zmiażdżyć szkaradny, pokryty brodawkami leń zwierzęcia.

- Chwileczkę – powiedziała ryba. – Uznaję twoje zwycięstwo i jeśli chcesz, możesz mnie zabić, ale podyskutujmy na ten temat.

Opuściłem młotek i fala mdłości wstrząsnęła moim ciałem.

Ale ryba utkwiała swoje czarne, ogromne oczy w moich i młotek wypadł mi z rąk.

– Masz nadzwyczaj szkaradny wygląd – powiedziałem. – Dlatego musisz natychmiast zdechnąć.

– Wiem, wiem – odparła ryba z bezgłośnym śmiechem. – Ale mimo to tkwi w tobie coś takiego, co ci nie pozwala zdzielić mnie młotkiem w łeb.

– Czuję obrzydzenie i wstręt – powiedziałem. – Żołądek wywraca mi się na drugą stronę. Zamykam przykrywę studni i wychodzę. Do jutra zdechniesz i wyślemy cię do muzeum, gdzie cię wypchają i będziesz tam siedzieć po wieczne czasy i straszyć uczniów.

– Najpierw powinieneś wysłuchać mojej propozycji – odpowiedziała ryba, która zaczęła dostawać zadyszki. – Musisz wiedzieć, że ja nie jestem pierwszą lepszą rybą.

Wylałem na nią trochę wody i najwyraźniej przyszła do siebie.

– Jeżeli wypuścisz mnie z powrotem do studni, to spełnią się twoje trzy życzenia, ale wyłącznie ku twojej radości.

– A jakie mam gwarancje, że dotrzymasz słowa? Prawdopodobnie jesteś łgarzem i bufonem.

– Masz moje słowo honoru – powiedziała ryba i zaśmiała się.

– I mogę zażyczyć sobie czegokolwiek?

– Tak, czego tylko zapragniesz. Ale to się spełni wyłącznie ku twojej radości. Oprócz tego zastrzegam sobie kolejność wykonywania twoich życzeń.

– To wygląda jak kontrakt dyrektorski. Co właściwie masz na myśli?

– Nic innego niż spełnianie twoich życzeń, ale być może inaczej, niż pierwotnie sobie pomyślałeś. Zgadzasz się, prawda?

Znowu ogarnęły mnie mdłości, szybko przeciąłem żyłkę i nogą zepchnąłem potwora do studni. Najpierw lśnił białym brzuchem, po czym chlasnąwszy ogonem zniknął w głębi niezim ciśnięty oszczep.

W tym samym momencie ogarnął mnie strach, zarzuciłem przykrywę, aż cały dom zadrżał, zakręciłem się wokół jak szalony, zatoczyłem, potknąłem się i upadłem, wstałem, wyprostowałem się jak świeca i przemówiłem do siebie rozkazującym tonem.

– Wprawdzie ja, Joakim, rozmawiałem z rybą, ale to ona zaczęła. Moje reakcje przez cały czas były normalne i naturalne. Nie jestem chory ani zaburzony, lecz jedynie wystraszony. Tak wystraszony, że aż się trzęsę i muszę mocno stać na nogach, aby się zaraz pode mną nie ugięły. Ja Joakim. Joakim. Joakim.

Powtarzałem wielokrotnie moje imię, aż się uspokoiłem. Wtedy zobaczyłem, że świta. Zapaliłem światło i odszukałem dziennik.

### 5 września

Po południu zepsuła się kamera. Był nieznośny upał, wszyscy ziewali i postanowiłem przerwać pracę. Wzbudziło to wielką wdzięczność i atelier opróżniło się szybciej niż w czasie pożaru. Ja sam wziąłem moją laseczkę i zdecydowałem się na mały spacer do jednego z miejskich parków, gdzie mogłem wypożyczyć krzesło, usiąść obok strumyka i obserwować dziecięce zabawy w słońcu.

Jednakże zmienilem zamiary. Powietrze okazało się zbyt duszne i lepkie, burza wisiała w powietrzu, a powrót do atelier wydał mi się nader odpychający. Natomiast pójście do domu i złożenie wizyty Anne, prośba o wybaczenie i rozpoczęcie od nowa, jak miliony razy wcześniej, to wszystko wyglądało dość atrakcyjnie. Po wzmocnieniu się koniakiem wprowadziłem swoje postanowienie w życie. Kiedy dotarłem do mojej cienistej i zacisznej ulicy, poczułem się naprawdę ożywiony, przyszło mi do głowy wiele tkliwych i miłych myśli, i przyrzekłem sobie cierpliwie wysłuchać wyrzutów Anne, jej impertynencji i wybuchów płaczu. Na schodach pogwizdywałem sobie i wesoło pozdrowiłem kuzyna dozorca, chłopaka z zajęczą wargą, który siedział przed drzwiami na podwórzu i czytał gazetę. Podśpiewując włożyłem klucz do drzwi i dopiero później przypomniałem sobie, że ten z zajęczą wargą rzucił za mną dziwne, badawcze spojrzenie.

Otworzyłem drzwi, lecz ku mojemu ogromnemu zdziwieniu odkryłem, że założony był łańcuszek bezpieczeństwa. Najpierw byłem tylko zdziwiony, potem się rozeźliłem i zacząłem szarpać drzwi, i próbowałem łaską strącić łańcuszek, co oczywiście się nie udało. Nagle przestałem i stanąłem cicho jak wryty, wręcz skamieniały: wyraźnie usłyszałem szepejący głos mojej żony, szybkie kroki, a potem trzaśnięcie drzwi kuchennych. Jak opętany rzuciłem się w dół po schodach na ulicę, obiegłem dom i zatrzymałem się przy wejściu kuchennym. Nie było żywej duszy. Ulica była wymarła i opustoszała. Odwróciłem się i cofnąłem się tą samą drogą, którą przybiegłem, okrążyłem narożnik i wykonałem błyskawiczny skok. Nadal nic, ani kota, ani nawet powiewu wiatru. Tylko burza grzmiała w oddali. Pobiegłem na górę i teraz zajęcza wargą obserwowała mnie z nieskrywaną i bezwstydną ciekawością. Ponieważ gnałem, a przy tym odwróciłem się, nie zauważyłem starszego pana (naszego najbliższego sąsiada), który szybkim, lekkim krokiem zbiegał w cylindrze po schodach. Zderzenie było nieuniknione i moeno obejmując się, runęliśmy w dół na łeb na szyję. Na całe szczęście starszy pan wyszedł bez szwanku, gdyż ja przez cały czas byłem na spodzie i tym samym służyłem za amortyzator. Jednakże całkowicie zniszczeniu uległ cylinder i obiecałem go odkupić, tysiącrotnie przepraszając za swój nieostrożny bieg. Po tej wymianie wzajemnych uprzejmości rozstaliśmy się i znów popędziłem na górę. Tym razem zadzwoniłem do drzwi. Moja żona natychmiast podeszła i otwarła.

Anne: – Jakże miło cię widzieć. Bardzo jesteś zmęczony? Co tak się rozglądasz? Głodny jesteś? Zrobię ci omlerek.

Ja: – Dlaczego przed chwilą był założony łańcuszek?

Anne: – Jestem sama w domu i nie czuję się najprzyjemniej. Zakładałam łańcuszek co wieczór, a dzisiaj jeszcze nie wychodziłam.

Ja: – Ale kiedy teraz otwarłaś, nie było go.

Anne: – Właśnie zamierzałam wyjść.

Ja: – Nie masz na sobie ani płaszcza, ani kapelusza. A poza tym masz potargane włosy.

Anne: – Jest za ciepło na płaszczy i właśnie miałam wyjść do fryzjera. Co za pociecha z ładnej fryzury, skoro ciebie nie ma w domu? Zrobić ci omlerek?

Szybko ominąłem ją, wszedłem do pokoju obok, skradałem się jak Indianin. W sypialni zerwałem narzutę z łóżka. Bardzo słusznie: jej łóżko było nie zasłane. Wskazałem na nie i krzyknąłem:



Ja: – Co to znaczy?

Anne: – To znaczy tylko tyle, że nie zaslalam łóżka.

Ja (śmieję się dziko): – Ale położyłaś narzutę.

Anne: – Czy to takie dziwne?

W kuchni stały naczynia do zmywania. Wszystkiego po dwie sztuki.

Ja: – Teraz cię mam! Przyznaj się, że masz kochanka.

Anne: – Nie zmywałam od dwóch dni i wcale nie mam kochanka.

Ja: – Masz kochanka i wypuściłaś go kuchennymi drzwiami.

Anne: – Mialabym do niego prawo. Ale tak się składa, że jestem naiwna i nie dbam o skorzystanie z twojej nieobecności w domu w ten jedyny właściwy sposób. Jeżeli masz się tylko klócić, to możesz sobie pójść. Pa! Pa!

Ja: – Słyszałam, jak z kimś rozmawiasz. A potem trzasnęły drzwi kuchenne.

Anne: – To był posłaniec.

Ja: – Co za posłaniec, jeśli wolno spytać?

Anne: – Nie powiem.

Ja: – Dlaczego nie?

Anne: – Bo nie mam obowiązku stać tutaj i być przesłuchiwana jak przestępca.

Ja: – To nie był żaden posłaniec! To był twój kochanek.

Anne: – To był posłaniec.

Ja: – Co za posłaniec?

Anne: – Posłaniec z kapeluszem.

Ja: – Ach tak, posłaniec z kapeluszem. A gdzie ten kapelusz?

Anne: – Jaki kapelusz?

Ja: – Kapelusz, który przyniósł posłaniec, oczywiście.

Anne: – On nie przyniósł żadnego kapelusza.

Ja: – Ach tak, posłaniec z kapeluszem nie przyniósł kapelusza. To co tu robił?

Anne: – Ja kapelusz oddałam.

Ja: – Który kapelusz?

Anne: – Ten mały z welonem.

Ja: – Gdzie masz swoje kapelusze?

Anne bez słowa podeszła do szafy, gdzie przechowuje swoje kapelusze, ale odepchnęła ją i zaczęła je wyrzucać. Z pewnością było ich od trzydziestu do czterdziestu. Jednakże nie było tam żadnego małego z welonem.

Ja (rozjuszony): – Teraz rozumiem, zaczynam rozumieć, gdzie podziały się moje pieniądze. Co miał zrobić posłaniec z tym małym kapeluszem z welonem?

Anne: – Kapelusz miał być przefasonowany.

Ja: – Ach tak, miał być przefasonowany. Kiedy masz pięćdziesiąt, ba, sto innych kapeluszy.

Anne: – Ten jeden jest trochę demodé, wręcz staroświecki.

Ja: – I miał być przefasonowany.

Anne: – Miał być ufarbowany, welon miał być zdjęty, denko zmniejszone, a rondo nieco powiększone.

Wymierzała dłońmi, jak duże powinno być rondo. Tymczasem moja furia wcale nie wygasła.

Ja: – Nie masz czasu zrobić tego sama?

Anne: – Nie potrafię.

Ja: – To się naucz. Masz cały dzień dla siebie.

Wtedy Anne uciekła się do placu, co było straszne. Zdawało mi się, że jej szloch przenika mnie do szpiku kości. Stałem przez chwilę i gapilem się na nią. Potem wybiegłem stamtąd w panice.

Ku mojemu wstydu muszę się przyznać, że kiedy znalazłem się na schodach, znowu zderzyłem się z tym starym doktorem. Stoczyliśmy się ze schodów. Właśnie kupił sobie nowy cylinder. Ten również uległ doszczętnemu zniszczeniu. Po wymianie wzajemnych uprzejmości rozstaliśmy się i popędziliśmy na ulicę, wydany na pastwę potwornych cierpień.

### *6 września*

Moje serce jest przepelnione goryczą. Pragnąłbym natychmiast pójść do mojej ukochanej i wyrzucić z siebie te wszystkie dziwaczne, nie wypowiedziane odczucia, które zniewoliły nie tylko moją duszę, ale również, co dość dziwne, moje ciało. Prześladowają mnie dreszcze, niespodziewane ukłucia, cierpię na nagłe przyipywy gorączki do głowy; nie są chroniczne, lecz dokuczliwe. Kiedy tylko pomyślę o niewierności Anne w czysto cielesnym sensie, który dręczy moją świadomość, to natychmiast drzę na całym ciele, poczynając od karku w dół na przestrzał, a wszystkie moje członki przenika mdłące osłabienie i najczarniejsze myśli jak błyskawice przelatują obok mego wewnętrznego oka. A zarazem gnębi mnie ten absolutny brak pewności. Kochankowi brak twarzy, ma tylko na poły widzialną cielesność, sama sytuacja jest niepojęta niezłym koszmar senny, bowiem brak jej szczegółów ograniczających wyobraźnię. Anne również traci swoje realne cechy i zamienia się w jakąś obcą kukłę, niezdatną i spartaczoną kopię mojej żony, kobiety, z którą przeżyłem nieomal dwadzieścia lat.

To wszystko wydaje mi się tak odległe i dziwne właśnie dlatego, że ja sam przez cały ten czas byłem jej wierny. Uświadamiam sobie, że może być po temu wiele przyczyn i wierność opiera się nie tylko na tak zwanym „silnym charakterze”. Zawsze byłem bardzo zajęty pracą, w gruncie rzeczy nie interesowałem się kobietami (to znaczy innymi kobietami). Nigdy nie mieliśmy z Anne jakichś problemów ze sobą, ale jedynie tę rozkosz i to pokrzepienie, których ludzie mają prawo oczekiwać od siebie.

Jesteśmy bezdzietni. Wydaje mi się, że żadne z nas specjalnie nad tym nie ubolewa.

Kiedy czytam to, co napisałem, odkrywam, że jest to niedorzeczne i bezmyślne. Jednak nigdy nie potrafię uchwycić sedna naszej sytuacji.

Przynajmniej dobrze, że można pracować; wymyśliłem nowy obraz kinematograficzny, który – jak mi się wydaje – może być dość zabawny.

Ten kawałek nosi tytuł „Bomba” i jego akcja przedstawia się tak:

Jestem człowiekiem, który ma zadawniony zatarg z sąsiadem (Peter). Aby go sprzątnąć, wraz ze sprzedawcą piwa (który jest moim współnikiem) sfabrykowałem bombę w kształcie butelki, która przy wyciąganiu korka eksploduje i dokonuje straszliwych zniszczeń.

Sprzedawca piwa ukrywa bombę w swoim sklepiku, lecz jego tępa służąca znajduje tę rzekomą butelkę piwa i stawia ją wśród pięciuset innych.

Kiedy sprzedawca ma sprzedać tę butelkę Peterowi, mojej ofierze, ku swojemu przerażeniu nie może jej znaleźć, ale nie śmie czegośkolwiek mi powie-

dzieć. Tak więc przez cały czas czekam na zgon mojego przeciwnika, lecz co rusz spotykam go, zawsze w świetnej formie, na ulicy. A ponieważ jestem przekonany, że jego dni są policzone, zaczynam mu współczuć i pewnego ranka łapię się na tym, że na jego widok uprzejmie uchylam kapelusz. On zatrzymuje się zdziwiony i skonsternowany, lecz uśmiech, jaki rozjaśnia mu twarz, bynajmniej nie jest nieprzyjazny. Od tej chwili zaczynamy się nawzajem pozdrawiać i pewnego dnia nachodzi mnie spontaniczna chęć, aby zatrzymać się i uściśnąć mu dłoń. Mój nieprzyjaciel jest wzruszony i prosi mnie o wybaczenie wszelkiej wrogości, jaką weześniej okazywał. Towarzyszy mu żona i zaprasza mnie na obiad. Przyjmuję zaproszenie z wdzięcznością i wszyscy udajemy się do domu Petera. Ale wyobraźcie sobie moje przerażenie, kiedy wyciąga on korkociąg, aby otworzyć butelkę piwa. Dziękuję za piwo; w zamian częstują mnie winem. Aby uchronić od śmierci moich przyjaciół, zmuszony jestem wykraść im wszystkie butelki piwa. Z wielkim trudem wślizguję się nocą do ich kuchni i wynoszę stamtąd cały zapas piwa. Następnie wchodzę do ich sypialni i wzruszony przyglądam się, jak oboje śpią, cudownie ocaleni od pewnej śmierci. Kiedy wracam do domu, bardzo spragniony po tej mojej mordędze, wyciągam piwo z lodówki. Kiedy je otwieram, wybucha bomba i ostatni obraz ukazuje zrujnowany pokój z wielką dziurą w suficie, przez którą splywa mój kapelusz.

Susanne zakończyła występ w variétés. Mówi, że boli ją noga i kiepsko się czuje z powodu zaduchu. Przyszła poprosić mnie o podwyżkę. Wzruszyłem ramionami, przybrałem kwaśną minę, co zawsze czynię przy tego rodzaju sposobnościach, i zauważyłem, że powinna pójść bezpośrednio do dyrektora. (Jest on również właścicielem variétés.)

– A zresztą kicham na to wszystko – powiedziała. – Mam zamiar wkrótce zaręczyć się z Peterem. A kiedy pobierzemy się, skończę pracę, zostanę panią domu i będę miała służącą.

Właśnie w tym momencie zjawił się Peter i zażądał podwyżki. Przyjrzałem się temu okrągłookiemu i pożądliwemu młodzieńcowi z odrazą.

– Powiedziałam, że się zaręczymy – rzekła Susanne do Petera.

### *10 września*

Szpieguję. Mimo iż mogę spojrzeć na siebie z zewnątrz i chyba jestem świadom, jak bardzo się ośmieszam, to jednak szpieguję. Ale moje pierwsze gwałtowne wybuchy zaalarmowały Anne i teraz ma się na baczności. Wczoraj postanowiłem przećwiczyć odwieczne fortele wszystkich rogaaczy. Oświadczyłem żonie, że zamierzam udać się w podróż, która potrwa około tygodnia. A może nawet dziesięć dni. Spakowała moje najniezbędniejsze rzeczy i pocałowała mnie czule na pożegnanie.

Wziąłem walizkę i udałem się do hotelu, położyłem się na łóżku i oczekiwałem nocy. O drugiej wstałem i poszedłem do domu. Wkradłem się bezszelestnie do mieszkania po zdjęciu łańcuszka bezpieczeństwa dzięki sztuczce, jakiej nauczyłem się od pewnego włamywacza, z którym utrzymuję zażyłą znajomość. Szybkim, ale bezszelestnym krokiem wśliznąłem się do sypialni. Było tam bardzo ciemno i ostrożnie zapaliłem małą lampkę noczą, która stała na toalecie żony. Oświetliłem łóżko. Leżała w nim Anne.

Manewrując lampką na moment zapomniałem o potrzebie ostrożności (być może ogarnęło mnie wzruszenie na widok mojej mimo wszystko ukochanej) i światło padło jej na twarz. Natychmiast obudziła się, tak jakby w ogóle nie spała, i utkwiała we mnie wzrok pełen grozy. Nic nie mówiąc, nieomal w odruchu bezwarunkowym, schyliłem się, aby zajrzeć pod łóżko, ale podniosłem się na głos Anne. Był pełen pogardy.

Anne: – A do szafy nie zajrzesz? I do garderoby?

Potrząsnąłem zniechęcony głową, usiadłem na brzegu łóżka i ująłem jej dłoń. Pozwoliła mi ją potrzymać przez kilka sekund, a potem ją cofnęła. Raz jeszcze przemówiła do mnie.

Anne: – Co ja mam według ciebie zrobić, Joakimie? Czy mam wyjść na ulicę i zdradzić cię z pierwszym lepszym, którego spotkam, aby zadośćuczynić twojej szalonej zazdrości?

Nic nie odpowiedziałem, lecz odwróciłem głowę do okna. Na zewnątrz świeciło i nagle zarysował się jakiś cień, którego głowę było widać poprzez jaśniejszą zasłonę.

Jednym skokiem znalazłem się przy niej i zerwałem ją.

Stałem twarzą w twarz z wyszczerzoną rzeźbą mnie samego, z biustem wykonanym na moje czterdzieste urodziny i sprezentowanym mi w atelier przez przyjaciół. Anne wybuchnęła niepohamowanym śmiechem. Schwyciłem biust za głowę, aby go rozbić o podłogę, ale rozmyśliłem się i ostrożnie ustawiłem go z powrotem na swoim miejscu.

Anne: – Żal mi cię, Joakimie! Chyba najbardziej dlatego, że ty nigdy nie wydorósłesz, bo wyobrażasz sobie, że jestem skazana na wieczne gaworzenie i pełzanie wokół twojego oszklonego pokoju dziecięcego i zajmowanie się twoimi dziwnymi zabawkami.

Nadal nie byłem w stanie nic powiedzieć, lecz ciągle stałem odwrócony tyłem do pokoju.

Anne: – Pamiętasz, jak byliśmy młodzi i ty jeszcze miałeś siły, aby brzydzić się swoim śmiesznym rzemiosłem? Pamiętasz ten piątkowy wieczór, kiedy powiedziałeś, że chcesz odebrać sobie życie?

Opuściłem głowę: pamiętałem.

Anne: – Nic nie mówisz, bo ci wstyd, Joakimie. Wtedy kochałam cię i prosiłam, abys wziął mnie ze sobą. Ale kiedy zrozumiałeś, że mówię serio, wystraszyłeś się i uciekłeś od wszystkiego. Tak samo jak unikałeś wszystkiego, co było rzeczywiste i miało sens.

Zmarszczyłem czoło, aby zrozumieć, co miała na myśli, dokąd zmierzała, może chciałem jej odpowiedzieć, przytoczyć jakieś argumenty, ale ani jedno słowo nie pojawiło się na moich ustach.

Anne: – Nie odpowiadasz. Ale ja wiem, co ty robisz. Stoisz tam w niemym wołaniu, tak jakbym to ja była twoją matką. Ale ty jesteś dorosłym mężczyzną, Joakimie, a ja jestem twoją żoną.

Wzruszyłem ramionami, jej piękący krytycyzm wymieszany z obrazą już mnie nie kąsał. Poszedłem w stronę drzwi.

Anne: – Tak, bardzo słusznie, Joakimie. Idź! Zawsze tak robiłeś, kiedy tylko sprawy przybierały poważny obrót. Biegnij szybko! Ratuj się!

Wreszcie znalazłem słowa, których szukałem, odwróciłem się i powiedziałem:

– Czy jest sens, żebym się jakoś zmieniał? Przekształcał? Wywracał na drugą stronę? Powiedz, czego chcesz, a ja naprawdę się postaram!

Anne: – Sam widzisz, Joakimie! Kiedy mówię serio, zaraz próbujesz ironizować. Kiedy ja jestem poważna, ty żartujesz. Idź sobie i zostaw mnie w spokoju. Uwolnij mnie od tej twojej uwłaczającej zazdrości i pozwól mi zapomnieć o tym wszystkim, czym jesteś dla mnie. Pochowam to głęboko i już nigdy więcej nie będzie mnie straszycie.

Ja: – Nigdy przedtem nie mówiłaś do mnie w ten sposób.

Anne: – Teraz też bym tak nie mówiła, bo do tej pory bardzo ci współczułam. Ale kiedy zacząłeś mnie męczyć swoją zazdrością, nagle bardzo mi to ułatwiłeś. Jestem ci bardzo wdzięczna.

Ja: – Ale kiedyś chyba jednak kochaliśmy się? A może nigdy?

Anne: – Kiedy byliśmy młodzi. I twoje zabawy wciąż wydawały mi się niebezpieczne, zarówno dla mnie, jak i dla ciebie. Ale zrobiły się jałowe, głupie i śmieszne, Joakimie! Stały się ciasnymi murami obronnymi dla twojego tchórzostwa! Dawniej byłeś clownem. Teraz jesteś blaznem.

Anne siedziała wyprostowana na łóżku, potem położyła się i odwróciła głowę do ściany. Bez żadnych ceregieli wyszedłem stamtąd. W środku paliły mnie niczym kwas i ogień nie wyartykułowane odpowiedzi. Kiedy dotarłem do pokoju hotelowego, musiałem ochłodzić mój rozjątrzony ból dużą ilością wody ognistej. Krążyłem po pokoju, wygłaszając swoją mowę obrończą.

### *10 października*

Widzę, że minął miesiąc od czasu ostatniej wizyty w dzienniku. To był nieciekawny okres, pracowity, ale całkowicie pozbawiony tego pokrzepienia, jakie normalne i spokojne życie prywatne ofiarowuje strudzonemu człowiekowi pracy.

Ze wstydem muszę wyznać, że mieszkam w domu. Mimo iż Anne tak wyraźnie podziękowała mi za towarzystwo, jednak nie mogę zostawić jej w spokoju. Nasze wzajemne stosunki układają się wszakże poprawnie. Czasem zastanawiam się, czy nie było lepiej wtedy, kiedy się klóciiliśmy.

Przylapuję ją, jak stoi i przegląda się w lustrze. (Obserwuję ją z ukrycia.) Spokojnie i systematycznie bada swoją twarz, liczy cienkie zmarszczki wokół oczu, palcem wskazującym gładzi kąciki ust, pokazuje zęby w dziwnie drapieżnym grymasie, który w niczym jej nie przypomina. Wygląda na to, że jest zadowolona ze zwiroteczalej szyi, resztę ciała też lustruje z całkowitą aprobatą. Teraz stoi tam w całkowitym milezeniu i zdaje się dzięki lustru hipnotyzować samą siebie, doprowadzając się aż do półomdlenia.

Nagle skłania się w stronę jego powierzchni i uśmiecha.

Otwiera usta i jej wargi składają się na bezdźwięczne słowo. Tylko jedno słowo. Jedno imię. Nieuchwytnie dla ucha. Jest niedziela i ubrała się, aby wyjść do kościoła. Wola mnie i pyta, czy nie chciałbym z nią pójść. Odpowiadam, że nie. Patrzy na mnie z wyrzutem i mówi, że właśnie tej niedzieli co roku przystępowaaliśmy razem do komunii. Nie odpowiadam, tylko trzaskam drzwiami do mojego gabinetu.

Powstrzymuję chęć pójścia za nią, śledzenia jej. W zamian za to zaczyna się upokarzający spektakl. Raz jeszcze odczuwam to niesamowite rozdwojenie: jedno moje ja stoi i patrzy z dezaprobatą na poczynania tego drugiego ja, ba, szydzi z nich.

Zaczynam szperać w jej schowkach. Najpierw we wszystkich szufladach biurka. Czytam wszystkie listy, natrafiam na swoje własne stare epistoły miłosne przewiązane jedwabną wstążką, wygrzebuję drobne przedmioty, maskotki, zabawki, suweniry, ukryte przed światem z tkliwą kobiecą starannością. Nawet to nie może mnie powstrzymać: moja wściekłość i chęć znalezienia dowodu sprawiają, że zaczynają mi drżeć ręce. Jedna szuflada jest zamknięta. Najpierw próbuję otworzyć swoimi kluczami, następnie drutem stalowym, paznokciami, scyzorykiem. Teraz wiem, że jestem blisko celu. Mój umysł zasnuwa mrok, lodowaty triumf napelnia serce: w tej szufladzie kryje się jej tajemnica, wreszcie ją złapałem, wreszcie mam ją w swoich rękach, wreszcie będą twarze, prawdziwe twarze, głosy, realność, detale, lzy, realność. Ale zamek nie poddaje się i moja wściekłość narasta. Ciągnę i szarpię, rzucam się do tyłu i przewracam biurko na siebie. Nieomal dławiąc się ze wściekłości, wybiegam z kuchni i wyciągam siekiere z skrzyni na drewno. Dwoma gwałtownymi uderzeniami rozbijam spód szuflady i wylamuję obluzowane deszczulki. Ze środka wypadają drobne monety, banknoty i notatnik, do którego Anne niezwykle pięknym charakterem pisma wpisywała nasze wydatki i wpływy.

### *11 października*

Dzisiaj ukończyłem obraz kinematograficzny, którego akcja wygląda następująco:

Jakiś mężczyzna udaje się na spacer. Jest zadowolony z siebie, z pogody, z ludzi i w ogóle ze swojej kondycji życiowej. Pierwszą osobą, którą spotyka na swej drodze, jest młoda, niebrzydka dziewczyna. Pozdrawia ją uchylając kapełusza. Ona patrzy na niego i staje zdumiona. Jej zdziwienie przechodzi w zachwyty i nieznajoma wybucha dźwięcznym śmiechem. Ja też zaczynam się śmiać i mijamy się oboje rozbawieni. Po paru krokach odwracam się i widzę, że ona też się odwróciła i teraz nieomal krztusi się ze śmiechu. Nieco zdziwiony jej wyśmienitym i zaraźliwym humorem kontynuuję mój spacer. Wkrótce spotykam policjanta. Stoi z wypiętym brzuchem, czerwieńnieje na twarzy, wybalusza oczy, po czym wybucha niepowstrzymanym gromkim śmiechem. Uśmiecham się nieco zmieszany. Słyszę, że stoi i śmieje się za moimi plecami, ale tym razem nie odwracam się. Zamiast tego wchodzę zdecydowanym krokiem do bramy i sprawdzam swoje ubranie zarówno z przodu, jak i z tyłu. Jest bez zarzutu. No, myślę sobie, jakiś dziwny zbieg okoliczności! Po czym już z nieco mniejszym zadowoleniem podejmuję przerwana przechadzkę. Ale nie będzie mi dane pójść dalej. Teraz pojawia się zgraja łobuzów. Zobaczyli mnie już z daleka i na ulicy rozlega się ich ordynarny śmiech. Wałają się po udach, kopią po tyłkach, turlają po chodniku, śmieją się do rozpuku, wskazują na mnie i znowu wybuchają ohydny rechotem, który zdaje się mnie przenikać do szpiku kości. Dwie starsze matrony, które siedzą w oknie, odkryły mnie w tym samym momencie. Wychylają się i aż ryczą ze śmiechu. Wołają do innych, które siedzą po drugiej stronie ulicy, i niebawem wszystkie okna się otwierają i śmiech grzmi nad moją głową niezłym potężnym wodospad, zatapia mnie, rozplaszcza; wyciągam ręce do góry, aby się bronić, ale nie nie pomaga. Rozgoryczony pędzę do domu i postanawiam się zemścić.

Następnego dnia znowu wychodzę na przechadzkę. Natychmiast spotykam tę młodą dziewczynę. Uśmiecham się zachwycony. Uśmiech przechodzi w gromki

śmiech i śmiejąc się na całe gardło przechodzę obok niej. Kiedy ją mijam, przystaję i dalej śmieję się aż do utraty tchu. Dziewczyna odwraca się i przerażona wpatruje się we mnie. Po czym ucieka z płaczem. Zdziwiony, ale zadowolony z efektu maszeruję dalej i widzę nadchodzącego policjanta. Staję na wprost niego i chociaż jest ode mnie dwa razy wyższy i dwa razy grubszy, śmieję mu się prosto w twarz. Wskazuję na niego palcem i śmieję się bardzo głośno. Rozwściecza go to niesamowicie, nieomal szlag go trafia. Dmucha w gwizdek i zaczyna się szalona gonitwa w górę i w dół ulicy, do bramy i z bramy, pościg, jaki my, clowni, uprawiamy od niepamiętnych czasów. W czasie tej bieganiny wpadam na bandę łobuzów. Z wolna przystaję i wyśmiewam ich. Patrzą na mnie, na siebie, znowu na mnie, na siebie, na mnie. Potem podwijają rękawy, naciągają cyklistówki na uszy i zaczynają mnie gonić. We wszystkich oknach stoją ludzie i kibicują. Początkowo wydaje mi się, że kibicują mnie, w końcu ściganej mniejszości, ale wkrótce pojmuję, że te okrzyki i wymachiwania mają podżegać moich prześladowców. Wreszcie wdrapuję się na latarnię. Ściągają mnie i spuszczaają mi straszne lanie. Kiedy już skończyli mnie bić, siadam na ulicy, widzę przez zapuchnięte powieki te dwie matrony, wskazują na nie i wybucham żałośnie skrzekliwym chichotem, przerywanym czkawką. Wtedy jedna z nich chwyta wazon i trafia mnie nim w głowę.

Ten obraz nakręciłem w apatycznym i ponurym nastroju. Przez cały czas byłem w fatalnym humorze i mechaniczny, upiorny śmiech rozlegał się pod szklanym dachem atelier. W trakcie zdjęć dojrzywała w moim sereu obrzydliwa decyzja. Była to pokusa, przed którą od dawna się bronilem. Teraz dawałem za wygraną. Dłużej nie byłem w stanie się opierać.

### *Wieczorem*

Podniosłem wielką pokrywą od studni w podłodze. Szumiała tam czarna woda, która jak zawsze zdawała się wciągać w swą przepastną głębię.

Kiedy wzywałem mówiącą rybę, mój głos brzmiał spokojnie. Wkrótce ujrzałem, jak pokryty brodawkami łeb zwierzęcia wynurza się na powierzchnię. Znowu ogarnął mnie ten sam strach i to samo obrzydzenie jak za poprzednim razem, ale opanowałem się i kiedy zacząłem go znieważać, mój głos był całkowicie beznamiętny.

– Ty wstrętny bydlaku! – powiedziałem. – Ty tłusty, kostropaty łgarzu! Mam nadzieję, że mój hak nadal rozjątrza twoje skrzela.

Usłyszałem dochodzący z dołu śmiech, a może to tylko moja rozgorączkowana fantazja platała mi figla.

– Dobry wieczór, mój wybawco – rzekła ryba. – Coś mi się zdaje, że blade wyglądasz, ale może to tylko światło latarni rozjaśnia ci policzki.

Właśnie miałem jej odpowiedzieć, ale mi nie dała dojść do głosu:

– Już znam twoje życzenie, więc może pozwól twojemu słudze zauważyć, że słyszał wiele dziwnych pragnień, ale żadne nie było tak osobliwe.

– Jesteś tu po to, aby spełniać moje rozkazy – odparłem poirytowany – a nie po to, aby stroić sobie żarty z natury moich życzeń.

– Mogę spełnić to, o co mnie poprosisz, nie przysporzy mi to żadnych trudności. Ale czy nie mogę ci zaproponować innego życzenia? Przecież cały świat rozciąga się u twoich stóp. Możesz wymówić jedno słowo i osiągnąć to wszystko, o co wielec tego świata skręcają sobie karki.

– Posłuchaj – odpowiedziałem. – Mam w głowie coś, co nazywa się mózgiem, to zadziwiające urządzenie, przyznaję, ale z całą pewnością nie jest to siedziba owej nieśmiertelnej duszy. Natomiast w środku tej szarej masy tkwi nieczym zatrute ucho igielne mały bolesny punkcik.

– Czy pomyślałeś sobie, co to będzie, kiedy twoje życzenie zostanie spełnione?

– To również dokładnie przemyślałem – odrzekłem – i gorzej niż teraz nigdy nie będzie. Dni moje trącą zgnilizną i grzęzną jakby w szarym ołowiu, moje nocne sny ploną od ohydnych koszmarów, moje członki są ociężałe od jadowitych ciecicy, jedzenie, które spożywam, ma smak zepsutego powietrza i piecze mój żołądek nieczym żrący kwas. Moje oczy są wysuszone, a kanaliki łzowe zatkane brudem.

– Jak by nie było, jesteś bardzo elokwentny – odpowiedziała ryba nieco urągliwie. – Jakichż to nadzwyczajnych kłopotów przysparzają ludziom ich organy rozrodcze! Pod tym względem my, ryby, jesteśmy bardziej rozwinięte. Musisz to przyznać! Jednakże lepiej byłoby zapomnieć o tej całej sprawie. Wszystkie kobiety są wiarołomne, zaklamane i fałszywe, całkowicie uwarunkowane przez swoją pleć. To ich nienawiść każe im popełniać wszelkie niegodziwości, a wyrzuty sumienia to wyłącznie męska właściwość.

– Cóż ty wiesz o kobietach?

– Odwiedzało się kąpieliska! – odparła ryba z dobrodusznym śmiechem.

– A więc spełnisz moje życzenie – przerwałem. – Chcę mieć dowód niewierności Anne.

– I nawet jeśli cię nie zdradziła, to chcesz, aby to uczyniła.

– Dobrze rozumiałaś – odpowiedziałem.

– Ostrzegam cię przed konsekwencjami, których nie potrafisz przewidzieć – rzekła ryba.

– Cholerna plotko! – wrzasnąłem wściekle. – Idź i rób, co powiedziałem. Niezbyt do ciebie pasuje udzielanie poufnych rad!

– No już dobrze – nieomal żałośnie odparła ryba. – Zamierzałem tylko okazać uprzejmość.

– Wytrę sobie tylek twoją uprzejmością – za wołaniem i z hukiem trzasnąłem pokrywą studni.

### *Ten 15 października*

Wszystko zaczęło się od Susanne. Jak już wcześniej zaznaczyłem, jest ona wesołą i rozważną dziewczyną, wolną od złudzeń i pozbawioną fantazji. Jednak pewnego ranka przyszła na plan zaczerwieniona od płaczu i wzburzona. Udawałem, że nie widzę, aby jej dodatkowo nie żenować. Dzień się dłużył. Od czasu do czasu dziewczyna biegła do jakiegoś kąta i widziałem po jej plecach, że wybuch a gwałtownym płaczem. W końcu nie mogłem się powstrzymać i podszedłem, łagodnie kładąc rękę na jej ramieniu. Nie odwróciła się.

– Ach! – westchnęła. – Wszyscy mężczyźni są tacy sami. Lekkomysłni, nędzni lajdacy, pozbawieni wszelkich zasad.

– Czy ktoś zachował się wobec ciebie niestosownie? – zapytałem. – Wybacz mi, jeśli wydam ci się natrętny, ale zasmuconemu sercu może ulżyć zrzućcie brzemienia w obecności dyskretnego przyjaciela.



– Ty jesteś moim jedynym przyjacielem, Joakimie! Może się wydawać, że taka kobieta jak ja nie potrzebuje przyjaciół, ponieważ wszyscy są dla niej mili i wszystko mi się udaje, ale to wcale tak nie jest, mogę cię o tym zapewnić.

Słońce świeciło przez dach atelier. Przed chwilą padał deszcz. Ktoś wolno grał na naszym fortepianie. Panowała błoga cisza południa, która i moim zmęczonym zmysłom podarowała kilka minut spokoju i pociechy.

– Droga Susanne – powiedziałem łagodnie. – Sam jestem w ciężkich tarapatkach. Dlatego jestem ci wdzięczny, że mi ufasz.

– Wiem, że ty też jesteś w beznadziejnej sytuacji – odparła Susanne. – I pragnęłabym ci pomóc.

– Opowiedz najpierw o twoich zmartwieniach – ja na to. – I razem spokojnie zastanowimy się, co należałoby zrobić.

– Peter mnie porzucił – zawolala Susanne w nagłym przyplywie takiego bólu, że aż się wzdrygnąłem. – Porzucił mnie – powtórzyła i dodała: – Jestem sama, rozumiesz? Zawsze go kochałam. Kiedy przyjechałam tutaj pięć lat temu, już wtedy go kochałam.

– Mówisz o miłości – powiedziałem. – A czy wiesz, jaką to miłość jest dziwną trucizną, niebezpieczną dla życia i wyniszczającą?

Susanne spojrzala na mnie zdziwiona.

– Miłość – rzekła. – Kto by się przejmował dociekaniem, czymżeż ona jest? Codziennie używam wody. Nie mogłabym żyć bez wody, choć można w niej utonąć. Ale czy ja się dopytuję, coż to za trucizna czy jak ty to tam nazywasz?

Spojrzałem na nią uważnie i odpowiedziałem: – Nie, dla ciebie to musi być właśnie tak. Ale odpowiedz mi teraz szczerze na takie pytanie: czy nigdy nie kochałaś innego mężczyzny?

– Nie! – powiedziała Susanne i potrząsnęła głową. – Nigdy. Nie.

– Jesteś zazdrosna? – zapytałem nieoczekiwanie.

– Tak – natychmiast odpowiedziała Susanne. – Kiedy usunę ślady mojego smutku, pójdę po południu do variétés. I zerwę welon z twarzy tej starej ladaacznicy, podrapię ją i pobiję tak, że już nigdy nie będzie mogła uwodzić młodych mężczyzn.

– To dobrze – odparłem. – Czy wiesz, od jak dawna to trwa?

– Od trzech, czterech dni mniej więcej, dokładnie nie wiem. Wczoraj wieczorem przyszła do mnie do domu Sally i wszystko opowiedziała. Potem poszłam do łoży dziewięcąt i rozmawialiśmy o tym. Zerkalam przez kurtynę, aby ich odnaleźć, ale wtedy już sobie poszli. Potem rozmawiałam z Pauliem, kelnerem w hotelu, i on powiedział, że mają pokój numer osiemnaście.

– Czy nie byłoby lepiej – zapytałem – przenieść hójkę do pokoju numer osiemnaście? Czy variétés nadaje się do takiej awantury? Jak myślisz, Susanne?

Uśmiechnęła się. Ale to nie był miły uśmiech.

W soboty o piątej w variétés monsieur Greville'a widownia jest zawsze pełna. Wtedy jest nie tylko popołudniowa muzyka, lecz matinée z całym programem wieczornym. Miejsce to zawsze słygnęło ze swoich fordanserek tańczących kankana i od czasu, kiedy ujrzałem je po raz pierwszy jako – że tak się wyrażę – widz, muszę przyznać, że krągłojszych ud i efektowniejszych szpagatów nigdzie indziej nie widziałem.

Susanne i ja dostaliśmy stolik tuż obok sceny i kiedy dziewczęta cwałowały, to w jej stronę kiwały głowami i mnie także pozdrowiały całym zespołem, ponieważ знаły mnie z wielu zdjęć, w których brały udział. Zamówiłem czekoladę dla mojej pięknej towarzyszki i jeden Fernet Branca dla siebie, jako że mój żołądek wyraźnie ostatnio niedomagał, prawdopodobnie z powodu zmartwień i wyczerpujących nerwowo przeżyć.

Nagle pojawił się monsieur Greville niezłym diabłem z pudełka. Jego czarna broda lśniła świeżą pomadą i wydawał się skonsternowany.

- Dzień dobry, drogi przyjacielu - zawołał do mnie i kilka razy pokręcił głową. - Już od dawna mój drogi przyjaciel nie odwiedzał tej podłej knajpy. Dzień dobry, Susi, ty też tu jesteś. Popatrz na twoje koleżanki! Ty jednak zawsze byłaś najpiękniejsza! Zapewniam cię, drogi przyjacielu, że to była bolesna strata dla mojego zakładu. Cały klub kawalerski, który przychodził tutaj co piątek, przestał bywać, kiedy Susanne się zaręczyła. Ciężka strata. Ach, drogi przyjacielu, nieomal same przeciwności! Wszystko przynosi straty. Nawet burdele.

Po wystrzeleniu tej salwy usprawiedliwił się nieśmiałym uśmiechem, pocałował Susanne w dłoń i zniknął jakby się zapadł pod podłogę.

Siedzieliśmy w mileżeniu. Jakiś piosenkarz wszedł na estradę, żywo oklaskiwany przez damy w rękawiczkach. Wyciągnął swoje krótkie ramiona tak jakby chciał je wszystkie objąć, splótł dłonie na wysokości pępka i dziarsko zaintonował modny przebój.

Susanne nagle westchnęła. Tak gwałtownie wciągnęła powietrze, że aż zatrzeszczał gorset. Natychmiast obudziłem się z błędnego odurzenia, w którym pogrążył mnie Fernet Branca. Spoglądałem w ślad za jej palającymi spojrzeniami, ale w półmroku nie mogłem nic dostrzec oprócz kelnerów i oberkelnera, którzy niezłym duchy bezszelstnie krzątali się w gęstym dymie z papierosów.

- Tam! - powiedziała Susanne i wskazała paleem. - Tam są!

I rzeczywiście. Przy wejściu stał Peter z jakąś damą i rozglądał się po sali. Potem ruszyli do przodu, pilotowani przez starego oberkelnera. W końcu zasiedli przy stoliku na naszej wysokości, lecz po drugiej stronie sali. Wyciągnąłem okulary, ale mimo to nie mogłem rozpoznać rysów kobiety, zresztą było zbyt ciemno, a siedziała z twarzą na w pół odwróconą i zawoalowaną.

- Czy kiedykolwiek widziałeś taką okropnie starą małpę? - powiedziała powoli Susanne.

- Nie - odparłem, chociaż w ogóle nie widziałem.

- I jak ona się ubiera! Co za figura! Flądra ma więcej fasonu niż ona!

- Masz rację, Susi.

- Ten kapelusz jest prześmieszny. Nawet z daleka widać, że był przerabiany przynajmniej z dziesięć razy.

- Z całą pewnością - odparłem.

Nagle napadła mnie czkawka.

Jest to fakt, bez wątpienia wielokrotnie poświadczony i opisany w klasycznych dziełach literackich, że najśmieszniejsze dolegliwości chętnie idą w parze z najbardziej wzniosłymi lub tragicznymi chwilami naszego życia. Idziesz za trumną matki do grobu i masz obtartą nogę i to bolesne obtarcie zakłóca, ba, nawet wypiera twoją żalobę. Twoja ukochana po raz pierwszy pozwala ci rozkoszować się swoimi wdziękami, a ty nie umyłeś nóg. Odkrywasz niewierność

swojej żony i dostajesz czkawki. Susanne podniosła się i coraz szybciej torowała sobie drogę do stolika Petera. Rzuciłem się za nią, aby zapobiec publicznemu skandalowi.

Ale to już było przesądzone. Kiedy tam dotarłem, Susanne zdążyła zderzyć kapelusz z głowy swojej antagonistki. Peter rzucił się pomiędzy nie, ale skończyło się na krwawej prądze przez całą twarz. Anne kopnęła Susanne w brzuch. Susanne złapała Anne za nogę i przewróciła ją. Stolik też się wywrócił, kobiety wrzeszczały, orkiestra grała, akrobaci fikalizowali. Zanim ktokolwiek się zorientował, Anne i Susanne leżały na podłodze jedna na drugiej i nie sposób było rozpoznać, kto był kim i co było czym. Jedni dopingowali, inni lamentowali, przybiegli ober, a monsieur Greville zemdlal i trzeba było go stamtąd wynieść. Nagle ktoś wymierzył mi tak siarczasty policzek, że zgubiłem okulary. Całkowicie skonsternowany podniosłem wzrok. Nade mną stał Peter blady ze wściekłości i pokrwawiony na twarzy.

– Wczorajem moi sekundanci złożyli panu wizytę – zawołał i lypnął oczami.  
– Pozostawiam panu wybór broni.

Na podłodze w dalszym ciągu trwała bójka, co mnie zbiło z pantalyku. Jednakże coś mi zaświtowało w głowie w związku z wizytówką i rękawiczkami. Więc wziąłem jakąś ich parę z sąsiedniego stolika i rzuciłem je Peterowi w twarz, po czym nie bez trudu wygrzebałem wizytówkę i wręczyłem mu ją. Przez cały czas męczyła mnie ta cholerna czkawka.

– Będzie to dla mnie zaszczyt – powiedziałem drwiącym tonem. – Współczuję matce, która wydała pana na świat.

Wależące na dywanie przeciwniczki wyczerpały już swoje siły, ale przedtem udało im się sporo dokonać. Na dobrą sprawę podzierały sobie ubrania z ciał. Teraz siedziały w milczeniu i patrzyły rozgoryczone, ale bez łez. Ciekła krew. (Kobiety mają nadzwyczaj ostre paznokcie. Ale też poświęcają im najwięcej starań.)

Nagle ogarnęło mnie niewytłumaczalne współczucie wobec Anne, mojej żony. Czulem, że mimo wszystko jest ona nadal moją ukochaną. Być może brało się to stąd, że po raz pierwszy spojrzałem na nią oczami innych ludzi: chude, twarde, cierpiące ciało, para sterczących kościastych ramion, uszminowana twarz wykrzywiona grymasem wściekłości, sztuczne włosy rozczochrane na wszystkie strony, a te własne, cienkie, przypominały wronie gniazdo. Spoglądałem na nią cudzymi oczami, ale także utożsamiałem się z nią bezgranicznie, wiedziałem przecież, że była bezradna jak dziecko wobec siebie i świata, wiedziałem, że nie odstępowały jej na co dzień upiory marazmu i drwiny z samej siebie. Ogarnęła mnie wściekłość na Petera, ba, również na Susanne, która siedziała tam rozpalona, tak niesamowicie młoda i piękna mimo pobicia. Nienawidziłem ich wszystkich, którzy tam stali i patrzyli na moją ukochaną współczującym lub pogardliwym wzrokiem. Zdjąłem marynarkę i okryłem ją, objąłem, podniosłem i wyprowadziłem stamtąd. Kiedy już wsiedliśmy do dorożki, zaczęła płakać, żałośnie i bez umiaru. Próbowałem ją pocieszyć, ale wyrwała się i plakała z odsłoniętą twarzą i szeroko otwartymi oczami. Przez cały czas borykałem się z moją nieszczęsną czkawką. Odziedziczyłem ją po dziadku ze strony matki. Zwykł czekać dwie doby pod rząd.

Kiedy przyjechaliśmy do domu, płacz ucichł i Anne obwarowała się opryskliwym i niedostępnym milezieniem. Usiadła na krześle, zrzuciła trzewiki i zwiesiła ramiona. Wyjąłem watekę i masę i opatrzyłem jej pokaleczoną twarz. Poddawała się temu bezsilna i zobojętniała. W końcu przerwała swoje milezienie i jej głos zabrzmiał przejmująco.

– Teraz twój triumf jest chyba całkowity. Masz przecież dowód mojej niewierności.

Nie odpowiedziałem, lecz dalej obmywałem jej ramiona i dłonie, które były zaczerwienione i opuchnięte.

– Ale coś ci powiem – ciągnęła. – I teraz powiem ci prawdę jak zawsze. Bo ja zawsze mówiłam ci prawdę, chociaż ty zawsze mnie okłamywałeś.

Zamilkła i wyrwała rękę. Ująłem ją na powrót w milezienie i kontynuowałem opatrunek.

– Zdradziłam cię, bo ty sam chciałeś, abym cię zdradziła. A ten głuptasek Peter nawinął mi się pod rękę. Przyszedł tutaj po butelkę koniaku dla ciebie, przecież zawsze był taki usłużny i dobrze wychowany. To nie było trudne, Joakimie. Uwiodłam go w dziesięć minut.

Zaśmiała się. Nadal się nie odzywałem, lecz czułem ciężki i dławiący uścisk serca i miałem trudności z oddychaniem.

– To zdarzyło się w środę, Joakimie. Dokładnie dwa dni temu. Przedtem nie myślałam o jakimkolwiek innym mężczyźnie, ani też nie czułam najmniejszej pokusy, aby cię zdradzić.

Usztywniłem się i odpowiedziałem:

– Oczywiście to moja wina, że ty mnie zdradzasz. Błagam cię tysiącrotnie o przebaczenie i obiecuję, że to się nigdy nie powtórzy.

– Nie nie rozumiesz – powiedziała Anne i pogrzyżała się w swoim zobojętnieniu. – Nigdy nie rozumiałaś.

– Nie – odrzekłem. – Nigdy nie rozumiałem. Twoje życie duchowe jest zbyt wyrafinowane jak na moje proste rozumowanie.

– Sam tego chciałeś! – wymamrotowała Anne. – I postawiłeś na swoim.

– Położę cię do łóżka – odparłem. Zadzźwięczał dzwonek u drzwi. Poszedłem otworzyć. To byli sekundanci.

### *Tęj samej nocy*

Czy to sprawiły wstrząsające wydarzenia tego dnia, czy to zbliżający się pojedynek, dość powiedzieć, że nie mogę zmruczyć oka. Anne zasnęła jak człowiek, który stracił przytomność. Gdybym mógł czytać w jej myślach! Kiedy kładłem ją do łóżka, wyciągnęła ku mnie ręce jak topielec, mocno schwyła mnie za głowę i przycisnęła ją do swoich ramion. A potem gwałtownie mnie odepchnęła. Jak wygląda wzór w tej dziwnej tkaninie, gdzie się zaczyna i kiedy będziemy mogli, Anne i ja, wpleść weń ostatnią nić? Może jutro?

Czy boję się śmierci? Tak! Ale niespecjalnie. Mam wyraźne przecucie, że przeżyję. Kto ma wiecieć, nie utonie.

Tymczasem zamierzam wstać wezwanie rano, pójść na pierwszą mszę i zobaczyć, czy któryś z naszych leniwych księży parafialnych już się wyziewał, abym mógł się wypowiadać. Wprawdzie wierzę w Boga, ale nie jestem pewien, czy Bóg wierzy we mnie. Chyba można powiedzieć, że niedostatek

wiary jest wzajemny. My, sztukmistrze, zawsze przecież mamy coś wspólnego z tym innym potentatem. Nigdy nie słyszano, aby któryś z nas sprzymierzył się z Bogiem Ojcem. W takim wypadku tego się nie nazywa czarami, ale cudem i czegoś takiego dokonują przeważnie nie obeznani z zawodem amatorzy.

Kiedy tutaj siedzę i piszę, z tego oczekiwania na poranny pojedynek zrodził się obraz kinematograficzny. Nie mogę zaprzestać śmiać się z samego siebie.

Widzę jakieś ponure miejsce, wysokie drzewa, poranną mgłę, panów w cylindrach, pelerynę i buty z getrami. (Mój przyjaciel lekarz też tam jest; poprosiłem go, aby jutro był moim sekundantem. Na swoich srebrzystych lokach nosi on świeżo zakupiony cylinder.) No cóż, wszyscy czekają. Peter na ten dzień nałożył piękną brodę i zmarszczkę melancholii pomiędzy okrągłymi oczami.

Wkraczam z prawej strony w potężnej zbroi rycerskiej z ogromnym pióropuszem, uzbrojony po zęby: w miecz, włócznię, rusznicę, tarczę, luk, rewolwery, koleczastą maczugę itp. Podechodzę do Petera, pozdrawiam go, a jednocześnie nadeptuję mu na palec. Słyszę poważne zarzuty pod swoim adresem i zabierają mi broń oraz zbroję. Pod spodem mam frak, u dołu zbyt obszerny, a u góry za ciasny. Kiedy z trzaskiem rozkładam cylinder, strzela z niego olbrzymi pióropusz. Również mi go odbierają i mój przyjaciel lekarz unosi w górę palec wskazujący na znak smętnego ostrzeżenia. Wyciągają z pudra dwa pistolety i podają nam do wyboru. Krygujemy się obaj z oznakami wielkiej uprzejmości, po czym szybko chwytamy ten sam egzemplarz. Kopię Petera w nogę, łapię za broń i wdrapuję się na drzewo. Ściągają mnie i wsadzają pistolet do ręki. Jest strasznie ciężki, poza tym zaczynam drzeć na całym ciele. Sekundanci ustawiają nas plecami do siebie. Mówią nam, że mamy pójść dziesięć kroków przed siebie, odwrócić się i dwukrotnie wystrzelić. Przy pierwszym kroku gubię za duże spodnie, żwawo z nich wyskakuję i pędzę dziesięć kroków, odwracam się, szybko strzelam i kładę trupem dwóch sekundantów. Upominają mnie i odprowadzają na nasze pozycje wyjściowe. Nagle w szalonym pędzie wjeżdżają dwie kryte dorożki (jedna z prawej, a druga z lewej strony). Wyskakują z nich Anne i Susanne, Anne biegnie do mnie, a Susanne do Petera i zaklinają nas na kolanach, aby odwołać pojedynek. Śmiejemy się chłodno i odrzucaamy ich prośby.

Strzelamy ponownie. Ale teraz już nie jesteśmy jedynymi sprawcami strzelaniny. Z ogromną prędkością nadjeżdża samochodem banda gangsterów, ścigana przez policjantów na rowerach. Wszyscy szukają osłony za drzewami i zaczyna się gwałtowna wymiana strzałów. Sekundanci, przestępcy, policjanci padają trupem na prawo i na lewo od nas, lecz my ciągle stoimy niewzruszeni, oddając strzał za strzałem w obronie naszego honoru.

Mija tydzień, miesiąc, rok! Nadal tam stoimy, ostrzeliwując się nawzajem, obdarci, ślaniający się na nogach, uszargani. Jak kończy się ta historia? Gdzie puenta? Tego nie wiem. Honor to bezgraniczna szelma bez godności. Być może Peter i ja zostaniemy przyjaciółmi. Odechodzimy stamtąd z brodami przerzucenymi przez ramiona, wydrwieni przez dwie megierzy, dwa stare, wychudłe jak szkapy, rozjuszony widma, ledwo podobne do kobiet: Anne i Susanne. Tak to już jest, że mężczyźni mają zupełnie inne poczucie miary, kobiety zaś zawsze

przecież były najgorszymi podlegaczkami bohaterów. Istnieje na to wiele przykładów.

### *16 października*

W rzeczywistości pojedynek został szybko załatwiony. Zaczęło okropnie lać, to nie był zresztą zwykły deszcz, lecz istny potop. Kiedy zajęliśmy pozycje, pojawił się stróż parku i przepędził nas. Poszliśmy na zaplecze palmiarni i każdy swoją kulę wystrzelił w powietrze. Po czym szybko uciekliśmy przed deszczem do swoich dorożek. Kiedy wróciłem do domu, zmęczony i przemoczony do suchej nitki, Anne nie było; odeszła. Usiadłem i pomyślałem sobie, że dla mnie rzeczywistość jest parodią parodii. I to do tego stopnia, że zupełnie zapomniałem, co ta parodia kiedyś sparodiowała.

Dla niej natomiast wszystko wyglądało inaczej: rzeczywistość była rzeczywista, nie istniało nic innego niż rzeczywistość, w tym sensie, że krzesło jest krzesłem, śmierć śmiercią, a bójka to bójka. Dla niej wszystko jest pojęciem: ja to Joakim, pojęcie czyste i niepodważalne jak kamyk, a nie jakiś byt, jakaś istota z dość płynnymi granicami, częściowo wcielona w swoje własne ja, istota o nader wątpliwym kształcie zewnętrznym, tymczasowej formie pomiędzy paltem a pidżamą, pomiędzy chudą a tłustą nagością, pomiędzy osobnikiem żywym a martwym. Najbardziej tęsknię za snem, spokojnym odpoczynkiem w ciepłej, przytulnej ciemności. Najchętniej chciałbym być plodem, nie narodzonym i spożywającym na wieki w kobiecym łonie, kołysanym w spokoju, łagodnie huśtanym w brzuchu wielkiej i ciepłej samicy. Być może pewnego dnia porozmawiam o tym skrytym życzeniu z moim przyjacielem, tą ohydą rybą. Prawdopodobnie nie będzie mogła go spełnić. Ogarnięty nagłym wzruszeniem pomyślałem sobie: Gdzież jest kobieta, która chciałaby nosić Joakima w swoim brzuchu? Przemknęła mi myśl o Susanne.

Przebrałem się, aby pójść na zdjęcia, ale przypomniałem sobie, że jest niedziela. Kiedy miałem się położyć, na poduszce znalazłem list. To był list od Anne:

„Nie szukaj mnie, bo i tak mnie nie znajdziesz. Widzieliśmy się po raz ostatni, co powinno przynieść ulgę zarówno Tobie, jak i mnie. Nie odebrałam sobie życia, nie chciałam sprawić tej radości Tobie i Susanne. Dawno zrozumiałam, że powinniście być razem. To urocze! Zabrałam pieniądze, które były w domu. Anne”.

### *Niedziela wieczorem*

Jakaś nieokreślona chęć pognąła mnie do zakładu monsieur Greville'a. Ale tym razem moje zainteresowanie skupiło się nie na teatrzyku variétés, lecz na bocznych pomieszczeniach, na samym hotelu o powszechnie znanej reputacji, a przede wszystkim na pokoju numer osiemnaście na trzecim piętrze. Odszukałem hotelowego kelnera, pana Paula. Siedział w swojej klitce z wyciągniętymi gwoździem nogami i orzeźwiał się różowym napojem. W głębi palił się gaz, a ze studni podwórza dochodził łoskot i z otwartych okien kuchennych przenikał śwąd potraw. Stary Paul przywitał się grzecznie i z lekkim zażenowaniem, ale poprosił, abym usiadł.

– Trochę brzydko tu wygląda – powiedział – ale monsieur Greville obiecał mi, że dostanę pokój od ulicy, kiedy Jean zostanie zwolniony. Wprawdzie to

osiem schodów wyżej, całkiem pod dachem, ale od ulicy i słonecznie. Słonecznie, proszę sobie wyobrazić, panie Joakimie!

– Pańska siedziba właściwie nie nadaje się do mieszkania – odparłem uprzejmie i zatoczyłem ręką w stronę tego, co najbardziej przypominało króliczą klatkę.

– Gdyby nie ten mrok i swąd – westchnął pan Paul i zmrugał swoje stare, lodowatobłękitne oczy.

– Z innej beczki – powiedziałem w roztargnieniu. – Czy ma pan jakieś nowe interesujące numery w swojej kolekcji, czy też znużył się pan?

– O nie! – uśmiechnął się pan Paul. – Moje zainteresowanie ludźmi jest niezmiennie! Chyba mnie pan rozumie, prawda? W tej pracy trzeba stale się pomniejszać, zacierać swoje istnienie. Powiedziałbym nawet, że idealny kelner hotelowy to absolutnie niewidzialna osoba, która naukowo i metodycznie toruje sobie drogę do całkowitego zrozumienia życzeń swoich gości. Badalem moich kolegów! Panie Joakimie, smutek człowieka ogarnia! Mam wrażenie, jakby ten zawód doprowadzał swoich wykonawców do duchowej śmierci. Albo stają się cynikami, albo wierzącymi. Ze mną wcale tak nie jest. Ja jestem, krótko mówiąc, badaczem ludzi i częściowo zwracam się ku moim własnym bezgranicznym przestrzeniom, a częściowo posiadam, jak się rzekło, moje zbiory.

Człowieczek ten mówił z wielkim zapałem i jego wnikliwość drażniła mnie, ale pilnowałem się, aby nie okazać jakiegokolwiek zniecierpliwienia.

Siedział w milczeniu przez jakiś czas, zdawał się coś sobie przypominać, potem rzucił na mnie chytre spojrzenie i wstał.

– Chodź – powiedział. – Pokażę ci to, czego pragniesz. Gdybym nie oglądał tego zbyt często, współczułbym twojej żonie.

Przeszliśmy przez wąskie drzwi i weszliśmy do długiego korytarza, który właściwie był pozbawiony oświetlenia. Z oddali dochodziła stłumiona muzyka z wariétés. Paul usunął niewielką klapę w ścianie i delikatnie podprowadził mnie do prostokąta światła.

– Ich sytuacja jest beznadziejna – powiedział cicho – i natychmiast zmęczyłem się oglądaniem ich, ale ciebie powinno to zainteresować pod innym względem.

Anne chodziła po pokoju i wkładała kwiaty do różnych wazonów, stało ich mnóstwo i były pełne kwiatów, przeważnie róż.

– Ona zawsze kupuje i przynosi tutaj kwiaty, jest obladowana kwiatami – powiedział Paul.

Chodziła cicho, pogrążona w myślach, jej ręce poruszały się automatycznie. Wreszcie usiadła w wygodnym krześle i przymknęła oczy.

W tym momencie drzwi się otwały i do pokoju wszedł Peter. Podbiegła do niego, rzuciła mu się na szyję i pocałowała go w usta.

– Myślałeś może, że jej miłość do Petera skończyła się wraz z ujawnieniem ich związku – powiedział Paul cicho. – Ale to nie tak. Ona była uschniętym drzewem, które wyciągało swoje gałęzie w oczekiwaniu na deszcz. Ale deszcz nigdy nie padał. W zamian zamigotał ogieniek i zapłonęła od niego. Tak, to cudowny ogień. Peter nie domyśla się, co wywołał. On tylko wie, że ten ogień jest dla niego za gorący. I teraz łamie swoją biedną skołowaną główkę, co tu zrobić, aby nie usmażyć się żywcem. Widzisz, że wygląda na wyraźnie zakłopotanego! Ten żar przeszkadza mu, więc zdejmuje marynarkę.

Anne wzięła marynarkę i powiesiła na krześle.

– Patrz! – powiedział Paul. – Popatrz, jak czule głaszeze tę marynarkę, tak jakby to była żywa istota. Spójrz, z jakim pogodnym uśmiechem traktuje jego opryskliwość. Jest szczęśliwa, szczęśliwa w tym całkowitym oddaniu, spokojna jak lunatyk nad przepaścią po obu stronach wąskiej drogi.

Wzięła poduszkę i położyła sobie na kolanach po tej stronie sofy, gdzie usadowił się Peter. Częstuje go owocami i winem.

– Nie zapominaj o tym, że Peter to nie żaden drań, to mały, dobrze wychowany dżentelmen, który znalazł się w sytuacji, która go przerasta – rzekł Paul. – Spójrz, jak stara się być czuły i miły. Z pewnością serce mu się kraje, kiedy widzi tę kobietę płonącą takim oddaniem.

Ale nagle obraz uległ zmianie. Anne wstała, zastygła, z uporem wpatrzyła się w Petera, trzy albo cztery razy powtórzyła to samo pytanie, czy jej zapłonęły i stały się przenikliwe. Peter odpowiadał wymijająco, machnął ręką zdumionym gestem, o czymś zapewniał, wstał z sofy, znowu zamachał rękoma, wyglądał na zrozpaczonego.

– Czy wiesz, co się teraz dzieje? – zapytał Paul. – Ależ tak, właśnie to. Anne zapytała Petera o Susanne, a on odpowiedział wykrętnie. Ostroymi szponami zazdrości wpiła się w ten błady wykręt i teraz dręczy zarówno jego, jak i samą siebie bezsensowną gonitwą poprzez wypowiedziane i nie wypowiedziane myśli, nie zamierzone uczynki i gesty. Pędzi go przed sobą, sama ścigana przez swoje furie, nieświadoma, że on tym samym odczuwa coraz mniejsze wyrzuty sumienia w obliczu tej nieuchronnej, ostatecznej awantury, która nadciąga z zawrotną prędkością. Jednakże zamierzam wkroczyć w tę akcję i odwlec zakończenie o kilka minut. Obserwuj, jak się wszystko zmieni wraz z moim entrée! To znaczy, jak Peter się zmieni, jak będzie zmuszony odroczyć ten śmiertelny cios i z uprzejmą, udawaną miną zapewniać mnie, że niczego sobie nie życzą i że zadzwoni, jeśli zmienią zdanie. Maskuje swoją wściekłość i swoją odrazę, natomiast twoja żona nie boi się odsłaniać swojego cierpienia w jego całej grzesznej nagości. Ciekawa i wciąż równie zadziwiająca różnica pomiędzy pierwiastkiem męskim a kobiecym.

Ledwo go słyszałem, bowiem niezłym sznurem przywiązany do mojego punktu obserwacyjnego zapomniałem o wszystkim wokół i jak zaczarowany wpatrywałem się w tę makabryczną farsę, jaka rozgrywała się przed moimi oczami.

Teraz Paul zapukał do drzwi. Peter zawołał: „Wejść!” i hotelowy kelner Paul zjawił się cały w lansadach i z opuszczonymi powiekami na lodowatobłkitnych oczach. Wszystko odbyło się tak, jak przepowiedział Paul. Peter udawał, że nie się nie dzieje, a biedna Anne stała z odsłoniętą twarzą odwrócona w stronę drzwi.

Paul się rozplynął, roztopił w nieości i powrócił na nasze wspólne stanowisko.

– Jedyne, co może teraz zapobiec katastrofie, to jakiś cud – powiedział Paul spokojnie. – Gdybym śmiał coś zaproponować, to tylko to, abyś ty sam wkroczył do akcji.

– Nie, dziękuję – odparłem.

– Sam widzisz – rzekł Paul. – Już jest za późno. Peter mówi, że on dłużej nie ścierpi jej zazdrości i nietaktownych wynurzeń. Ona odpowiada z pogardą, że



on jest tehrzem i szmatą. On na to, że jedynie z litości wytrzymał z nią przez ten cały czas i że teraz skończy się udawanie i słodkie frazesy z jego strony.

Peter wziął marynarkę i zalażył ją. Wyraz twarzy Anne zmienił się, wystraszyła się i zmiękla, wyciągnęła ręce przed siebie i coś powiedziała.

– Ona mówi, że teraz już będzie miła – slysze komentarz Paula. – Mówi, że dlatego zachowuje się w tak niezrównoważony sposób, że go kocha. On na to, że slyszal zbyt wiele zapewnień w tym samym stylu. Ona rzuca się mu na szyję, przytula do niego i mówi, że jeśli on ją porzuci, to ona odbierze sobie życie. No tak! Zawsze tak mówią – westchnął Paul. – A ile z nich traktuje poważnie swoją groźbę? Najczęściej wracają do domu, wysmarkają się, umalują nieco mocniej niż zwykle i zwymyślają służącą, że sos jest za rzadki, a potem uśmiechają się do mężów przy stole w jadalni. Kobiety posiadają zadziwiająco dużo przestrzeni, gdzie nawet największe tajemnice mogą tak ukryć, że rąbek żadnej z nich nie będzie widoczny.

Peter wyrwał się jej przemocą i ruszył w stronę drzwi.

– Teraz ona woła do niego – powiedział Paul. – Woła rozpaczliwie i niedorzecznie: Dlaczego nie możesz mnie kochać? Krzyczy zapominając, że to ona kilka dni temu w chaotycznym i mrocznym przypiływie uczuć uwiodła tego biedaka.

– Dlaczego nie możesz mnie kochać?! – woła. On odwraca się i patrzy na nią. Potem odpowiada: – Powiem ci: nie mogę cię kochać dlatego, że jesteś zbyt złośliwa, zbyt brzydka, zbyt chuda i zbyt stara.

Peter odwrócił się do niej, był trupio błydy z gniewu i wrzeszczał jej prosto w twarz.

– Powtarza to samo – skonstatował spokojnie Paul. – Mówi raz jeszcze: – Nie mogę cię kochać, ponieważ jesteś złośliwa, brzydka, chuda i stara. Budzisz we mnie odrazę i zatruwasz mi życie, masz zmarszczki, narzucasz się z tą swoją miłością, próbuj starzeć się godnie, masz już siwe włosy, na widok których wzdrygasz się i wyrywasz je.

Wtedy ona uderzyła go i opluła. Natychmiast oddał i napluł jej w twarz. Próbowala go podrapać, ale złapał ją za ręce i wykręcił je do tyłu tak, że krzyknęła, potem znowu bil ją wielokrotnie po twarzy i po plecach. Ona ciągle krzyczała, ale żaden odgłos do nas nie docierał.

– Dziwnie się na to patrzy – powiedział Paul. – Werniks pęka nawet na tych najlepiej wychowanych. Jak wygląda teraz ta para kochanków, ależ tak, jak zwierzęta albo jeszcze gorzej. Zwierzęta, nawet te najpośledniejsze, mają jednak w sobie coś z dostojności przyrody. Nie zamykaj oczu, Joakimie. Powinieneś aż do końca obejrzeć ten bolesny, lecz ciekawy występ.

Jednakże zamknąłem oczy i pragnąłem tylko jednego, pragnąłem tego tak namiętnie jak nigdy dotąd: niech on umrze, niech on umrze, niech on umrze. W tym momencie zupełnie zapomniałem o mówiącej rybie. Ale ona o mnie nie zapomniala.

– Wiem, o czym myślisz – powiedział Paul – lecz nie masz racji. Niechętnie moralizuję, jednak uważam, że te ciosy, które teraz spadają na twoją żonę, są dla niej miłsze aniżeli – pozwól, że to powiem – twoja obojętność. Twoja żądza zemsty jest zrozumiała, a le nie wolno ci zapominać, że jest bardzo skazona.

I właśnie wtedy to się stało: Peter zamachał rękami i odchylił się do tyłu, potem szukał po omacku gardła, przez chwilę biegał wkoło, śmiesznie drepcząc. Po czym przewrócił się: Anne whila mu nóż w gardło aż po rękojesć. Stała jakiś czas i patrzyła na niego, potem wzięła swoje okrycie i zamierzała wyjść stamtąd.

W tym momencie wraz z Paulem znalazłem się w pokoju.

– Idź po policję – rozkazałem Paulowi.

Posłuchał mnie bez sprzeciwu. Kiedy zostałem sam z Anne i z nieboszczykiem, potargałem na sobie ubranie.

Gdy zjawiała się policja z monsieur Greville'em na czele, nikt nie mógł wątpić, że to ja byłem mordercą.

Komisarz, otępy starszy mężczyzna o sympatycznym wyglądzie, podszedł do mnie.

– To pan go zamordował? – zapytał współczująco.

– Tak, oczywiście – odparłem. – Zabral mi żonę.

– Zajmijcie się tą biedną kobietą – powiedział komisarz.

Założono mi kajdanki i pomaszzerowaliśmy. Byłem nieomal w świetnym humorze.

### *15 grudnia*

Szybko skazano mnie na śmierć. Zgilotynują mnie dwudziestego grudnia. To wszystko było jak we śnie. Mam na myśli taki sen, w którym człowiek przeżywa najokropniejsze zdarzenia, ale jednocześnie przez cały czas stoi z boku i mówi sobie: „Przecież ja wiem, że śnię”. Ma to jednak pewien przykry efekt. We snach (tych nocnych, kiedy śpię) odczuwam wszystko ostro i realnie. Jest to przeciwieństwem migotliwych zamgleń za dnia.

### *19 grudnia*

Wieczorem mam prawo przyjąć wizyty tych wszystkich, którzy pragną spotkać się ze mną. Pierwsza zawitała Anne w ozdobnej czerni. Całkowicie pogodziła się z myślą o starzeniu się z godnością. Razem z nią przyszedł jakiś starszy pastor.

– Żegnaj – powiedziała Anne i wyciągnęła swoją rączkę.

– Żegnaj – odparłem i ująłem ją. Przypominało to potrząsanie ręki Marsjanina.

– Wybacz mi wszystko! – rzekła Anne i wybuchnęła płaczem. – Przecież zawsze wiedziałam, że tak się stanie.

– Pozwól pastorowi pocieszyć cię – odparłem uprzejmie.

– Pańska żona znajduje teraz pociechę w Chrystusie – rzekł pastor z pewną powściągliwością.

– Ale à propos, czy mogę pozdrowić? – zapytałem.

– Kogo? – rzekła Anne i wyjrzała z chusteczki. Kiedy zrozumiała, spojrzała na mnie przeciągle ze smutkiem i z pogardą i powiedziała: – Nie zmieniłeś się aż do samego końca. – Po czym wyszła.

W drzwiach pastor odwrócił się i rzekł z łagodnie złowieszczą miną:

– Tak, mój synu! Do zobaczenia jutro rano.

Potem weszli Albert i Susanne. Objęliśmy się w milezeniu i wtedy zrozumiałem, że to są moi prawdziwi przyjaciele.

– Pytaliśmy, czy możemy przyjść i popatrzeć – powiedział Albert – ale nie mogą robić żadnych wyjątków.

– To może nie będzie takie zabawne, jak myślicie – zauważyłem. – Może będę krzyczał, kopał i kiedy przyjdzie co do czego, wcale nie będę tego chciał. Sam nie wiem.

– Zapytaliśmy twojego sąsiada, no wiesz, tego starego doktora. Mówi, że to sprawia zadziwiająco mało bólu jak na tak ogromny efekt.

– Zapamiętam sobie ten detal – odrzekłem. – Dziękuję wam za troskliwość.

Wszedł dobrze zbudowany, rumiany mężczyzna o sympatycznie przymrużonych oczach. Miał na sobie elegancki, czarny garnitur.

– Chciałem tylko pozdrowić – powiedział.

– Ale z kim mam zaszczyt? – zapytałem. Mężczyzna wyglądał na lekko zażenowanego.

– Nie powiedziano panu, kim jestem?...

– Niestety nie. Przykro mi...

– To ja mam... – Wykonał drobny gest i uśmiechnął się przeprasząco.

Przytaknąłem z aprobatą.

– Niech pana to nie martwi – powiedziałem.

– Zawsze podziwiałem pańskie obrazy i pański autograf sprawiłby mi wielką radość – wymamrotał nieśmiało kat.

– Cała przyjemność po mojej stronie – uśmiechnąłem się i złożyłem swój podpis.

– Zapamiętam tę chwilę na zawsze – westchnął ów dobry człowiek i uściśnął mi dłoń.

– Ja również – odparłem.

– Czy aby na pewno nie gniewa się pan na mnie?

– Proszę mi wierzyć, że nie bardziej niż na fryzjera!

Poszedł sobie. Wiedziałem, że moje odejście z tego świata nastąpi pod w pełni gwarantowaną opieką delikatnego i wprawnego fachowca. Sprawiało mi to wielką satysfakcję.

Objąłem moich przyjaciół, najpierw Alberta, a potem Susanne. I powiedziałem:

– Ponieważ wszystko wskazuje na to, że już nigdy się nie zobaczymy, droga Susanne, to mogę ci bez goryczy czy onieśmielenia powiedzieć, że w czasie tej szczęśliwej jesieni z wielką czułością nosiłem cię w moim sereu.

Susanne zaczęła płakać i trochę mnie to rozrzewniło. Kiedy zostałem sam, położyłem się na łóżku, aby sobie podrzemać jakąś godzinę.

Spałem i czekałem na wybicie piątej. A zatem są to moje ostatnie słowa w tym dzienniku. Byłoby tu oczywiście miejsce na jakieś wynurzenia związane ze śmiercią, miłością, życiem i temu podobne. Atoli ja nigdy nie byłem człowiekiem słowa, lecz wszystko widziałem w obrazach i dlatego nie mam tu zbyt wiele do dodania.

Słyszałem kiedyś o jakimś szaleńcu, który rozciął sobie brzuch i w wyprutych wnętrznościach poszukiwał swojej duszy. Zamierzał ją operować i dzięki temu uwolnić się od choroby, która męczyła go dniem i nocą. Prawdopodobnie zachowywałem się tak jak ten wariat. Uważałem, że postępuję zgodnie z jakąś logiką obłądki. Inni działają na odwrót. Oni posługują się obłądkiem logiki. Nie

wiem, czy jedno może być lepsze od drugiego, ale być może ta druga metoda jest nieco mniej szkodliwa dla własnej osoby.

To daremny trud próbować znaleźć tę tak zwaną duszę, ostatecznie wszystko sprowadza się do głuchych beknące z czarnej głębi brzucha. Jeszcze bardziej beznadziejne jest poszukiwanie pobudek, motywów czy przyczyn. Na końcu człowiek zawsze zostaje z równie pustymi rękami.

Z tego niektórzy być może wysnują wniosek, że jestem niezadowolony i rozgoryczony. To naprawdę nie tak. To tylko ta ostatnia jesień była uciążliwa.

W tym miejscu notatki Joakima urywają się z powodów, które opiszę nieco później. Ta historia jeszcze się nie kończy, ale możliwości kontynuowania tej pisaniny potem będą – delikatnie mówiąc – ograniczone. Dlatego muszę sam, w miarę swoich sił, spróbować opisać jedno z najdziwniejszych i najbardziej fantastycznych zdarzeń, jakie kiedykolwiek się rozegrały w historii ludzkości.

Będę zwięzły i zwarty. Jakże łatwo wyrywa się spod pióra okrzyk, kiedy człowiekowi przychodzi opisać tak zdumiewające przypadki! Jakże łatwo ulec pokusie snucia własnych jałowych refleksji!

W wędrownie na szafot Joakimowi towarzyszyli dyrektor więzienia i ów starszy pastor wraz z czterema policjantami. Cella egzekucyjna była mała i dość ciasna. Pośrodku na podłodze stała gilotyna. Samego ostrza nie było widać, zakrywały je dwie kłapy w suficie. Biło w nie silne światło z wielu żarówek. Dwaj lekarze w surdutaх siedzieli na krzesłach. Kiedy wkroczył Joakim, podnieśli się z poważnymi minami. Pojawił się kat, też ubrany jak na popołudniowe przyjęcie. Joakim przywitał się z lekarzami. Sklonili się w milczeniu. Odwrócił się, lecz o mało co by się nie potknął. Rozwiązało mu się sznurowadło, więc pochylił się i je zawiązał. Potem nastąpiła krótka przerwa. Wszyscy patrzyli na siebie, ale stali bezczynnie.

– Chyba najlepiej będzie, jak zaczniemy – rzekł Joakim. – A może na kogoś czekamy?

Kat wziął go za ramię i podprowadził do gilotyny. Tam związano mu ręce z tyłu skórzanymi pasami.

– Najgorsze mamy za sobą – powiedział kat wesoło. Pchnął Joakima na kolana i ułożył mu głowę na szafocie. Pastor przymknął powieki. Wszyscy oprócz dwójki lekarzy popatrywali w różne strony. Oni natomiast z zainteresowaniem obserwowali poczynania kata. Jeden z nich był psychiatrą, drugi zaś chirurgiem.

Akurat kiedy kat miał uruchomić mechanizm wyzwalający, Joakim głośno wypowiedział takie oto niezrozumiałe słowa:

– Posłuchaj, rybo! Nicomiał zapomniałem o tobie. Ale teraz możesz spełnić moje ostatnie życzenie!

W tym momencie kłapy w dachu otwarły się z trzaskiem i ostrze gilotyny pomknęło w dół. Dziesięć centymetrów od szyi Joakima zatrzymało się z loskotem. Cała cela się zatrzęsała.

Joakim, który zamknął był oczy, spojrzał w górę i odsunął głowę.

Kat poczerwieniał i zaczął ciągnąć za spust.

– Bardzo przepraszam – powiedział. – Naprawdę nigdy wcześniej to się nie przytrafiło. Strasznie mi przykro. Musi mi pan wybaczyć, panie Joakimie. Za chwilę uporamamy się z tym drobnym niedociągnięciem.

Ale się nie uporano. Kat ciągnął i szarpał, a policjanci mu pomagali. Pastor wtulił głowę w rękaw płaszcza i płakał z podniecenia, dyrektor więzienia krążył wkoło z rozwianymi polami płaszcza. Lekarze udzielali dobrych rad, wszyscy mówili jeden przez drugiego. Joakim, skulony z kolanami pod brodą, przez cały czas siedział cicho i spokojnie, obserwując całe to zamieszanie.

W końcu dyrektor więzienia stracił cierpliwość i odepchnął kata i policjantów. Z całej siły pociągnął za spust. Ostrze opadło i obcięło głowę psychiatrze, który wiedziony psychologicznym zainteresowaniem położył się był na szafocie. Z powodu szarpnięcia dyrektor znalazł się pod samym dachem i uwiązał między dwiema kłapami. Chirurg próbował przyszyć głowę psychiatrze, kat zwarował i zaczął się głośno śmiać. Pastor odmawiał modlitwy, policjanci biegali pod ścianami w poszukiwaniu drabiny, aby sprowadzić w dół tak dziwnie zaklinowanego dyrektora więzienia.

W tym czasie Joakim bez pośpiechu wyszedł z celi egzekucyjnej i nikt go nie zauważył ani z prawa, ani z lewa.

Opuścił niezwłocznie więzienie i bocznymi uliczkami udał się do domu Susanne, która jeszcze leżała w łóżku i spała za opuszczonymi żaluzjami. Kilka razy gwałtownie nacisnęła dzwonek u drzwi. Kiedy nareszcie do nich podeszła, otworzyła je i zobaczyła tak wczesnego gościa, była wiele zaskoczona i podniosła krzyk.

Gdy przekonała się, że nie był duchem, objęła go śmiejąc się i płacząc na przemian.

– Zażyczyłem sobie czegoś – powiedział Joakim – co na pierwszy rzut oka może wyda ci się zadziwiające, ba, nawet odrażające, ale proszę cię, abyś nie odmówiła od razu, lecz szybko i dokładnie przemyślała moją propozycję. Trzeba prędko działać, bo nie ma tyle czasu, ile należałoby sobie życzyć na przedyskutowanie kwestii tak delikatnej natury.

Na ulicy już było słychać policyjne gwizdki i szybkie kroki. Kiedy Susanne wyjrzała przez okno, mogła zobaczyć, że silny kordon policyjny otaczał dom.

– No, szybko, mów, o co ci chodzi – rzekła Susanne.

– Kiedyś powiedziałaś mi, że chcesz urodzić dziecko – odparł Joakim. – Czy nadal przy tym obstajesz?

– Tak, obstaję – odpowiedziała Susanne i przytaknęła. – Ale co to moje pragnienie ma wspólnego z naszym obecnym położeniem?

– Zaraz ci powiem – powiedział Joakim, gdy tylko rzucił szybkie spojrzenie przez okno. – Niniejszym uniżenie proszę o wyrażenie zgody na moje wypełnienie cie do twojego brzucha i pozostanie tam przez co najmniej dziewięć miesięcy, a następnie ponowne urodzenie mnie do innego życia.

– Nie chcę odrzucać twojej prośby – odparła Susanne z godnością – ale nie zapominaj, że zawsze uważano mnie za przyzwoitą dziewczynę. I jak myślisz, co teraz ludzie powiedzą, jeżeli nagle zobaczą mnie ze sterującym brzuchem? To chyba nie będzie zabawne, wierz mi.

– Susanne – zawołał Joakim. – Mogę przeforsować moje życzenie bez twojej zgody. Mój przyjaciel, mówiąca ryba, podarował mi trzy życzenia do spełnienia, ale wyłącznie ku mojej radości. To jest moje trzecie i ostatnie życzenie i jego treść dość dobrze odpowiada jednemu warunkowi spełniania życzeń.

– Jeszcze nikt nie śmiał utorować sobie dostępu do mojego łona bez mego pozwolenia – zawołała Susanne i jej oczy zapłonęły prawdziwą dumą, a także nagłym gniewem.

– Przecież ja też nie chcę cię zmuszać – odparł Joakim i w głębi duszy wzdrygnął się na myśl o takim ostatecznym kroku.

– Ach, Joakimie – odpowiedziała Susanne. – Plakałam nad tobą i twoim żalnym losem, ale nie zmuszaj mnie, abym cię znienawidziła.

Teraz odgłos kroków było słychać na drewnianych schodach, a także rozległy się rozespane głosy sąsiadów i pytania policjantów. Susanne zbladła.

– Czy odmawiasz mi tylko i wyłącznie ze względu na twoją reputację? – zapytał Joakim.

– Jakiż ty jesteś niemądry – odparła Susanne współczująco. – Jeśli moje dziecko i samotność przyniosą mi szczęście, to reputacja nie będzie dla mnie więcej warta niż parę kropli deszczu w kałuży.

– Niczego nie mogę ci obiecać – powiedział Joakim. – Ale postaram się zachowywać spokojnie. Nie będę się za często wiercił i będę oszczędzał twoje siły, a moja wdzięczność będzie bezgraniczna.

Ciężkie pięści już waliły do drzwi i gwałtownie odezwał się dzwonek.

– Otwieraj w imieniu prawa! – zawołał ktoś na zewnątrz.

Susanne spojrzała przeciągle na Joakima, a potem potrząsnęła głową.

– Żadna kobieta nie sprostałaby twojej prośbie. To już lepiej dla nas obojga, że zostaniesz ścięty.

Joakim stał przez chwilę ze zwieszonymi ramionami i pustą twarzą, a potem wolno przemówił, podkreślając każde słowo:

– Wybacz, że cię obudziłem, droga Susanne. Powiniennem oczywiście odwiedzić moją żonę. Ona nie szukałaby tylu wykrętów. Ale przecież nie jest też taka młoda.

Po czym odwrócił się na pięcie i poszedł otworzyć drzwi, aby oddać się w ręce policji.

– Zaczekaj – zawołała Susanne i jej oczy rozbłysły. – Mimo że jesteś bezczelny i pozwalasz sobie na porównywanie mnie z twoją jędzowatą, starą żoną, będę dla ciebie miła i uczynię to, o co mnie prosisz.

– Już za późno – odpowiedział Joakim. – Ale dzięki za ofertę.

I wtedy Susanne rozgniewała się nie na żarty.

– Jeśli natychmiast nie zrobisz tego, o czym mówię, to...

– To co? – zapytał Joakim przygnębiony.

– To nie wiem, co zrobię – odparła.

Teraz zaczęto wyłamywać zewnętrzne drzwi jakimś ciężkim przedmiotem, którego miarowe i glucho uderzenia odbijały się na klatce schodowej.

– Jestem naprawdę strasznie zmęczony – rzekł Joakim i ziewnął.

– No, to przecież teraz możesz sobie pospać – powiedziała Susanne i wciągnęła go do wnętrza.

Kiedy policjanci wdarli się, Susanne wyszła im na spotkanie i patrzyła na nich ze zdziwieniem i dezaprobatą.

– Dlaczego tak okropnie hałasujecie? – zapytała.

– Przepraszamy – powiedział komisarz policji i pocerzwieniał na widok ogromnego brzucha Susanne, który wydymał się pod koszulą nocną. – Stokrotnie prosimy o wybaczenie, ale czy nie widziała pani może niejakiego Joakima?

– Oczywiście – odparła Susanne. – Był tu przed chwilą.

– Aha! – zawołali chórem policjanci i zaroili się w mieszkaniu. – Którędy uciekł?

– To trochę trudno opisać – odpowiedziała Susanne niezdecydowanie. – Ale wiem, gdzie on jest.

– Gdzie?! Gdzie?! Gdzie?! – zawołali wszyscy.

Najambitniejsi policjanci już popędzili przez okno na dach.

Dwóch spadło i zabiło się.

– On jest tutaj – odparła Susanne poważnie i wskazała na swój brzuch.

Jakiś młody urzędnik z pięknymi wąsami wystąpił do przodu:

– Droga pani – powiedział poważnie. – Ostrzegam panią przed naigrywaniem się z przedstawicieli prawa.

– Ależ zapewniam panów! – odrzekła Susanne. – On jest tutaj.

I znowu wskazała na swój brzuch.

– Żałuję, że nie możecie sprawdzić, ale przysięgam, że nie kłamię.

Urzednikowi łzy napłynęły do oczu i zadrżały wąsiki. Niezdarnie zasalutował i potknął się w progu, a za nim wyszła reszta policjantów.

Kiedy Susanne została sama, ostrożnie, acz z pewną ociężałością usiadła na krześle pośrodku pokoju.

Głosy i kroki oddalały się coraz bardziej i w końcu nastąpiła cisza.

KONIEC

Tłum. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Druk za: „Biografbladet”, 1950-51, vol. 31, n° 4 – vol. 32, n° 1-3.

# Przypadki Joachima Nagiego

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Opowiadanie *Ryba* należy do wczesnego okresu twórczości Ingmara Bergmana, która w latach czterdziestych biegła trzema nurtami: literatury, teatru i filmu. Brak uznania krytyki dla literackich ambicji reżysera sprawił, że w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych zaniechał on wszelkich prób w tym zakresie i skupił się wyłącznie na realizacji spektakli teatralnych i filmów. Oczywiście, filmy te powstawały na podstawie scenariuszy Bergmana, który w ten sposób nie tylko wyrażał swoje autorskie aspiracje, ale również rekompensował porażki na polu literatury <sup>1</sup>.

Już literacki debiut późniejszego reżysera filmowego zdradzał jego autorską strategię, bowiem w przedmowie do opublikowanego w 1944 r. w pokoleniowym periodyku „40-tal” *Krótszego opowiadania o jednym z najwcześniejszych wspomnień z dzieciństwa Kuby Rozpruwacza* Bergman sugerował, że stanowi ono *rozdział dłuższej noweli, a ta z kolei wchodzi w skład szkiców o jarmarczonym teatryku lalek* <sup>2</sup>. Wprawdzie z całego cyklu fabularnego zachowało się tylko *Krótsze opowiadanie...* (reszta tekstów zwanych *Kaspernoveller*, z których wiadomo jedynie o dramatycznym debiucie *Śmierć Kaspra*, jeśli w ogóle powstała, to zaginęła bez śladu), ale ten pisarski projekt już wówczas stanowił zapowiedź globalnego charakteru Bergmanowskiego filmowego *oeuvre* jako uniwersum wyrastającego z osobistego życia reżysera i scalonego osobą autobiograficznego bohatera o różnych obliczach. Postać Kuby Rozpruwacza, pierwszego artystycznego sobowótora Bergmana, dwa lata później wyloniła się w jego dramacie *Kuba u aktorów*, a także w filmowym debiucie pt. *Kryzys*. Inne, pokrewne jej wcielenia we wczesnej twórczości Bergmana można odnaleźć w dramacie *Rakel i bileter kinowy*, gdzie Kaj, sfrustrowany pisarz, nosi imię będące prostym odwróceniem szwedzkiego imienia Kuby (Jack) Rozpruwacza, a także w filmach *Miasto portowe* (Tomas, uwodziciel Berit) i *Węzienie* (sutener Peter). Nieomylnym znakiem rozpoznawczym tej figury w filmie jest jej odtwórca, Stig Olin.

Następnym autorskim alter ego Bergmana będzie Joakim Naken, którego znaczenie autobiograficzne o wręcz ekshibicjonistycznym charakterze zdaje się sugerować już samo jego nazwisko (*naken* oznacza po szwedzku *nagi*). Koleje losu tego bohatera są znacznie bardziej skomplikowane niż Kuby Rozpruwacza. Joakimowi Nakenowi kariery w filmie nie udało się zrobić, mimo iż był reżyserem filmowym, zaś jego status w twórczości literackiej Bergmana, gdzie się ujawnił, jest dość niejasny. Na ślad jego poczęcia natrafiamy w dramacie *Ku mojemu przerażeniu*, gdzie główny bohater, pisarz Paul w jednej ze scen czyta fragmenty swojej religijnej powieści, która traktuje o światopoglądowych dyle-



matach niejakiego Joakima Nakena: *Wtedy Joakim powiedział: To dziwne, kiedy się pomyśli, że ziemia miałaby być piekłem (...) że całe ludzkie życie jest fiaskiem. Wszelkie starania idą na marne, wszelkie pragnienia nie mają żadnego sensu, jakakolwiek radość to jedynie wytchnienie od troski i bólu. Musimy być zniszczeni i unicestwieni, a nasze zadufanie trzeba zetrzeć w proch, bo pochodzi od diabła. Wówczas nastąpi moment, kiedy będziemy mogli wybrać boga lub zagładę*<sup>3</sup>.

Czterdzieści lat później w *Laterna magica* autor wspomina, że w trakcie pobytu w Paryżu jesienią roku 1949 pisał sztukę pod tytułem „*Joachim Naken*”. *Jest on twórcą niemych filmów, następcą Mélièsa. Pod jego atelier płynie bezdenny kanał. Joachim łapie mówiącą rybę, zrywa swoje małżeństwo i opowiada bajkę, jak to pewnego dnia Wieża Eiffla poczuła się zmęczona tym, że jest Wieżą Eiffla, opuściła swoje miejsce i ustawiła się w Kanale La Manche. Później, dręczona wyrzutami sumienia, wraca na dawne stanowisko. Joachim trafia do tajemnego bractwa, w którym samobójstwo stało się rytuałem, brzemieniem w głęboką treść. Jedyiny istniejący egzemplarz sztuki złożyłem w szaleńczej nadziei w Dramatycznym, gdzie przepadł bez śladu, może to i lepiej*<sup>4</sup>.

O dramacie *Joakim Naken* Bergman wspomina również w przedmowie do *Ryby*, odsyłając doń jej czytelnika, ale zarazem zaznacza, że sztuka ta *traktuje o zupełnie innym rozdziale z jego życia i działalności i nie ma nic wspólnego z następującymi notatkami*. Wszystko wskazuje na to, że Bergmana na kartach wspomnień zawodzi pamięć. Bowiem w świetle wstępu do *Ryby* nieprawdziwa jest nie tylko informacja o treści zaginionej sztuki, ale również data i miejsce powstania obu utworów: dramat *Joakim Naken* był pisany jesienią roku 1949 w Paryżu, natomiast opowiadanie *Ryba* rok później, we wrześniu, w miejscowości Skägga w Szwecji. Na podstawie tych ustaleń trudno dociec, czy *Joakim Naken* w ogóle powstał. Być może chodzi tylko o autorski zamysł, który ostatecznie spełnił się w dwóch ukończonych i opublikowanych mniej więcej w tym samym czasie utworach, połączonych postacią wspólnego, autobiograficznego bohatera o tym samym nazwisku: o słuchowisku *Miasto*<sup>5</sup> oraz opowiadaniu *Ryba*. Na trop zaginionego lub tylko nie ukończonego dramatu naprowadza również opublikowana dopiero w 1953 r. *Opowieść o Wieży Eiffla*, która jest – jak się dowiadujemy z kilku zdań autorskiego wstępu – *sceną zaczerpniętą z nie wystawionej dotychczas sztuki „Joakim Naken”*<sup>6</sup>.

W wywiadzie radiowym poprzedzającym emisję *Miasta* w reżyserii Olofa Molandera w maju 1951 r. Bergman podkreślał autobiograficzny charakter Joakima Nakena: *Postrzegam siebie jako zanikającą w nieskończoność postać stojącą w centrum świadomości, która nagle przybrała wygląd ruchliwego skrzyżowania miejskiego. (...) Postanawiam udać się na przechadzkę. Jednakże aby uniknąć niebezpieczeństwa zabójstwa, ponieważ mam wielu wrogów wśród mieszkańców miasta, nazwałem siebie Joakimem Nakenem*<sup>7</sup>.

*Miasto* przynosi utrzymany w formie ekspresjonistycznego dramatu oniryczny obraz świadomości autora, który przeżywa głęboki kryzys duchowy. Miasto, przez które wędruje Joakim Naken, jest rabunkowo eksploatowanym przez trzydzieści dwa lata (wiek autora w okresie pisania słuchowiska) ośrodkiem górniczym, obecnie pełnym głębokich szybów, gdzie w skłębionej, ciemnej wodzie pływają ryby mówiące ludzkim głosem i obcięte ręce. Apokaliptyczny pejzaż

miejski w ujęciu Bergmana przypomina wizję piekła u Swedenborga: *Niektóre piekła mają wygląd domów i miast zrujnowanych przez ogień, gdzie infernalne duchy czają się w ukryciu. W mniej dotkliwych pieklach można widzieć nędzne rudery, niekiedy w rzędach tworzących rodzaj miasteczek z ulicami i ruinami*<sup>8</sup>.

Wędrując ulicami widmowego miasta, czyli zagłębiając się w labirynt własnej świadomości, Joakim spotyka postacie, które odegrały istotną rolę w jego życiu lub są tworamii jego wyobraźni. Jednym z jego rozmówców jest niejaki Oliver Mortis, czyli Śmierć, który przepowiada mu popelnienie samobójstwa i prowadzi do więzienia, gdzie następnego dnia Mortis ma wystąpić w roli kata i przeprowadzić egzekucję Anne Schalter, osądzonej na karę śmierci za uduszenie trójki swoich dzieci. Zbrodni tej Anne dokonała w przypiływie rozpacz, ponieważ mąż opuścił ją dla innej kobiety i wyjechał za granicę.

Joakim Naken odwiedza nieszczęsną dzieciobójczynię, która okazuje się jego żoną. Na długą rozmowę byłych małżonków, będącą swoistą analizą ich wygasłego związku, składają się wzajemne oskarżenia i obopólne próby obarczenia się winą za klęskę małżeństwa. *Odurzaliśmy się nawzajem własnymi ciałami i oszukiwaliśmy nasze zawstyżone serca, że właśnie to jest ową wielką prawdą. Ale kiedy nasze ciała znużyły się i pojawił się przesyty, oszustwo to wydało się i obwinialiśmy się wzajemnie o brak miłości. A potem, gdy pragnienie znów się obudziło, pozostała jedynie żądza, wstręt i kłamstwa* – tak podsumowuje Joakim ich związek. *Pożądanie, współczucie, delikatność, oskarżenia, tak, nawet kłamstwa, czyż to nie jest miłość?* – pyta Anne.

Wyrzuty sumienia Joakima oraz poczucie totalnego bankructwa życiowego łagodzi wizyta w domu babki na Trädgårdsgatan (uppsalski adres domu babki Bergmana), gdzie okazuje się, że postacie napotkane na ulicach *miasta ruin pamięci* były li tylko złowieszczymi fantomami jego udręczonej świadomości. Społegliwa babka wszelkie moralne cierpienia Joakima składa na karb jego wyolbrzymionego poczucia winy. W ostatniej scenie dramatu Naken, niedoszły samobójca, stoi na ostatnim skrawku ziemi pośrodku miasta zalanego wodami apokaliptycznego potopu i zwraca się w stronę mrocznego horyzontu, na którym rysuje się pierwszy odblask świtu – znak nadziei i odrodzenia.

Bergman pisał *Joakima Nakena* (czyli pierwowzór *Miasta*) w Paryżu – dokąd uciekł w towarzystwie kochanki i przyszłej żony, Gun Grut, po zerwaniu swojego drugiego małżeństwa z Ellen Lundström. Opowiadaniem tym odreagowywał głęboki kryzys psychiczny, który był wynikiem splotu przygnębiających wydarzeń w jego życiu zawodowym i prywatnym: stracił pracę w Svensk Filmindustri, opuścił Teatr Miejski w Göteborgu, próby współpracy z założonym przez jego producenta, Lorensa Marmstedta, Intima Teatern w Sztokholmie zakończyły się niepowodzeniem, a jego uczuciowy związek z potencjalną trzecią żoną obfitował w burzliwe konflikty związane z jej poprzednim małżeństwem.

Szczególnie dramatycznie przeżywał rozstanie z Ellen Lundström, którą zostawił z czwórka dzieci. A ponieważ w tym okresie jego traumatyczne przeżycia osobiste znajdowały nieomal bezpośredni wyraz i odbicie w twórczości artystycznej, nie dziwnego, że zarówno jego filmy z lat 1948-49 (*Więzienie*, *Pragnienie* i *Do radości*), jak i literacki cykl o Joakimie Nakenie nabierały konfesyjnego charakteru i obsesyjnie rozgrywały *sceny z życia małżeńskiego*. Postawa Bergmana wyrażona zarówno w ówczesnych filmach, jak i w utworach lite-



*Więzienie (1949)*



*Do radości (1950)*

rackich w znacznym stopniu przypomina zachowanie znane w psychoanalizie pod nazwą acting out, bowiem dla ich autora odtworzenie jego wewnętrznych konfliktów na ekranie czy na papierze zdaje się stanowić formę ich rozładowania<sup>9</sup>.

Trzymiesięczny pobyt w Paryżu, który Bergman w *Laterna magica* ocenił jako *okres ze wszech miar inspirujący*, pozwolił mu nie tylko na oderwanie się od niezwykle pracowitego trybu profesjonalnej działalności w Szwecji, ale również dokonał przełomu w jego skrajnie pesymistycznym spojrzeniu na dotychczasowe życie i krąg wyznawanych wartości oraz natchnął kruchą wiarą w sens dalszej egzystencji. Nieśmiało zapowiedź tej przemiany można odnaleźć w zrealizowanym tuż przed wyjazdem filmie o znamennym tytule *Do radości*.

O ile *Miasto* rozłącza tragiczną wizję ludzkiego losu z nikłym promykiem nadziei w finale, o tyle dwa pozostałe fragmenty opowieści o perypetiach Joakima Nakena, które rozgrywają się we Francji, przynoszą pewną zmianę atmosfery. Zarówno w *Opowieści o Wieży Eiffla*, jak i w *Rybie* (która nosi wręcz podtytuł *farsa filmowa*) po raz pierwszy w twórczości Bergmana odzywa się groteskowy czy nawet komediowy ton, który może świadczyć o przełamaniu depresyjnego nastroju, w jakim było utrzymane *Miasto*, a także wcześniejsze filmy, *Więzienie* i *Pragnienie*.

Inną istotną zmianą w stosunku do *Miasta*, gdzie Joakim jeszcze próbował dać ironiczny odwet lekceważącym go sztokholmskim krytykom literackim, była nowa profesja bohatera: Joakim Naken w *Opowieści o Wieży Eiffla* i w *Rybie* jest reżyserem niemych filmów. W obu też przypadkach autor uprawia swoistą grę w dystans wobec tego nowego wiecienia swego sobowtóra, starając się zatrzeć manifestacyjny autobiografizm *Miasta* po to, aby nadać mu bardziej zakamuflowaną i metaforyczną formę.

W nocie wstępnej do *Opowieści...* autor informuje, że jej *akcja toczy się w Lyonie na początku stulecia i Joakim jest reżyserem w jednym z pierwszych atelier kinematograficznych w tym czasie oraz że z powodu osobistych i artystycznych kłopotów wymienił swoją egzystencję z inną osobą i mieszka incognito w pensjonacie* (czytelna aluzja do paryskiej eskapady Bergmana). Cały utwór składa się z kilkustronicowego dialogu Joakima z córką właścicielki hoteliku, zainteresowaną jego ciekawą pracą. Głównym tematem rozmowy jest pomysł Joakima na film o Wieży Eiffla, której na tydzień przed francuskim świętem narodowym znudziło się stać w upalny, lipcowy dzień w centrum Paryża i postanowiła ochłodzić się w wodach kanału La Manche. Kiedy spersonifikowana budowla (Joakim mówi o niej *on*) mimo wyrzutów sumienia (*To mój obowiązek stać tutaj*) rusza w drogę, spada z niej i ponosi śmierć pięcioro ludzi. Bunt Wieży wywołuje wielkie zamieszanie (m.in. upadają trzy kolejne rządy), ale monument ignoruje prośby delegacji wysokich dygnitarzy *i z każdym dniem jego nogi coraz bardziej zagłębiały się w piaszczyste podłoże (...)* *Myslał, że osiągnął swój życiowy cel. (...) Ale wtedy wstał mały sprytny kardynał, który do tej pory milczał jak ściana, i zaczął w spokojnych słowach opowiadać o tych pięciu, którzy zginęli. Natomiast inni jedynie piętnowali Wieżę wzrokiem tak, że nie mógł być dłużej bez troski, kiedy ciągle musiał myśleć o tym, że jest mordercą.* W tym miejscu Joakim urywa swoją opowieść, ponieważ nie ma pomysłu na jej zakończenie. A kiedy dziewczyna odchodzi zrażona jego zalotami, zaczyna się zasta-

nawiać: *A gdybym ja sam był Wieżą Eiffła w ten upalny poranek... i ludzie laziliby po mnie.* I dochodzi do wniosku, że widziałby przed sobą dwa wyjścia: albo utopiłby się w Atlantyku, albo na 14 lipca, dzień francuskiego święta narodowego, wróciłby na swoje miejsce.

Przytoczona historia najwyraźniej nawiązuje do osobistych dylematów, które stały przed autorem w okresie jej pisania w Paryżu. Szczegółowy opis ucieczki Bergmana do Paryża z Gun Grut we wrześniu 1949 r. można znaleźć na kartach *Laterna magica*:

*Podczas mego życia zawodowego pracowałem raczej ciężko i bez przerw. Dlatego spotkanie z tym jesiennie ciepłym Paryżem stało się przeżyciem przełomowym. Zakochanie, które zyskało czas i sposobność, aby się rozwinąć, otworzyło zamknięte przestrzenie, mury runęły, oddychałem. Zdrada wobec Ellen i dzieci była gdzieś jak we mgle, stale obecna i dziwnie pobudzająca*<sup>10</sup>.

W kontekście tego wspomnienia opowiadanie o beztrojskiej dezercji symbolu Paryża, Wieży Eiffła, która porzucając swoje reprezentacyjne obowiązki i zabijając pięcioro ludzi zagłębia się w chłodnych wodach kanału La Manche, odsłania zawoalowane przeżycia autobiograficzne. Krąg rodzinnych asocjacji zamyka apelujący do sumienia Wieży kardynał, za którym oczywiście kryje się pastor Erik Bergman, ojciec autora. Dodatkową informacją, która zakotwicza *Opowieść...* w osobistych autorskich doświadczeniach, jest jej czas akcji, przypadający na okolice 14 lipca, czyli dnia urodzin Ingmara Bergmana.

*Opowieść o Wieży Eiffła* najwyraźniej ma charakter fragmentu większej całości dramaturgicznej, natomiast *Ryba. Farsa filmowa* stanowi oddzielne opowiadanie. Przedstawioną w nim historię Bergman ujął w formę dzienników Joakima Nakena, przechowywanych w muzeum filmowym, a siebie przedstawił jako ich wydawcę. Ten koncept narracyjny wykorzysta w przyszłości tylko jeden jedyny raz, a mianowicie w *Godzinie wilka*, gdzie podobnie jak w *Rybie* odwoła się do bardzo intymnych treści własnego życia wewnętrznego. Podobnie jak w *Opowieści...* akcja opowiadania toczy się w Lyonie, mieście narodzin filmu, ale jeden z badaczy dzienników, młodszy asystent Lauritzen (*i nie tylko on*) utrzymuje, że w Sztokholmie. Przykładów taktyki takiego kamuflażu, który ma tyleż maskować osobę autora, co na nią mniej lub bardziej dyskretnie naprowadzać, jest w *Rybie* więcej. Jego najbardziej ostantacyjnym sygnałem jest anachronizm dotyczący czasu akcji tego opowiadania o perypetiach reżysera filmowego, która toczy się w 1891 roku, a zatem przed wynalezieniem kinematografu. Jedyną okolicznością, która rzuca pewne światło na tę zagadkę i odnosi się do zaskakującej puenty opowiadania jest fakt, że w tym roku urodziła się Karin Åkerblom, matka Bergmana. Owa data odsyła również – prawem reguły magicznego kwadratu – do daty przyjsicia na świat jego samego (1918).

Główny wątek fabularny *Ryby* można sprowadzić do historii małżeńskiej zazdrości i zdrady, która stanowiła zasadniczą treść psychologiczną jego związku z Ellen Lundström. *W domu kipiało od (...) wściekłych scen zazdrości, przeważnie uzasadnionych. (...) Ellen wiedziała, że nie jestem szczerzy. Jej rozpacz była wyniszczająca, błagała mnie, żebym chociaż jeden raz powiedział prawdę, ale nie byłem do tego zdolny, nie wiedziałem już, gdzie jest prawda. W krótkich momentach między klótniami czuliśmy głęboką wspólnotę, cielesne zrozumienie i wybaczenie. (...) Waleczyliśmy skuci ze sobą i ratowaliśmy się przed*

*utonięciem*<sup>11</sup> – tak wspomina Bergman swoje drugie małżeństwo. Otóż jeśli potraktować *Rybę* jako psychoterapeutyczny egzorcyzm nieczystego sumienia męża zdradzającego żonę, to w opowiadaniu dochodzi do ciekawego przekształcenia sytuacji autobiograficznej, którą Bergman dość dokładnie odtworzył w *Mieście* (wyjawszy oczywiście motyw dzieciobójstwa, zresztą pojawiający się również w *Opowieści...*). W *Rybie* mianowicie mąż jest wierny, natomiast zdradza żona, ale spełniając skryte życzenia męża, który z kolei powodowany wyrzutami sumienia bierze na siebie winę za popełnione przez nią morderstwo na kochanku, do czego też się wydatnie przyczynił.

Tajemną moc kierowania obrotem wydarzeń i zachowań bliźnich zgodnie z własnymi podświadomymi pragnieniami Joakim zawdzięcza trzeciemu głównemu bohaterowi opowiadania, a mianowicie tytułowej rybie. W psychoanalitycznym bestiariuszu Bergmana ryby – obok kotów i węży – zajmują bardzo eksponowane miejsce. Pojawiają się w snach jego filmowych bohaterów (*Muzyka w ciemności* i *Więzienie*), towarzyszą scenom o erotycznym napięciu (*Kobiety czekają*), a ich połów wiąże się z najbardziej intymnymi i koszmarnymi fantazmatami o seksualnym podłożu (*Godzina wilka*). Podobnie jest w *Rybie*, gdzie Bergman, posługując się fantastycznym motywem bajki o rybaku i złotej rybce, wykorzystuje bogatą symbolikę psychoanalityczną ryby i wody. Ryba (nie pozbawiona w opowiadaniu fallicznych konotacji zgodnych z jej symboliczną naturą), spełniająca nieświadome, bo przekształcone życzenia Joakima, w *psychologii głębi może występować jako symbol jaźni, a woda wskazywać na dynamikę duszy*<sup>12</sup>.

Jeśli zważyć, że filmowe atelier, owa „fabryka (niemych) snów” Joakima znajduje się nad podziemnymi wodami z mówiącymi ludzkim głosem rybami, to opowiadanie Bergmana urasta do rangi autotematycznej metafory obrazującej autobiograficzne związki twórczości filmowej z psychiką autora. Fabuły wszystkich filmów, które realizuje Joakim Naken, wyrastają – podobnie jak jego projekt filmu o perypetiach Wieży Eiffla z *Opowieści...* – z jego osobistych przeżyć, symbolicznie je komentując bądź trawestując, a także zapowiadając. Ich paraboliczna poetyka przypomina niemą farsę w stylu Mélièsa, którą Bergman zainscenizował w *Więzieniu*<sup>13</sup>, a także sen, potwierdzając tym samym o wiele lat późniejszą konstatację artysty: *Nagle, jakiś rok temu, w trakcie realizacji „Godziny wilka”, odkryłem, że wszystkie moje filmy są snami. Oczywiście zdawałem sobie sprawę, że niektóre moje filmy były snami, że taka była część z nich (...). Ale że wszystkie moje filmy były snami, to było dla mnie nowym odkryciem*<sup>14</sup>.

Już pierwszy film o małżeńskim trójkącie odwzorowuje osobistą sytuację Joakima. Nawiasem mówiąc, defekt kamery, zmieniający tragiczny dramat miłosny w farsę, zapowiada ewolucję twórczości Bergmana, który w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych spojrzy z ironią w oku na swoje matrymonialne perturbacje (*Kobiety czekają*, *Lekcja miłości* i *Uśmiechy nocy letniej*). *Bomba* językiem symbolicznych sytuacji wyraża ambiwalentny stosunek Nakena vel Bergmana do ojca, którego pragnie zarówno zglądzić, jak i tęskni do pojednania się z nim. Film o spacerze z kolei podejmuje jeden z głównych motywów psychologicznych kina Bergmana, a mianowicie motyw upokorzenia; ujrzany w kontekście głównego wątku opowiadania stanowi symboliczną prefigurację *Wieczoru*

*kuglarzy* i zostanie w zmienionej scenarii odtworzony w jego wstępnej, niemej sekwencji. Wreszcie film o pojedynku jest satyrą na doprowadzone do absurdu męskie poczucie godności, honoru, męską próżność i męskie tełhórzostwo ukrywające się za tromtadrackimi pozami, słowem na męski etos, który reżyser z dużą dozą autoironii wydrwi w swoich komediach. W *Rybie* po raz pierwszy pojawi się również pierwowzór nieco demonicznej postaci Vergéруса, sejentysty-voyeura, beznamiętnego badacza ludzkiej natury z *Twarzy*, *Namiętności* i *Jaja węża*. Rolę Vergéруса odegra tutaj Paul, niepozorny kelner z domu schadzek.

Jednakże najważniejszym fantazmatem, który łączy w jedną całość trzy ogniwa cyklu o Joakimie Nakenie – *Miasto*, *Opowieść o Wieży Eiffła* i *Rybe* – jest symboliczny lub dosłowny powrót bohatera do macierzyńskiego łona, związany z tęsknotą do wiecznego odpoczynku, a także z nadzieją na odrodzenie. Ledwo zaznaczony w finale *Miasta*, gdzie Joakima otaczają wody potopu, symbolicznie zasugerowany w historii o Wieży Eiffła pogrążającej się w kojących głębiach kanału La Manche i wreszcie urzeczywistniony w zdumiewająco fantastycznym zakończeniu *Ryby*.

Opowiadania Bergmana o przypadkach Joachima Nagiego – a zwłaszcza *Opowieść o Wieży Eiffła* i *Ryba* – sprawiają wrażenie hermetycznych rebusów literackich pisanych przez autora wyłącznie pro domo sua w celu określenia, rozpoznania i analizy własnych komplikacji psychologicznych. Ten skrajnie subiektywny punkt widzenia w połączeniu z ezoterycznym językiem symbolicznych obrazów sprawiał, że jego ekscentryczna twórczość literacka była skazana na bardzo ograniczony odbiór. Przyczynę pisarskiej porażki Bergmana najtrafniej ujął jego przyjaciel Vilgot Sjöman: ... *nie był w stanie stworzyć poetyckiego obrazu bez potraktowania go jako paraboli i tak rozszerzał swoją metaforę, aż trzeszczała w spojeniach. Pedantyczna potrzeba precyzji wpędzała go w martwą abstrakcję – z literacką aluzją radził sobie lepiej w obrazie niż w języku*<sup>15</sup>.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

<sup>1</sup> Zob. Tadeusz Szczepański, *Bergman jako pisarz*, „Kino”, 1991, nr 5.

<sup>2</sup> Ingmar Bergman, *Krótsze opowiadanie o jednym z najwcześniejszych wspomnień z dzieciństwa Kuby Rozprowiacza*, tłum. T. Szczepański, tamże.

<sup>3</sup> Ingmar Bergman, *Till nig skräck*, (w:) *Moralitet*, Stockholm 1948, s. 247-48.

<sup>4</sup> Ingmar Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Lianowski, Warszawa 1991, s. 158-59.

<sup>5</sup> Ingmar Bergman, *Staden*, (w:) *Svenska radiopjäser*, Stockholm 1951.

<sup>6</sup> Ingmar Bergman, *Historien om Eiffeltornet*, „BLM”, 1953, nr 22.

<sup>7</sup> Cyt. za: Fritiof Billquist: *Ingmar Bergman: teatermännen och filmskaparen*, Stockholm 1960, s. 142-43.

<sup>8</sup> Cyt. za: Czesław Miłosz, *Po drugiej stronie histry*, (w:) *Utwory poetyckie. Poems*, Ann Arbor 1976, s. 262.

<sup>9</sup> O ich trwałości może świadczyć fakt, że opis okoliczności rozstania z Ellen Lundström

Bergman przekazuje ustami Anne Schalter nie tylko w *Mieście*, ale również precyzyjnie je odtworzy blisko ćwierć wieku później w *Scenach z życia małżeńskiego* (zob. Ingmar Bergman, *Laterna magica*, dz. cyt., s. 154).

<sup>10</sup> Ingmar Bergman, *Laterna magica*, dz. cyt., s. 156.

<sup>11</sup> Tamże, s. 149.

<sup>12</sup> Manfred J. urker, *Przesłanie symboli w mitach. kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 360.

<sup>13</sup> Zob. Tadeusz Szczepański, *Obrazy, obrazy: Pierwsze dziesięć filmów Bergmana*, w tym numerze „Kwartalnika Filmowego”.

<sup>14</sup> Wypowiedź Bergmana w telewizyjnym filmie dokumentalnym Lewisa Freedmana z 1967 r. *Introduction to Ingmar Bergman*.

<sup>15</sup> Vilgot Sjöman, *I. 136: Dagbok*, Stockholm 1963, s. 24.

# Obrazy, obrazy, obrazy

Pierwsze dziesięć filmów Bergmana

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Pewnego wrześniowego wieczoru roku 1942, na amatorskim przedstawieniu w sztokholmskim Studentteatern pojawiło się dwoje nieoczekiwanych gości. Teatr wystawiał debiutancką sztukę *Śmierć Kaspra* (*Kaspers död*) w reżyserii jej autora, Ingmara Bergmana. Młody dramaturg nie spodziewał się, że jego spektakl przyjdzie obejrzeć sam Carl Anders Dymling, wieloletni szef Szwedzkiego Radia i świeżo mianowany dyrektor największej wytwórni filmowej w kraju, Svensk Filmindustri, i to w towarzystwie swojej współpracownicy do spraw dramaturgii Stiny Bergman, wdowy po znakomitym szwedzkim pisarzu Hjalmarze Bergmanie (zbieżność popularnego w Szwecji nazwiska jest przypadkowa). Do obejrzenia skromnego studenckiego przedstawienia skłoniły ich nie tylko bardzo dobre recenzje, ale także nadzieja na pozyskanie do współpracy scenariuszowej utalentowanego pisarza.

Dymling, obejmując dyrekcję Svensk Filmindustri, pragnął wyrwać szwedzką kinematografię z marazmu, w jaki popadła w latach trzydziestych, i nawiązać do sukcesów „złotej ery” w latach kina niemego, kiedy to filmy szwedzkie były synonimem sztuki filmowej, a ekranowe dramaty Victora Sjöströma i Mauritza Stillera podbijały zarówno europejską krytykę, jak i elitarną publiczność. Podobnie jak wówczas, takim ambicjom sprzyjał czas wojny w Europie, czas, który w cieszącej się luksusem pokoju neutralnej Szwecji można było wykorzystać na wzmoczoną produkcję filmów i ich eksport.

Jednym z pierwszych posunięć organizacyjnych Dymlinga było powierzenie kierownictwa artystycznego wytwórni Victorowi Sjöströmowi, widomy znak chęci nawiązania do niegdysiejszej świetności, którą autor *Terje Vigena* uosabiał. Odnowę kina szwedzkiego ambitny szef Svensk Filmindustri zamierzał rozpocząć od stworzenia solidnych podstaw scenariuszowych, wykorzystując do tego celu nowe pióra. Organizację zaplecza scenariopisarskiego powierzył Stinie Bergman, która w trakcie pobytu u boku męża w Hollywood studiowała zasady amerykańskiej dramaturgii filmowej. Po interview z młodym dramaturgiem pani Bergman tak opisała swoje wrażenia: *W zniszczonym ubraniu i nieokrzesany, arogancki i nie ogolony, wybuchający śmiechem jak z najciemniejszego zakątka piekła, a jednak prawdziwy clown pełen naturalnego wdzięku, tak prze zabawnego, że po kilku godzinach rozmowy musiałam wypić trzy filiżanki kawy, aby przyjść do siebie*<sup>1</sup>. Ofertę pracy w filmie Ingmar Bergman przyjął z wdzięcznością.



## Skandal

Wykonując żmudne i niewdzięczne obowiązki redaktora cudzych scenariuszy i adaptatora powieści czy dramatów, Bergman przypomniał sobie o opowiadaniu, które napisał w czasie pomaturalnych wakacji jako reakcję na szkolne stresy. *Caly przebieg wydarzeń po prostu pojawił się, to było jak przymus. Kiedy już to napisałem, przeczytałem wszystko od początku do końca, poczułem ulgę i pochowałem ten pierwszy, jedyny i – jak się spodziewałem – ostatni wytwór pisarski w przestronnych ciemnościach szuflady starego biurka. (...) Pragnę, aby „Skandal” stał się nożem we wrzodzie, aby przyniósł jakieś wyzwolenie* – tak Bergman przedstawiał genezę opowiadania i takie wiązał nadzieje z jego ekranizacją w programie gotowego filmu <sup>2</sup>. Bowiem tekstem zainteresował się Alf Sjöberg, obok Gustafa Molandera jeden z filarów Svensk Filmindustri, i podjął się realizacji napisanego przez Bergmana scenariusza. W roku 1944 po raz pierwszy pojawiło się na ekranie nazwisko Bergmana jako scenarzysty filmu *Skandal (Hets)*.

Opowiedziana przez debiutującą scenarzystkę historia miała wyraźne tło autobiograficzne. Jej bohater, Jan-Erik Widgren, mieszkał na sztokholmskim Östermalmie, chodził do tego samego co Bergman gimnazjum i podobnie jak on był marzycielem, który pragnie poświęcić się literaturze i muzyce. Atmosfera opresji w trakcie rytualnego rodzinnego obiadu w jego mieszczańskim domu, obiadu przerażającego się w przesłuchaniu z powodu szkolnego przewinienia, jako żywo przypominała scenę z życia pastorskiej rodziny, opisaną przez siostrę reżysera, pisarkę Margaretę Bergman w jej autobiograficznej powieści *Karin u brzegu morza (Karin vid havet, Stockholm 1980)* <sup>3</sup>. Jednakże główną postacią filmu był nauczyciel łaciny, zwany przez uczniów Kaligulą, którego pierwotwór stanowił autentyczny pedagog, uczący zarówno Bergmana, jak i Sjöberga.

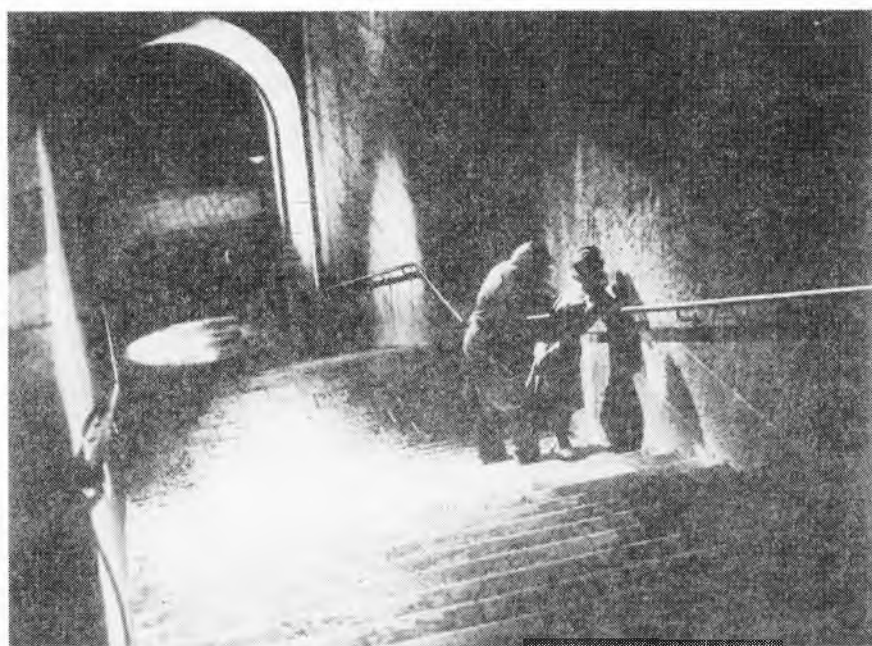
Kaligula to psychopata, który z sadystycznym upodobaniem dręczy uczniów. Lewicujący Sjöberg dopisał do jego charakterystyki faszystowskie akcenty: Kaligula czyta „Dagsposten”, pismo szwedzkich nazistów, i w sugestywnej kreacji Stiga Järrela jest *niepozornym blondynem* upozowanym na Himmlera. Tymczasem w scenariuszu Bergmana był *demonicznym brunetem o efektownym wyglądem* <sup>4</sup>, a intencje młodego scenarzysty miały charakter bardziej uniwersalny i partykularny zarazem. Charakteryzując Kaligulę we wstępie do scenariusza, Bergman starał się wyjaśnić psychologiczne przesłanki jego zachowania:

*Powód tej gwałtownej postawy wynika z wyraźnego poczucia bezradności, które jest bardzo mocno rozwinięte (by nie rzec patologiczne). Oczywiście, jest rzeczą ryzykowną określać wszystkiego mianem patologii. Wszystko, co pochodzi z dania upustu takim czy innym instyktom, niekoniecznie jest patologią; ale stopniowe kostnienie Kaliguli, jego celowe, perwersyjne pragnienie wyznania swego grzechu i autodemaskacji, jego złośliwa postawa wobec cierpień bliźnich, są prawdopodobnie patologiczne* <sup>5</sup>.

Autor scenariusza argumentuje niezmiernie elokwentnie, starając się usprawiedliwić agresywne zachowanie Kaliguli przejawami choroby psychicznej. Despotyczny nauczyciel budzi nie tylko awersję, ale również litość. Przypomina Frankensteina, który łaknie miłości, a kiedy jego pragnienie zostaje zignorowane, zadaje ból. Zdradza on zatem rysy typowego charakteru sadomasochistycznego, który



*Skandal* (1944)



*Skandal* (1944)

oscyluje pomiędzy żądzą sadystycznej dominacji a chęcią poddania się cudzej woli i samoponiżenia. Upokarza innych i sam tęskni za upokorzeniem. Źródłem jego agresji jest paniczny strach, poczucie nieustannego zagrożenia spowodowane fatalnym stanem nerwów. Jego dwoistą postawę Bergman ilustruje w scenariuszu taką oto historyjką opowiedzianą przez Kaligulę:

*Wielki kot siedział przed domem wygrzewając się w słońcu. Podeszedłem do niego i pieszczotliwie przemówiłem. Otarł się o mnie i zamruczał. Nachyliłem się i pogłaskałem go po grzbiecie. Nagle ugryzł mnie w rękę. Wyglądał tak, jakby się zawiązał w supel. Wbił się wszystkimi dwudziestoma szponami w moją rękę, trzymając się jej wściekle i wwiercając się w nią zębami. Nigdy nie zapomnę mojej paniki. Chyba krzyknąłem. Jak myślisz, co zrobiłem? Zanurzyłem kota, rękę i całe ramię w stojącej w pobliżu beczce z wodą. Kot zeszytywniał w konwulsjach. Utopił się, ale ręki nie puścił. (...) Oto jak należy się zachowywać. Ugryźć i trzymać. Nie puszczać. Jeżeli ja nie ugryzę, to ty ugryziesz, więc gryzę pierwszy<sup>6</sup>.*

W opowiadaniu Kaliguli powraca znamieny dla Bergmanowskiej psychologii ambiwalentny syndrom czułości i okrucieństwa, którego pierwszym wyrazem był literacki debiut scenarzysty, fantasmagoryjne *Krótsze opowiadanie o j ednym z najwcześniejszych wspomnień z dzieciństwa Kuby Rozpruwacza*<sup>7</sup>. W bezpośrednim związku z tym motywem pozostaje fundamentalna kwestia genezy zła w międzyludzkiej przestrzeni. Poddając wnikliwej obserwacji okaleczoną psychicznie i emocjonalnie istotę, jaką jest Kaligula, Bergman po raz pierwszy w swojej twórczości stawia klasyczne pytanie myśli chrześcijańskiej: *Unde malum?* Powróci ono w następnym jego scenariuszu, w *Kobiecie bez twarzy*, zrealizowanej przez Gustafa Molandera, zostanie rozwinięte w *Więzieniu*, pierwszym jego autorskim filmie, i będzie odmieniane przez różne przypadki i postacie w późniejszych filmach z *Namiętnością* na czele.

Jednocześnie powstaje wrażenie, że Bergman, upatrując pierwotnej przyczyny zła w braku miłości, jako autor przegląda się nie tylko w postaci Jana-Erika, bezbronnej ofiary Kaliguli, ale również w dwuznacznym zachowaniu samego oprawcy. Kiedy pisze o Kaliguli, że *jest on obcy w każdej wspólnotcie, tęskni do możliwości nawiązania kontaktu i do naturalnego współczucia*<sup>8</sup>, to warto przypomnieć, iż odległe echo tej charakterystyki można znaleźć w *Laterna magica*, gdzie autor, użalając się nad swoim wyobcowaniem z grona rówieśników w okresie dojrzewania, taki kreśli autoportret: *Byłem rozgoryczony i wściekły (...), przestraszony i zamknięty w sobie. Odstępujący i przyszczyty. (...) Dławiła mnie odraza do siebie i do życia*<sup>9</sup>.

Bergman musiał dopisać inne zakończenie do swojego scenariusza. W pierwotnej wersji film miał się kończyć widokiem wyrzuconego ze szkoły Jana-Erika, który stojąc na deszczu z rozgoryczeniem obserwuje opuszczających szkolne mury kolegów, szczęśliwych z powodu zdania matury. Natomiast inaczej jest w gotowym filmie: Jana-Erika, który schronił się w pokoiku swojej nie żyjącej już kochanki Berty, terroryzowanej wcześniej przez odpowiedzialnego za jej śmierć Kaligulę, odwiedza dyrektor gimnazjum, oferując mu pomoc. Kiedy późniejszemu maturzysty wychodzi z pokoju, widzi na klatce schodowej drżącego i wyjącego ze strachu Kaligulę. Jan-Erik ignoruje jego obecność i wybiega z mroku klatki schodowej na rozslonecznioną ulicę. Ten happy end wprawdzie



*Skandal* (1944)

łagodzi demaskatorski sens społeczny projektu Bergmana, ale zarazem zgodnie z jego empatyczną intencją podkreśla osamotnienie i chorobę Kaliguli.

Mimo efektownej, pełnej ekspresjonistycznych rozwiązań reżyserii i artystycznej renomy Sjöberga *Skandal* wszedł do historii kina w większym stopniu pod nazwiskiem Bergmana, wyznaczając datę rozpoczęcia jego wspaniałej kariery filmowej. Ówczesna krytyka podkreślała przede wszystkim zalety scenariusza: *Jedno jest pewne – nigdy nie było intensywniejszego opowiadania w szwedzkim filmie. (...) Młody reżyser teatralny, Ingmar Bergman, napisał scenariusz do „Skandalu”. Musi on mieć filmowy talent! Przedstawienie w obrazach bardzo mu odpowiada, scenariusz ma wyrazistość, rytm i nerw. Jedynie zakończenie pozostaje w tyle –* pisał Stig Almquist na łamach „Aftonidningen”<sup>10</sup>.

Prawem ironii losu Bergmanowi, który pełnił u boku Sjöberga funkcję zarówno asystenta, jak i script-boya, przypadło w udziale nakręcenie pod nieobecność reżysera właśnie tych ostatnich, fałszywie optymistycznych ujęć filmu, podyktowanych obawami producenta przed nazbyt ponurym finałem.

### **Kryzys**

Rok później Bergman sam staje za kamerą, już jako reżyser, debiutując filmem *Kryzys* (*Kris*). Jego wkroczenie na plan filmowy w tej roli można z lekką przesadą porównać do wcześniejszego o kilka lat, sensacyjnego debiutu Orsona Wellesa *Obywatel Kane*. Podobnie jak Welles Bergman nie zjawił się w filmowym atelier incognito, był bowiem nie tylko głośnym scenarzystą *Skandalu*, ale także rokującym wielkie nadzieje twórcą teatralnym, od blisko roku najmłodszym w Europie dyrektorem teatru, Miejskiego Teatru w Helsingborgu, na którego premiery zjeżdżali krytycy ze Sztokholmu. Niestety, na tym szczytne analogie się kończą, bowiem *Kryzys* okazał się reżyserskim niepowodzeniem Bergmana i postawił pod znakiem zapytania jego dalszą karierę filmową. Przyczyny tej

porażki były związane nie tylko z katastrofalnym brakiem doświadczeń warsztatowych, ale także z okolicznościami, na które Bergman nie miał wpływu.

To dziwne, ale powierzając tak obiecującemu debiutantowi reżyserię filmu, Carl Anders Dymling nie odważył się upiec dwóch pieczeni na jednym ogniu entuzjazmu młodego, ambitnego twórcy, czyli zaufać mu również jako scenarzyście, mimo iż *Skandal* odniósł wielki sukces komercyjny. A Bergman poszedł na kompromis, który miał go wiele kosztować. Zdecydował się na przyjęcie propozycji Dymlinga i podjął się przeniesienia na ekran trzeciorzędnej sztuki teatralnej duńskiego dramaturga Lecka Fischera pt. *Serce matki* (*Moderhjetet*). Po latach decyzję tę tłumaczył pragnieniem jak najszybszego przystąpienia do reżyserii własnych filmów: *Gdyby ktoś poprosił mnie o nakręcenie książki telefonicznej, zrobiłbym to. Być może wynik byłby lepszy. Nic nie wiedziałem, nic nie potrafiłem i czułem się jak wściekły kot (sic! – T.S.) w kłębku przędzy*<sup>11</sup>.

Sztuka Fischera, którą przemianowano w ślad za powodzeniem *Hets* (polski tytuł *Skandal* zmienił sens oryginału: *hets* oznacza po szwedzku m.in. stres) na *Kryzys*, opowiadała melodramatyczną historię Nelly, adoptowanej dziewczyny, rozdartej pomiędzy przywiązaniem do przybranej matki a fascynacją matką prawdziwą. Fabuła oryginału układała się według pewnego konserwatywnego schematu moralizatorskiego panującego w kinematografii szwedzkiej w latach trzydziestych i czterdziestych. Zgodnie z tym schematem prowincja była ostoją tradycyjnych wartości etycznych, natomiast wielkie miasto – siedliskiem wszelkiej deprawacji. Dokonując adaptacji tej prostodusznej ramoty, Bergman postanowił wprowadzić do niej bardzo istotny wątek osobisty, związany z bohaterem autobiograficznym, który weźleśniej zrodził się w jego prozie, a mianowicie Jackiem vel Kubą Rozpruwaczem:

*Ileż to razy widzieliśmy młode dziewczyny, które przyjeżdżały do dużego miasta i zostawały tam uwiedzione. (...) Więc teraz chodziło o znalezienie uwodziciela. I od tego momentu, dzięki Bogu, zaczęło mnie to interesować. Znalazł się. Nie w sztuce, ale w mojej wcześniejszej, nie opublikowanej twórczości i od razu wiedziałem, że jeśli ktokolwiek może uwieść taką dziewczynę jak Nelly, to tylko Jack. Został o to zapytany i zgodził się zagrać. Od tej chwili wszystko natychmiast stało się pasjonujące. Dla mnie. (...) Dla mnie film „Kryzys” jest i pozostanie dramatem o Jacku. (...) Mam nadzieję, że kiedyś będę mógł wykorzystać Jacka całkowicie i do końca. Zasługuje na to*<sup>12</sup>.

Istotnie, Jack w wykonaniu Stiga Olina jest postacią roztańczającą wokół siebie osobliwą, magnetyczną aurę, która sprawia, że nader konwencjonalna fabuła filmowa z chwilą jego pojawienia się na ekranie ożywia się, a jej rytm staje się znacznie szybszy. Jack jest nieudanym, bezrobotnym aktorem, cynikiem, kabotynem i mitomanem; to typ wypomadowanego franta z wąsikiem, wystrojonego w pasiasty garnitur, muszkę i kapelusz zsunięty na tył głowy. Kiedy ten zakochany w sobie egocentryk po raz pierwszy pojawia się na ekranie, kontemplanuje własne zdjęcie i je całuje. Uwielbia manipulować ludźmi, ponieważ po rozpętaniu rozgardiaszu na balu dobroczynnym z notablami miasteczka, pocieszonymi filistrami, z dumą komentuje z galerii powstały na sali chaos: *Takie szalone marionetki. Wiesz, kto je wprawił w ruch? Ja!*<sup>13</sup> Sam też porównuje się do nakręconego zegarka, którego sprężyna pęknie, gdy *pewnego dnia wyjdę z teatru lalek w ciemność*. Bowiem Jack to nie tylko bawidamek i pozer, *księżycowa*

*istota*, jak się sam określa, która cierpi na brak poczucia rzeczywistości, ale także desperat trawiony egzystencjalnym lękiem.

Jack jest kochankiem i utrzymankiem Jenny, prawdziwej matki naiwnej i niewinnej Nelly. Jenny jest znacznie starsza od niego i Jack traktuje ją również jak matkę i tak też się do niej zwraca. W *Kryzysie* natrafiamy na dość enigmatyczną scenę, której zaszyfrowany podtekst najwyraźniej odnosi się do obsesji macierzyńskiego łona i stanu prenatalnego, ujawnionej później w utworach literackich Bergmana.

Kiedy Jenny z Nelly jadą pociągiem do miasta, do przedziału wkracza szarmancki Jack i Jenny przedstawia go córce, nie wiedząc, że młodzi już się poznali na balu. Jack dopowiada, że jest *jak dziecko w domu Jenny*. – *Cały jesteś pomarszczony* – komentuje skądinąd nieskazitelną prezencję kochanka Jenny. – *Całą noc leżałem w wodzie, a od tego człowiek się marszczy* – usprawiedliwia się Jack, wybuchając diabolicznym śmiechem, który jako wyraz sekretnie intymnego porozumienia wywołuje jako odzew gromkie echo u Jenny, co z kolei budzi lęk i zdumienie w oczach Nelly, niemego świadka tej dziwnej komitywy. Tymczasem pociąg wjeżdża do długiego tunelu, ekran pogrąża się w ciemności, nagle odzywa się natarczywy, zdominowany przez perkusję akompaniament muzyczny i cała scena zanurza się w ekspresjonistycznej atmosferze mroku punktowanego refleksami światła na twarzach trójki pasażerów. Opisany epizod na tyle wyróżnia się swoją intensywnością emocjonalną od innych fragmentów filmu, że sprawia wrażenie namiętnego wyznania reżysera.

Kuba Rozpruwacz to amant perwersyjny i groźny, bowiem czule obejmując ręką za szyję macierzyńską Jenny, trzyma ostry nóż, zapewne ten sam, którym jego trzyletni imiennik z *Krótszego opowiadania...* zmasakrował karzelka. Natomiast w finałowej scenie, która rozgrywa się w nierealnej atmosferze salonu piękności Jenny, pełnego atrap kobiecych głów, Jack (*fantastyczne miejsce z tymi obciętymi głowami*), nie ogolony i w starym ubraniu, wyznaje Nelly, że zamordował dziewczynę w ciąży, u której mieszkał, otwierając gaz w celu zaaranżowania nieszczęśliwego wypadku. Wprawdzie niebawem Jenny zdemaskuje tę opowieść jako wielokrotnie już powtarzaną błagę niepoprawnego fantasty i lgarza, ale Jack za chwilę całą swoją agresję i nienawiść wobec kobiety-matki, którą to zmyślane wyznanie wyraża, skieruje na siebie – wyjmując rewolwer, wychodzi na ulicę i przed sąsiadującym z salonem teatrem popelnia spektakularne samobójstwo. Chwilę później widzimy jego zwłoki z okrwawioną głową przykrytą plachtą gazety. Widoczny nagłówek informuje o śmierci dyrektora miejscowego teatru. Prasowa notka została zilustrowana zdjęciem Ingmara Bergmana.

Reżyser, który po latach odmawiał swojemu debiutowi jakiegokolwiek wartości (*kompletny knot*), przyznawał jednak, że *jest w nim jeden fragment, który się udało, to znaczy salon piękności. Około dwustu metrów. (...) Cała ta sekwencja niesie w sobie pewną sugestywność, wtedy film nagle się ożywia*<sup>14</sup>. Mimo tej stanowczej dezaprobaty wobec reszty filmu w *Kryzysie* można dopatrzeć się zarysu późniejszych tematów Bergmana: psychologicznej analizy uczuć w świecie kobiet, rozdźwięku między idealizmem a cynizmem, utraty złudzeń w katarctycznej chwili prawdy, a także zbawczej roli muzyki i destrukcyjnej roli teatru w życiu bohaterów.

Pojawiają się w nim także charakterystyczne dla jego następnych filmów symetryczne, by nie rzec – zwierciadlane, relacje bohaterów akcentujące motyw sobowtóra: dwie matki Nelly, dwóch mężczyzn w jej życiu, podobnie znaczna różnica wieku (jako sugestia odniesień rodzicielskich) między Jackiem i Jenny oraz Nelly i zakochanym w niej bez wzajemności sublokatoorem Ulfem, którego dziewczyna w końcu akceptuje po nieudanej eskapadzie do zgubnego miasta.

Zastanawia też tajemnicza obecność widmowej postaci starszego mężczyzny w kapeluszu za oknem salonu, złowieszco milczącego i nieruchomego świadka samobójstwa Jacka – pierwowzoru alegorycznych uosobień śmierci w filmach i w utworach literackich Bergmana. Nie sposób również przeoczyć pewnych rekwizytów, które w jego świecie będą odgrywały rolę symbolicznych fetyszy, takich jak dziennik Nelly, lustro, w które nagle postarzała i skrachowana Jenny wpatruje się po odkryciu zdrady Jacka, czy ostry jak brzytwa nóż w rękę demonicznego Jacka. Wreszcie przynajmniej dwa motywy – jego samobójstwo i makabryczna fantazja o morderstwie – stanowią również pierwsze filmowe świadectwo późniejszej manii prześladowczej autora *Z życia marionetek*.

*Kryzys* był bardzo znamienym filmem dla autorskiej strategii Bergmana w latach czterdziestych. Skazany na adaptację cudzych tekstów literackich młody i niedoświadczony reżyser, któremu nie ufają producenci, stara się tak zmieniać akcenty dramaturgiczne w narzuconych sobie historiach i tak modelować ich bohaterów, aby w możliwie maksymalnym stopniu przemycić i zaszyfrować na ich kanwie świat swoich przeżyć, emocji, fantazji i obsesji.

*Kryzys* podzielił krytykę na dwa obozy. Przytoczmy dwie charakterystyczne opinie: „*Kryzys*” jest bez wątpienia najdłuższym, najśmielszym i najbardziej celowym krokiem w stronę wyjścia z tego kaczego dołka, w którym od dawna tkwi szwedzki film („Dagens Nyheter”) oraz: *Niżej podpisany musi ze swej strony powiedzieć, że rzadko widywał coś bardziej nieudanego, zakłamanego i nudnego. (...) Jest coś nieokielznanego, nerwowo nieopanowanego w wyobraźni Bergmana, co sprawia niepokojące wrażenie. (...) RzUCA się on z jednej skrajności w drugą i wydaje się niezdolny do zachowania normalnego położenia („BLM”)*<sup>15</sup>.

Najgorsze jednak było to, że *Kryzys* odrzuciła publiczność, co dla Dymlinga, który liczył na sentymentalną, pokrzepiającą opowieść o życiu cnotliwej prowincji, a otrzymał film chwilami wytrącający widza ze stanu dobrego samopoczucia ekscentrycznymi i niepokojącymi scenami, równało się wyrokowi zawodowej śmierci dla niefortunnego debiutanta.

### *Deszcz pada na naszą miłość*

Koniec kariery filmowej Bergmana byłby zapewne przesądzony, gdyby na jego drodze nie pojawił się Lorens Marmstedt, ambitny niezależny producent, właściciel małej, ale prestiżowej firmy produkcyjnej Terrafilm. Obdarzony niewątpliwą intuicją Marmstedt uważnie obserwował poczynania Bergmana i od chwili jego głośnego debiutu scenarjopisarzkiego nabrał pewności, że w szwedzkiej kinematografii pojawiła się nieprzeciętna indywidualność twórcy. I nie zważając na niepowodzenie *Kryzysu*, zaoferował mu realizację niskobudżeto-

wego filmu według sztuki teatralnej norweskiego pisarza Oskara Braatena *Przyzwóci ludzie* (*Bra mennesker*). Dramat zaadaptował krytyk teatralny Herbert Grevenius, którego nazwisko niejednokrotnie pojawi się w czołówkach wczesnych filmów Bergmana. Scenariusz Greveniusa Bergman nieco poprawił, nadając mu bardziej poetycki kształt i dopisując bardzo ważne nowe zakończenie, a mianowicie scenę w sądzie.

W filmie zatytułowanym ostatecznie *Deszcz pada na naszą miłość* (*Det regnar på vår kärlek*) po raz pierwszy u Bergmana w centrum utworu pojawia się para młodych ludzi, outsiderów zagubionych na bezdrożach niedojrzałego życia, którzy w niepewnej miłości szukają azylu przed wrogim społeczeństwem i jego represyjnymi instytucjami. David i Maggi są jedynymi żywymi, prawdziwymi ludźmi pośród całej galerii marionetkowych postaci, jakie spotykają na swojej drodze przez liczne przeciwności, które piętrzą przed nimi złośliwi bliźni i bezduszna biurokracja.

Są pierwszymi Bergmanowskimi bohaterami w podróży, która zawsze w jego filmach ma wymiar egzystencjalny. Tym, co ich łączy, jest walka o prawo do szczęścia, o akceptację otoczenia, które kierując się przesądami i skostniałymi konwencjami, świadomie czy nieświadomie stale ich odrzuca, spycha na margines. W tej walce zajmują pozycję defensywną. David i Maggi nie są *buntownikami bez powodu*, a ich kondycja wbrew pozorom nie stanowi zapowiedzi rewolty angielskich *młodych gniewnych* kina lat pięćdziesiątych. Kiedy stoją przy oknie w hotelu Armii Zbawienia i spoglądają na ulicę, David mówi: *Wszyscy idą do pracy. Wszyscy mają dokąd pójść. My też tak będziemy mogli*. Szwedzki krytyk Leif Zern zauważył, iż *blask w oczach Birgera Malmstena i Barbro Kollberg zdradza, że oni już tam są, że odwrotną stroną ich buntu jest romantyczna tęsknota za domem, która zakłada, że jest się na zewnątrz*<sup>16</sup>.

Cała reszta epizodycznych postaci filmu przypomina alegoryczne figury rodem z moralitetu. Kulminacyjną sekwencją jest sądowy finał, w którym na sali zasiadają w charakterze świadków wszystkie dramatis personae: diaboliczny właściciel domku – osobnik, który perfidnie oszukał Davida, chciwa żona ogrodnika, obłudny pastor i bezwzględny biurokrata, a także farsowa para domokrążców-złodziejasków wraz z krewką kolporterką prasy, staruszką, która jako jedyna zeznaje na ich korzyść.

I najbardziej enigmatyczna postać całej opowieści: starszy pan, określany jako *Mężczyzna z Parasolem*, wszechwiedzący narrator filmu, który pojawia się w jego pierwszej scenie, przedstawia bohaterów, a potem dyskretnie czuwa nad ich losem i w sądzie, jako adwokat, podejmuje się ich obrony, uzyskując uniewinnienie. *Mężczyzna z Parasolem* pełni rolę zarówno boskiego mentora, jak i głosu sumienia, kiedy pojawia się w krytycznej chwili, doradzając w knajpie pijanemu z rozpaczki Davidowi (*Wystrzegaj się samotności, David!*), aby powrócił do Maggi, którą porzucił po jej wyznaniu, że jest w ciąży z innym. To on w ostatniej scenie spotyka bohaterów pod drogowąskazem, na którego jednym ramieniu widnieje napis *Miasto*, a na drugim *Więś*, a gdy młodzi mimo wszystko postanawiają wrócić do społeczeństwa i udają się w stronę miasta, wręcza im parasol, aby uchronić ich przed dalszymi pulapkami losu. *Kim był ten facet od parasola?* – pyta David. – *Może aniołem?* – domyśla się Maggi.





*Deszcz pada na naszą miłość* (1946)

*Deszcz pada na naszą miłość* to jedyny film Bergmana, w którym mamy do czynienia z personifikacją istoty nadprzyrodzonej, wywierającej ponadto dobroczynny wpływ na bieg życia bohaterów. Koncept ten reżyser przejął ze sztuki Braatena, w której Mężczyzna z Parasolem odgrywał podobną rolę. Już wkrótce Bergman będzie znacznie bardziej interesował się ukazaniem na ekranie Diabła i jego ziemskich manipulacji aniżeli dobrodziejstwami Pana Boga.

W swoim drugim filmie młody reżyser zrezygnował z autobiograficznych odniesień, jeśli nie liczyć własnej daty urodzenia, którą przypisał Davidowi odpowiadającemu przed sądem, a także poczucia autorskiej identyfikacji z upokarzającym statusem dwójki podsądnych. Pojawia się ono zwłaszcza w scenie przed trybunałem. Chłodna, bezosobowa przestrzeń, a także para oskarżonych na ławce przed prokuratorem powróci w scenie przesłuchania Fanny i Aleksandra przed biskupem Vergérušem. Inscenizacyjny kształt tej sytuacji pojawi się również w jednym z sennych koszmarów profesora Borga z *Tam, gdzie rosną poziomki*, gdzie jego egzamin obserwują współpasażerowie podróży.

Krytyka przyjęła film z jednoznacznie życzliwością. *Świeże źródło w naszym szwedzkim filmie. Jakże wyteśczone, jakże radośnie witane! Poezja, sens, artyzm...* – zachłystywał się recenzent „Aftonidningen”<sup>17</sup>. Sam Bergman był całkowicie odmiennego zdania: „*Deszcz pada na naszą miłość*” był moim drugim filmem. (...) W rezultacie powstał straszliwy groch z kapustą. Następnego dnia po premierze zadzwoniłem z płaczem do Lorensa i tłumaczyłem mu, że już nigdy więcej nie zrobię filmu. Uważał, że to dobry pomysł<sup>18</sup>.

*Kobieta bez twarzy*

Odczucia Bergmana były również zgodne z przekonaniem Carla Andersa Dymlinga, szefa Svensk Filmindustri, który rozczarowany debiutem swego podopiecznego ciągle powątpiewał w jego możliwości reżyserskie, ale nadal wysoko cenił jego talent scenariopisarski. Nawiasem mówiąc, w tym samym czasie dokładnie odwrotnie traktowano działalność teatralną Bergmana, dyskredytując go jako dramaturga, chwając zarazem jego wyobraźnię inscenizacyjną. Dymling pragnął powtórzyć sukces *Skandalu* i zakupił od Bergmana jego scenariusz zatytułowany *Kobieta bez twarzy albo lami-główka przedstawi Erosa* (*Kvinnan utan ansiktet eller pusslet föreställer Eros*).

Scenariusz ten był w pewnym sensie dalszym ciągiem *Skandalu*, ponieważ czerpał tworzywo z następnego rozdziału autobiografii Bergmana, a mianowicie opierał się na burzliwym epizodzie jego studenckiego życia. Otóż w latach 1940-1942 był on związany z Karin Landby, zapomnianą dziś poetessą, którą poznał w towarzyskim kręgu awangardowej grupy literackiej „Konsonanterna”. Spędzane z nią potajemnie noce w małym pokoiku na Södermalmie wywołały gwałtowną awanturę w pastorskim domu, co sprawiło, że spoliczkowany przez ojca Ingmar oddał uderzenie i nie zważając na lament matki wyprowadził się z plebanii do kochanki. W jego twórczości wzorowana na Karin Landby postać pojawi się po raz pierwszy w *Krótszym opowiadaniu...* jako *rudowłosa osóбка imieniem Maria*, kochanka Kuby Rozpruwacza, która zostanie przezeń zamordowana i ukryta w walizce, co Bandyta Theobald podaje w wątpliwość jako wytwór bogatej wyobraźni Kuby. Ona zatem wraz z karzelkiem-transwestytą padnie pierwszą ofiarą zbrodniczej pasji, która sekretną nicią przewija się przez najbardziej osobiste utwory Bergmana.

Karin Landby była postacią owianą ekscytującym nimbem bujnej przeszłości. Wśród sztokholmskiej bohemy krążyły o niej kuriozalne legendy, że brała udział w hiszpańskiej wojnie domowej po republikańskiej stronie, a potem była kochanką sycylijskiego mafiosa. Leczyła się również w szpitalu psychiatrycznym. Ostatni okres życia spędziła w klasztorze we Francji. Wydała również tomik poetycki, który zyskał uznanie samego Artura Lundkvista. Podobno przy pierwszym z nią spotkaniu Bergman, który potem charakteryzował ją jako *kobietę o niebezpiecznych skłonnościach do nieludzkich zachowań, histerii i erotomanii*, miał powiedzieć: *Jesteś równie szalona jak ja*<sup>19</sup>. A po latach w *Laterna magica* tak ją wspominał: *Maria zaoferowała mi wiele różnorodnych doświadczeń. Wypaliła moje intelektualne lenistwo, moje duchowe niechlujstwo i zmąconą uczuciowość. Poza tym zaopiekowała się moim głodem seksualnym, otworzyła kratę i wypuściła szaleńca*<sup>20</sup>.

Powstały kilka lat później scenariusz *Kobiety bez twarzy* był najwyraźniej próbą dokonania egzorcyzmu nad tym traumatycznym romanssem, a może nawet skrytego odwetu na wampirycznej kochance, która go w końcu porzuciła. Później autor usprawiedliwiał się z nader osobistego charakteru scenariusza: *Stały za nim osobiste przeżycia, które z siebie wypisałem. W tamtych czasach wszystko szło z ręki do ust, brało się różne rzeczy, które się zdarzyły – chodziło tylko o to, aby je wydobyć*<sup>21</sup>.

Fabula opierała się na podobnym konflikcie jak w *Skandalu*, gdzie Jan-Erik też szukał schronienia przed znieawidzoną szkołą i rygorystyczną atmosferą rodzinnego domu w ramionach Berty, dziewczyny podejrzanej konduity. Natomiast w *Kobiecie bez twarzy* główny bohater filmu, Martin Grandé, opuszcza mieszczańską żonę z dzieckiem, a potem dezerteruje z wojska dla Ruth Köhler, która odgrywa w jego życiu rolę femme fatale i doprowadza go do próby samobójstwa. Od tego kulminacyjnego wydarzenia, od znalezienia Martina w hotelowej wannie, gotowego podciąć sobie żyły brzytwą, Gustaf Molander zaczyna opowieść o ich związku, którą Bergman włożył w usta przyjaciela Martina, pisarza Ragnara Ekberga (w tej roli Stig Olin). Jego autoprezentacja (*Napisałem powieść, która odniosła sukces*) nawiązuje do *Skandalu*, a zarazem stanowi kolejną aluzję do literackich aspiracji Bergmana.

Ruth Köhler pełni w jego opowiadaniu podobną rolę jak Kaligula w *Skandalu*: *Wyuzdanie sadystyczna dziwka. Kobieta, której należy się wystrzegać, ale której być może należy żałować. Ofiara tak zwanych fatalnych warunków, środowiska i wychowania* – tak opisywał Bergman pierwowzór tej postaci przed premierą filmu <sup>22</sup>.

Ruth Köhler (w perwersyjnej kreacji Gunn Wällgren, którą po latach Bergman obsadzi w diametralnie odmiennej roli spinegliwej babki w *Fanny i Aleksandrze*) została porażona nienawiścią jako dwunastoletnia dziewczynka, padając ofiarą seksualnego molestowania przez kochanka matki. W jej mieszkaniu znajduje się namalowany przez nią portret diabła, którego pierwowzorem był jej uwodziciel. Przedstawiając następną po Kaliguli przykłąd fascynującej go etiologii zła, Bergman tak określał swój cel:

*Pragnąłem ukazać powszechną aktywność zła, zasadę, że najdrobniejszy i najskrytszy uczynek (jakkolwiek by on był) rozmaża się jak żywy organizm, jak bakteria czy coś w tym rodzaju w niezmiernym łańcuchu przyczyn i skutków. Chciałem uchwycić to, co wydaje mi się straszniejsze i bardziej bezsensowne niż cokolwiek innego: władzę zła nad niewinnymi ludźmi. W tym przypadku – nie zawinione cierpienie Ruth (ponieważ została ona zarażona zlem) i jej ciągle porażki w walce z tą chorobą, która jest od niej silniejsza* <sup>23</sup>.

### *Okręt do Indii*

Dalekowzroczny Lorens Marmstedt mimo komercyjnej porażki *Deszczu...* nie spisał Bergmana jako filmowca na straty, ale podsunął mu do adaptacji dramat bliski jego tematycznym inklinacjom. Była to sztuka szwedzko-fińskiego pisarza Martina Söderhjelm *Okręt do Indii (Skepp till Indialand)* <sup>24</sup>. Bergman poddał dramat daleko idącym przeróbkom, przesuwając charakterystyczny dla ówczesnej literatury szwedzkiej i szwedzkiego filmu tytułowy motyw eskapizmu (tzw. utbrytningsdröm) na drugi plan na rzecz uwypuklenia konfliktu pomiędzy ojcem a synem, który w oryginale zajmował o wiele mniej miejsca. Dopisał również sekwencję w wesołym miasteczku i w teatryku variétés, aby zadośćuczynić swojej już wtedy widocznej skłonności do ukazywania na ekranie wszelkich form spektaklu (pierwszą z nich był sąsiadujący z teatrem fantasmagoryjny salon piękności w *Kryzysie*) i tym samym akcentowania granicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością. *Okręt do Indii* był pierwszą

próbą Bergmana rozładowania w filmie rodzinnego dramatu, którego przeżycie tak silnie napiętnowało jego życie osobiste i w konsekwencji jego twórczość.

*Okręt do Indii* to historia beznadziejnej egzystencji czterech osób spleczonych ze sobą wielorakimi więzami: garbatego Johanna, ofiary frustracji despotycznego ojca, kapitana Bloma, Sally, kochanki Bloma i piosenkarki w obskurnym kabarecie oraz starzejącej się Alice, żony kapitana. Każde z nich żywi inne marzenia: Johannes o usamodzielnieniu się i wyrwaniu spod ojcowskiej władzy, ojciec o ucieczce wraz z Sally od chandry monotonnej wegetacji na dalekie egzotyczne wyspy, Sally o urządzeniu się u boku bogatego mężczyzny, a Alice o odzyskaniu męża i spokojnym życiu w domku na wsi. Ich smętną historię poznajemy dzięki wspomnieniom Johanna, powracającego po siedmiu latach marynarskiej służby do rodzinnego portu, aby odnaleźć Sally, w której przed laty się zakochał i którą odbił ojcu. Ta bardzo długa retrospekcja sprawia, że głównym bohaterem filmu stał się jego narrator, Johannes (a nie Blom jak w dramacie), i podstawowym tematem *Okrętu do Indii* jest jego pełna nienawiści, upokarzająca konfrontacja z autorytarnym ojcem. Garb Johanna, stały przedmiot ojcowskich szyderstw, jest wyrazem jego psychicznych urazów, które w późniejszych filmach Bergmana również będą przybierały postać fizycznego kalectwa (np. inwalidztwo Anny Fromm w *Namiętności* czy ciężkie upośledzenie Heleny w *Sonacie jesiennej*).

Większa część akcji filmu toczy się pod pokładem zakotwiczonego w porcie statku ratowniczego, którego ciasne wnętrza i przejścia podkreślają klaustrofobię dramatu. Jego kulminacyjny punkt tworzy scena, w której Johannes zanurza się pod wodę, aby zbadać stary wrak, co jego ojciec, zazdrosny o rozwijający się romans Johanna z Sally, wykorzystuje do próby zabójstwa syna, pozbawiając go dopływu powietrza. Zatopiony na dnie zatoki wrak zdaje się symbolizować życiowy krach bohaterów, rzuca cień na ich przyszłość. *Wisi nad nami jak przekłete nieszczęście* – mówi jeden z marynarzy.

Spośród filmów Bergmana realizowanych w latach czterdziestych na podstawie adaptowanego materiału literackiego, jedynie w *Okręcie do Indii* udało mu się trafić w najbardziej osobisty ton. Jego rezonatorem zapewne okazał się wątek kompleksu Edypa, zawarty w relacji pomiędzy Johannem, Blomem a Sally, temat, który w późniejszych utworach Bergmana będzie powracał w bardziej zawałowanej formie, tutaj natomiast ujawnił się z ostentacyjną, żarliwą szczerością. Dzięki niej komplementarne motywy psychologiczne filmu ulegają kondensacji i nabierają temperatury emocjonalnej zbliżonej do *Skandalu* czy *Kobiety bez twarzy*.

Eskapada Johanna z Sally do starego młyna zapowiada liryczne etiudy miłosne w pejzażu sztokholmskiego archipelagu w *Letnim śnie* i w *Wakacjach z Moniką*, a przejmująca scena małżeńskiego bilansu pomiędzy Blomem i jego żoną, bilansu pozbawionego wszelkich złudzeń w obliczu nadejmującej starości, daje przedsmak gorzkiej melancholii filmu *Tam, gdzie rosną poziomki*. Bergmanowi udaje się również stworzyć tragiczny i niejednoznaczny wizerunek Bloma, duchowego brata Kaliguli, desperata, który po nieudanym zamachu na Johanna barykaduje się w swojej kryjówce wypełnionej egzotycznymi akcesoriami z maską diabła na czele, a potem próbuje popełnić samobójstwo. Jego



*Okręt do Indii (1947)*

frustracja z powodu ulomności syna, postępującej ślepoty, zawiedzionych uczuć, a także nie spełnionych tęsknot, marzeń i nadziei leży u źródeł jego agresji, której ostatecznie sam padnie ofiarą. Mimo optymistycznej nuty w finale, w którym Johannes odnajduje zalamaną Sally i udaje mu się ją przekonać do wyjazdu z nim do mitycznego Indialandu, w filmie dominuje posępny nastrój fatalizmu i klęski.

Odbił się on również na premierze filmu, którą Bergman wspomina w *Obrazach* jako koszmarną katastrofę z powodu awarii dźwięku i pomylenia kolejności aktów w czasie projekcji. Obecni na sali krytycy przyjęli film dość powściągliwie. Konkurujący w tym czasie z Bergmanem Hasse Ekman, reżyser i aktor, wielkodusznie pocieszał go następnego dnia: *Jutro też będzie gazeta*. Najbardziej wyważoną opinię, pióra Artura Lundkvista, o *Okrećcie do Indii* można było przeczytać w miesięczniku „BLM”: *Film jest opowiedziany w najeźściej mrocznych i sugestywnych obrazach, gdzie niekiedy wdziera się światło z nad horyzontu morza. Jego akcja, miejscami trochę niejasna i chaotyczna, słabnie pomiędzy punktami kulminacyjnymi. Rama narracyjna jest raczej zbędna, obciąża film nadmiernie wyraźnym dopełnieniem obowiązku. Nad wesołym miasteczkiem unosi się wyraźnie odczuwalna radość inscenizatora. Jest to film zrealizowany z wigorem i talentem, ale w całości niezbyt udany*<sup>23</sup>.

*Muzyka w ciemności*

Surowsza okazała się publiczność, odwracając się plecami do trzeciego już filmu Bergmana i tym razem Lorens Marmstedt wyraźnie dał młodemu reżyserowi do zrozumienia, że najwyższa pora na bodaj skromny sukces kasowy. I postawił go przed ostatnią szansą, wręczając mu egzemplarz powieści Dagmar Edqvist *Muzyka w ciemności* (*Musik i mörker*). W *Obrazach* Bergman wyraźnie dystansuje się od powstałego na tej podstawie filmu, podkreślając jego bezosobowy charakter: *Teraz zamierzałem ukryć moje demony w starym worku. W tym przypadku nie miałem dla nich żadnego zajęcia. (...) Ze zdjęć pamiętam jedynie to, że ciągle martwiłem się, aby nie było dłużyzn i aby było rozrywkowo. Nie miałem żadnych innych ambicji. „Muzyka w ciemności” była przyzwoitym produktem w stylu Gustafa Molandera*<sup>26</sup>.

To prawda, ale niezbyt ścisła. Bergman mimo nadzoru Marmstedta, który tym razem codziennie kontrolował przebieg zdjęć, a później ingerował w montaż filmu, starał się wszakże tak wpłynąć na adaptację nieco sentymentalnej powieści o niewidomym muzyku i zakochanej w nim dziewczynie, aby ograniczyć pole swojego kompromisu. Naklonił Dagmar Edqvist, której Marmstedt powierzył napisanie scenariusza, do przekształcenia jej melodramatycznej historii o miłości, pokonującej klasowe bariery, w filmowe studium psychologiczne lęku i osamotnienia człowieka dotkniętego ciężkim kalectwem. W niewidomym bohaterze Bergman próbował odnaleźć swoją ulubioną postać outsidera, odrzucanego i upokarzanego przez otoczenie, samotnika, dla którego jedyną możliwością przetrwania staje się miłość. Lawirując jednak pomiędzy literackimi kliszami, które zresztą bardzo często przeświecają spoza obrazów jego wczesnych filmów, a presją producenta, Bergman niewiele ze swojej osobowości zdołał ocalić w tym filmie.

Zapewne sporo inwencji włożył w oniryczną suitę montażową obrazującą moment utraty wzroku z powodu nieszczęśliwego wypadku na strzelnicy: na ekranie pojawiają się ujęcia oka, młota uderzającego w kowadło, wielkich ryb w oceanicznych głębiach, nagiej kobiety czeszącej włosy i rąk, które wyciągają bohatera z lepkiej mazi, kiedy wraca on do przytomności na szpitalnym łóżku. Ta obciążona naiwnym symbolizmem scena, która w pierwotnej wersji była znacznie dłuższa (*Lorens wyciął ją prawie w całości. Była dwukrotnie dłuższa. Nakręciłem długi koszmar*<sup>27</sup>), stanowiła stylistyczne ćwiczenie przed realizacją surrealistycznego snu Birgitty-Caroliny w *Więzieniu*, natomiast w rozwiniętej i znacznie bardziej finezyjnej postaci powróci w prologu *Persony*.

Mimo podjętych przez reżysera prób zachowania swojej artystycznej tożsamości Marmstedtowi udało się przedstawić widowni innego Bergmana: *W „Muzyce w ciemności” Marmstedt dokonał nie lada sztuki: film zawiera to wszystko, co ceni sobie masowa publiczność – romantyzm, uczucie i ciepło* – pisał znany ze swojej niechęci do Bergmana Michael Katz na łamach „Expressen”<sup>28</sup>, natomiast niejaka Lill ze „Svenska Dagbladet” z ulgą podkreślała brak *prywatnych arabesk Bergmana*<sup>29</sup>.

*Miasto portowe*

*Muzyka w ciemności* rzeczywiście zarobiła w kinach sporo pieniędzy, sprawiając, że Bergman-reżyser powrócił do łask studia Svensk Filmindustri, które powierzyło mu przeróbkę i realizację obszernego scenariusza pt. *Złoto i mury* (*Guldet och murarna*) göteborgskiego literata i reportażysty Olle Länsberga, a jednocześnie kupiło jego własny scenariusz zatytułowany *Trębacz i Bóg Ojciec* (*Trumpetaren och Vår Herre*). Nie wiadomo, z jakiego powodu Dymling oddał reżyserię tego projektu w ręce Gustafa Molandera, a nie Bergmana, którego ponownie odesłał do cudzego tekstu. Prawdopodobnie dlatego, że Bergman pracował wówczas jako reżyser w Teatrze Miejskim w Göteborgu, a tam miała rozgrywać się akcja filmu według scenariusza Länsberga. Natomiast doświadczenie Molandera rokowało większą nadzieję na powtórzenie komercyjnego sukcesu *Kobiety bez twarzy*.

*Miasto portowe* (*Hamnstad*), bo ostatecznie taki tytuł przybrał gotowy film Bergmana, zajmuje dość szczególne miejsce w jego wczesnej twórczości. Stworzył on utwór utrzymany w poetyce paradokumentalnej, w duchu modnego wówczas neorealizmu. Nie bez znaczenia była tutaj również pierwotna wersja scenariusza Länsberga. Jego reportażowo-interwencyjny temperament i społeczne zainteresowania do pewnego stopnia przesłoniły psychologiczne skłonności Bergmana (... *fajnie było chodzić z Länsbergiem i oglądać Göteborg od środka. Wprawdzie mieszkalem w tym mieście dość długo, ale go nie cierpiałem*<sup>30</sup>). W *Obrazach* z kolei w ogóle odżegnuje się od tego filmu: *to historia niegodna uwagi*<sup>31</sup>.

Trudno zaufać tej opinii bez reszty, ponieważ w *Mieście portowym* oglądamy love story nazbyt podobną do tak bliskiego Bergmanowi *Okretu do Indii*. Identyczny jest nawet fabularny punkt wyjścia: marynarz Gösta wraca po ośmioletniej pracy na morzu do rodzinnego miasta, gdzie spotyka Berit, dziewczynę z przeszłością, w której się zakochuje. To nie on jednak będzie głównym bohaterem opowieści, ale Berit i jej konflikt z purytańską, obłudną matką, która jest przyczyną wszystkich nieszczęść dziewczyny. Berit pochodzi z rozbitej rodziny, jej dzieciństwu, pokazanemu w krótkiej retrospekcji, towarzyszyły klótnie rodziców. Kiedy któregoś wieczoru nieco później wraca do domu, matka nie wpuszcza jej do mieszkania. Okazję wykorzystuje Tomas, chłopak z sąsiedztwa, zły duch grany przez Stiga Olina w manierze Jacka z *Krzyżu*, zwabiając ją do swego mieszkania. Od tej chwili zaczyna się stopniowa degrengolada dziewczyny: kolejne pobyty w zakładzie poprawczym, znieawidzona praca w fabryce pod kuratorskim nadzorem, przypadkowe kontakty erotyczne, wreszcie próba samobójstwa. Dopiero spotkanie z Göstą stwarza szansę na przerwanie tej fatalnej spirali wykołejenia.

Chociaż już od filmowego debiutu Bergmana kobiety odgrywają w jego świecie pierwszoplanowe role, to dopiero w *Mieście portowym* po raz pierwszy zdradza on więcej zainteresowania postacią kobiecą aniżeli męską. Wypisująca szminką na lustrze słowo *ensam* (*samotna*) Berit w wykonaniu Nine-Christine Jönsson stanowi pierwszy w pełni rozwinięty portret w długiej galerii kobiecych wizerunków z późniejszych filmów Bergmana, w które ich autor wpisuje przetworzone elementy swojej autobiografii i psychiki. Oto



*Miasto portowe* (1948)

z jaką empatią, która może świadczyć o projekcji własnych młodzieńczych odczuć, Bergman opisał w scenariuszu przeżycia Berit w trakcie pobytu z Göstą w kinie:

*Wszystkie zablokowane i zamrożone uczucia, cały ten opór, ten stan napiętej czujności, jakim Berit, zawsze przygotowana na atak, bez przerwy się otacza, ta maska, która jest jej jedyną osłoną, to wszystko nagle puszcza wobec zabawnych zdarzeń, które mają miejsce na ekranie i jej uczucia radości, że jest razem z Göstą. Staje się sobą, taką, jaką jest w głębi duszy, ale nigdy nie śmiała się taką pokazać. Cała jej zdławiona radość i potrzeba spontaniczności teraz znajdują ujście, a ta surowa codzienna dyscyplina, której się poddaje, wywołuje nieposkromioną reakcję. Oto Berit – piękna, zdrowa, otwarta*<sup>32</sup>.

Tylko w jednej scenie filmu, notabene jedynej, którą Bergman dopisał do pierwowzoru Länsberga, funkcje autorskiego porte-parole przejmują Gösta: po zwierzeniach Berit w przypływie retrospektywnej zazdrości Gösta upija się i udaje do prostytutki, gdzie demoluje jej mieszkanie, z którego w końcu wyrzuca go Murzyn-sutener<sup>33</sup>. Wtedy też dowiadujemy się od Gösty, że ma dwadzieścia dziewięć lat (tyle samo co Bergman w trakcie realizacji filmu). Należy dodać, że ekspresjonistyczny styl tej sceny wyraźnie odbiega od reszty filmu.

Ubożym wątkiem *Miasta portowego* jest tragiczny los Gertrud, przyjaciółki Berit z zakładu poprawczego, która umiera na jej rękach z powodu pokątnie dokonanej aborcji. Wprawdzie ten interwencyjny temat, dotyczący skutków rygorystycznego prawa w ówczesnej Szwecji, zawierał już scenariusz Länsberga,



ale z pewnością był on bliski Bergmanowi, bowiem kwestia aborcji, a także motyw dziecka-ofiary i jego moralno-psychologiczne konsekwencje niejednokrotnie zaciąży nad przeżyciami jego bohaterów.

W *Mieście portowym* Bergman powraca do podjętej w filmie *Deszcz pada na naszą miłość* krytyki biurokracji socjaldemokratycznego państwa, które sprzymierzone – podobnie jak w *Skandalu* – z rodziną odbiera młodym ludziom wolność oraz prawo do szczęścia i samostanowienia. Jednakże Berit i Gösta okazują się dojrzałsi od Johanna i Sally, bowiem nie ulegają złudzeniom i w ostatniej chwili rezygnują z zaplanowanej ucieczki od trudów życia do kolejnego Indialandu i postanawiają stawić im czoło. *A wkrótce nadejdzie lato* – pociesza się Berit, jakby przeczuwając letnie idylle, którym już niebawem Bergman poświęci swoje filmy.

### Ewa

Dokładnie w tym samym czasie, kiedy Bergman w czerwcu i w lipcu roku 1948 pracował na planie *Miasta portowego*, Gustaf Molander kręcił film *Ewa* (Eva) według scenariusza *Trębacz i Bóg Ojciec* pióra Bergmana. *Ewa* uchodzi za film gorszy od *Kobiety bez twarzy* i dlatego zajmuje marginesowe miejsce w jego dziele. Niesłusznie, bowiem podobnie jak dwa wcześniejsze scenariusze, zrealizowane kolejno przez Sjöberga i Molandera, ten tekst również wyrastał z osobistych doświadczeń autora i zawierał zapowiedź światopoglądowego przełomu w jego życiu i twórczości.

Rok wcześniej, w trakcie realizacji *Okrętu do Indii*, Bergman przeżył poważny wypadek samochodowy, z którego szczęśliwie wyszedł cało. Ta nieoczekiwana konfrontacja ze śmiercią, której widmo prześladowało go od wczesnego dzieciństwa, sprawiła, że nagle odnalazł poczucie rzeczywistości. Na zmore istnienia nieautentycznego, która prześladowała go przez długi okres życia, uskarżał się na kartach *Laterna magica*, a w ślad za nim cierpiał z tego samego powodu samobójca Jack, *księżycowa istota z Kryzysu*.

*Nagle znalazłem się na zewnątrz samochodu i usłyszałem, jak wściekle wymyślałem komuś, kogo w ogóle nie znam. Wszyscy wymyślali, ktoś płakał. Ten drugi samochód leżał zaryty w rowie.*

*Nic nie mogłem zrobić, a kiedy zauważyłem, że wymyślałem tak z samego wzburzenia, właściwie bez powodu i że w ogóle nikt mnie nie słucha, poszedłem sobie.*

*I wtedy odkryłem:*

*że moje nogi idą same, że wyczuwam poprzez sandały piasek pod stopami i że moje nogi i droga są dobrymi przyjaciółmi,*

*że moje plecy lubią trawę i mech na małym pagórku i że tam rosną poziomki, (...)*

*że przyjemnie jest zmoknąć,*

*że drogą idzie stara kobieta z dziewczynką i że mimo deszczu nie spieszą się<sup>34</sup>.*

W przedmowie do scenariusza *Ewy* Bergman stwierdził, że napisał go w *proteście przeciwko samemu sobie*<sup>35</sup>. Scenariusz filmowy miał znów odegrać rolę katharsis wobec jego autora, tym razem posłużyć jako psychoterapeutyczny

katalizator nowego, afirmacyjnego stosunku do życia, świata, ludzi i samego siebie. U jego źródła legło przeczcucie śmiertelnego zagrożenia, które *wypadło z jakiegoś ciemnego kąta szafy mojej podświadomości. (...) Oprawca, kat, czarny cień za moimi plecami. Kto? Śmierć. (...) nie tak znów nadzwyczajny gość w moich myślach*. To traumatyczne przeżycie rodzi nową postawę wobec bliźnich: *Najlepiej być nie uzbrojonym, wyjść z okopów, przestać pokazywać zęby. Może się uda*. I wobec życia: *Jedno wiem na pewno – nigdy przedtem życie nie było tak prawdziwe i wspaniałe*.<sup>36</sup>

Scenariusz *Ewy* to pierwszy wyraz próby przezwyciężenia *choroby na śmierć*, która w twórczości Bergmana przybierała różne postaci i z większym czy mniejszym nasileniem towarzyszy mu przez całe życie, czego świadectwem jest również jego ostatni dramat z 1994 r. pt. *Puszy się i miota (Larmar och gör sig till)*, gdzie psychicznie choremu Carlowi Åkerblomowi w szpitalu psychiatrycznym roi się, że kopuluje ze Śmiercią, występującą jako Clown Rigmor.

Pisząc *Trębacz i Boga Ojca* Bergman tym razem odwołał się do scenerii swojego dzieciństwa spędzanego na letnisku u dziadka Åkerbloma, budowniczego kolei w Dalarnie. Bohater filmu, trębacz floty morskiej Bo Fredriksson, jest porażony obsesją śmierci. Jej źródłem są przeżycia z odległej przeszłości, kiedy to dwunastoletni Bo zbuntowany przeciwko ojcu, który źle traktował matkę, uciekł z domu i zaprzyjaźnił się z trupą wędrownych aktorów. Podczas zabawy na torach kolejowych z niewidomą Martą, córeczką dyrektora zespołu, którą uwielbia, Bo uruchamia starą lokomotywę, ale zafaseynowany prędkością nie potrafi jej zahamować, co prowadzi do tragicznego wypadku: śmierci dziewczynki. Po powrocie do domu ojciec wymierza mu surową karę cielesną. To wstrząsające przeżycie powraca we wspomnieniach Bo, który od tamtego czasu ciągle czuje obok siebie obecność śmierci czyhającej na jego życie. Dla Bo staje się ona *prerażającym oprawcą, katem. Poprzysiągłem nienawidzić Boga. Wstrząsnął mnie lodowaty dreszcz. Pomyślałem sobie, że to poczucie winy za zabicie Marty oraz moja nienawiść do Boga i do nicości życia przejęły mnie takim chłodem. Stopniowo to wszystko zniknęło i pozostał tylko dręczący, cichy ból, którego prawie nie odczuwałem. Ale jakaś zasłona przyćmiła moje oczy*.

Kiedy już pojednany z ojcem przyjeżdża na urlop do rodziców, odwiedza również sąsiadów Berglundów, u których przebywa ich wnuczka Ewa. Bo uwodzi ją na łące za domem, w tym samym czasie kiedy stary Berglund umiera w obecności żony przy łożu śmierci. Bo udaje się do Sztokholmu, gdzie zamieszkuje wraz ze swoimi libertyńsko nastawionymi przyjaciółmi, Göranem i jego kusocielską żoną Susanne, która nie ukrywa, że Bo bardzo jej się podoba. Po pijaństwie we troje Bo przeżywa koszmarne sen, w którym podżegany przez Susanne, nową *kobietę bez twarzy*, zamyka jej męża w kuchni bez okien i przecina nożem wąż doprowadzający gaz. Następnego ranka przyjeżdża do Sztokholmu promienna Ewa i budzi go, uświadamiając mu, że to był tylko sen.

Bo decyduje się zamieszkać z Ewą na sztokholmskim archipelagu, w idyllicznym krajobrazie szkieł. Okazuje się bowiem, iż Ewa jest w ciąży i bardzo szczęśliwy Bo z nadzieją oczekuje narodzin dziecka. Zanim to nastąpi, Bo wraz z rybakim Johanssonem znajdują na plaży wyrzuconego przez morze trupa nie-

mieckiego żołnierza. Strach na widok tego corpus delicti toczącej się w pobliżu wojny sprawia, że Ewa odczuwa przedwczesne bóle porodowe. Bo pokonując morską wicherę, przewozi ją łodzią do położnej. W finałowym ujęciu filmu Bo na tle wzburzonego morza w geście ekstazy podnosi ku słońcu zdrowego syna jako symbol zwycięstwa życia nad śmiercią. *W tej wielkiej płomiennej chwili widzę śmierć nie jako kata i oprawcę, ale jako część życia* – tak kończy Bo swoją opowieść.

Dokładniejsze odtworzenie fabuły *Ewy* pozwala rozpoznać w tym filmie autobiograficzną sumę motywów, które już pojawiały się w dotychczasowej twórczości Bergmana: antyautorytarny bunt zakończony dezercją do teatru (dramat *Kuba u aktorów*), obciążony poczuciem winy fantazmat zabójstwa dziecka pod wpływem nie kontrolowanego, sadystycznego impulsu (*Krótsze opowiadanie...*), destrukcyjną rolę femme fatale w małżeńskim trójkącie, zakończonym gwałtowną śmiercią, często w efekcie morderstwa, jednego z partnerów (dramaty *Kuba u aktorów* oraz *Rakel i bileter kinowy*, filmy *Kobieta bez twarzy*, *Okręt do Indii*), opozycję pomiędzy ostoją uczeiwej prowincji a zgubną demoralizacją wielkiego miasta (*Kryzys*, *Deszcz pada na naszą miłość*), obsesyjny lęk przed śmiercią (dramaty *Śmierć Kaspra*, *Dzień kończy się wcześniej*). W tym repertuarze brakuje tylko samobójstwa, które dla Bergmanowskich bohaterów bywało – obok *okrętu do Indialandu* – jedyną drogą ucieczki z matni życia.

Bowiem odkrycie dokonane przez Bergmana w *Ewie* polega właśnie na akceptacji życia, na egzystencjalnej samowiedzy, dzięki której Hugo Wortzelius, wnikliwy komentator wczesnej twórczości artysty, nazwał go *apostosem postawy „mimo wszystko” (trots-allt-förkunnare)*<sup>17</sup>. Jej źródłem jest dziecko, które w *Ewie* staje się symbolem triumfu życia nad śmiercią, nadziei nad rozpaczą. Trudno nie skojarzyć tej stopniowej przemiany postawy wobec życia również z sytuacją rodzinną Bergmana, w tantym okresie ojca trójki dzieci z dwóch małżeństw, choć jego stosunek do potomstwa był nader ambiwalentny i wiązał się z zabobnością wobec kobiet, które kochał. Oto świadectwo jego córki: *Ingmar był nieokiełznany w swojej potrzebie posiadania i w swojej zazdrości. Ellen (Lundström, druga żona Bergmana – przyp. T.S.) nie mogła wziąć innego mężczyzny za rękę bez narażenia się na gniewną reakcję męża. Czuł się bezpiecznie, kiedy była w ciąży. Sądzę, że tak było z wieloma jego kobietami; chciał, aby oczekiwały jego dziecka. Kiedy to trwa, czuje się dobrze. Po narodzinach dziecka powstaje pustka. Przeżywa chwilę chwały. Potem zaczyna mu to przeszkadzać. Nie jest w stanie poznać swego dziecka*<sup>18</sup>.

Jednocześnie w *Ewie* po raz pierwszy w twórczości Bergmana pojawia się patriarchalny syndrom znaku równania pomiędzy Bogiem a ojcem jako Jego ziemskim przedstawicielem, zaakcentowany w oryginalnym tytule scenariusza (nb. aluzji do powieści *Babunia i Bóg Ojciec* jego ulubionego pisarza Hjalmara Bergmana). Bóg Ojciec jest mściwy i bezlitosny, a jedynym dowodem Jego istnienia są nieuchronne kary za popełnione grzechy. On także staje się sprzymierzeńcem śmierci.

W filmie tym, który aż nazbyt pedantycznie spleta w modernistyczny idiom i kontrastuje ze sobą wątek miłości z wątkiem śmierci – *nie czerwona z niają czarna* – również po raz pierwszy w universum Bergmana pojawia się

nader rzadki przybysz z realnego czasu historycznego: ów wyrzucony przez fale morskie trup niemieckiego żołnierza. *To spóźnione, blade szwedzkie odbicie wielkich problemów europejskich, badawcze oględziny, które zwracają się do wewnątrz, ponieważ brak zewnętrznego wroga*<sup>39</sup>.

### Więzenie

W 1948 r. Marmstedt akceptuje autorski projekt Bergmana realizacji niskobudżetowego filmu, który reżyser wreszcie może nakręcić według własnego scenariusza. Tak powstało *Więzenie* (*pierwszy bez reszty mój film*<sup>40</sup>).

Istotnie, *Więzenie* (*Fängelse*) to pierwsza w pełni autonomiczna dramatyzacja Bergmanowskiej wizji świata i ludzkiej kondycji. Ten *filmowy moralitet* (jak głosi podtytuł) na przykładzie tragicznego losu sztokholmskiej prostytutki Birgitty-Caroliny, która wydaje swoje nowo narodzone dziecko na pewną śmierć, a później popełnia samobójstwo, rozłaczał skrajnie pesymistyczną, rozpaczliwą wizję ludzkiej egzystencji jako piekła na ziemi, gdzie jedyną realną władzę sprawuje diabeł. Jak widać, nieodparta fascynacja metafizyką zła przeważyła nad zademonstrowanym w *Ewie* przesłaniem z trudem zdobytej ufności. Ta dialektyka rozpacz i nadziei będzie stanowiła jeden z najbardziej trwałych wzorów determinujących rozwój twórczości Bergmana. Wprawdzie wymowa pierwszej wersji scenariusza *Więzenia* nie była aż tak katastroficzna, bowiem Birgitta-Carolina znajdowała schronienie w przytulku Armii Zbawienia, ale Herbert Grevenius skrytykował takie zakończenie jako zbyt ekliwne i sentymentalne.

*Więzenie* przenika przeswiadczenie Lutra, że człowiek może pragnąć tylko zła i tylko zło czynić, że *świat i diabeł* to synonimy i że ziemia jest królestwem złośliwego szatana<sup>41</sup>. Tytuł bez wątpienia nawiązuje do *Inferna* (*Inferno*) Augusta Strindberga, którego rozważania mogłyby posłużyć za motto filmu Bergmana: *Piekło? (...) nie mogę pozbyć się myśli, że właśnie ziemia jest piekłem, ziemia jest więzieniem* (podkr. moje – T.S.) *ustanowionem przez jakiś wyższy rozum, w którym ani krokiem nie mogę się ruszyć, aby nie skrzywdzić mego otoczenia, a inni podobnie nie mogą być szczęśliwymi bez skrzywdzenia mnie. (...) Cierpmy więc bez nadziei osiągnięcia w życiu chociażby jednej tylko prawdziwej radości; gdyż, bracia moi, jesteście w piekle!*<sup>42</sup>

Moralistyczny aspekt historii Birgitty-Caroliny przywodził na myśl biblijną przypowieść o pokutującej jawno grzeszniczcy Marii Magdalenie, która miała stanowić dla wiernych alegoryczne exemplum. Jednakże u Bergmana sedno postaci Birgitty-Caroliny nie tkwi w ilustracji moralnego odrodzenia ładacznicy, bowiem bohaterka filmu jest istotą – jak z Dostojewskiego – o duszy czystej i niewinnej, lecz w akcie samobójstwa, na które decyduje się, padając ofiarą zbrodniczego otoczenia. Dla Birgitty-Caroliny autodestrukcyjny gest stanowi desperacki wyraz buntu wobec przemocy, jakiej jest poddawana, a także wymierzonej sobie samej kary za popełniony grzech dzieciobójstwa, na które pod presją przyzwala, i wreszcie – ucieczki ze świata podległego władzy szatana. „*Więzenie*” *jest grą o ludzką duszę, a tą duszą jest ona* – napisał Bergman w *Obrazach*.

W tym filmie artysta po raz pierwszy w swojej twórczości przedstawia świat ujrzany z perspektywy założenia *a jeśli nie wierzymy w Boga*, sformułowanego w zakończeniu filmu. W jego prologu nauczyciel matematyki Paul, który przy-

chodzi z *domu wariatów* do swojego dawnego ucznia Martina, reżysera filmowego, z propozycją realizacji filmu o piekle, tak uzasadnia swój pomysł: *Po życiu następuje śmierć. I tylko o tym trzeba wiedzieć. A kto jest sentymentalny lub strachliwy, niech szuka schronienia w Kościele. (...) Bóg nie żyje lub został pokonany*. Paul, który pojawia się w pierwszym ujęciu *Więzienia* na tle pustego, księżycowego krajobrazu, przywędrował do filmowego atelier z dramatu Bergmana *Ku mojemu przerażeniu* opublikowanego w tym czasie w tomie *Moralitey*. Ten demoniczny, chory umysłowo starzec jest negatywem dobrotliwego Mężczyzny z Parasolem z filmu *Deszcz pada na naszą miłość*. Mężczyzna z Parasolem jako uosobienie Boga rozciągał opiekę nad życiem pary zbląkanych bohaterów. Paul jako delegat szatana, a zarazem autor pomysłu na film o ziemskim piekle, którym w istocie jest *Więzienie*, będzie jego głównym sprawcą i narratorem.

W argumentacji Paula można usłyszeć echa agnostycyzmu panującego w szwedzkich kręgach literackich i artystycznych po drugiej wojnie światowej. Jego filozoficznym manifestem stała się książka Ingemara Hedeniusa *Wiara i wiedza (Tro och vetande, Uppsala 1949)*, która wywołała w Szwecji ożywioną debatę na temat *śmierci Boga*. Hedenius kwestionował sens wiary w Boga w obliczu niedawnych doświadczeń prawdziwego pandemonium, którego areną stała się nieomal cała Europa.

Dyskusja wokół rozprawy Hedeniusa współbrzmiała w Szwecji z żywą recepcją francuskiego egzystencjalizmu, którą młody Bergman bacznie wówczas śledził. W listopadzie 1946 r. w Teatrze Miejskim w Göteborgu wyreżyserował *Kaligulę* Camusa, natomiast na początku tego roku słuchał w Sztokholmie wykładu Jeana-Paula Sartre'a. W jednym z wywiadów prasowych polemizował z francuskim filozofem, nazywając go *wysłannikiem diabła* i zarzucając mu brak pozytywnego programu, któremu przeciwstawiał przesłanie własnych sztuk teatralnych<sup>43</sup>. Jednakże w dramatach Bergmana z tego okresu rozpoznajemy podobną atmosferę lęku i rozpacz, poczucie tragizmu i niepewności istnienia, jakie emanują z twórczości Sartre'a. Podstawowa różnica między nimi polegała na innej orientacji, Sartre bowiem był czołowym przedstawicielem laickiej odmiany egzystencjalizmu, natomiast Bergman sytuował się w ramach jego chrześcijańskiej tradycji.

W *Więzieniu*, gdzie autorskie ambicje opisu kondycji człowieka i świata mają najbardziej globalny charakter na tle twórczości Bergmana w latach czterdziestych, najwyraźniej zarysowały się podstawowe elementy jego egzystencjalnego projektu: subiektywny, a zarazem sceptyczny stosunek do Boga połączony z krytyką Kościoła protestanckiego i niezbite przekonanie o istnieniu otchłani demonicznego zła w naturze ludzkiej, kosmiczna trwoga, poczucie wyobcowania wobec świata i tęsknota do życia we wspólnocie, wyostrzona wrażliwość na pojęcie grzechu, a także psychoanalityczny obraz ludzkiej psychiki, ujawniający się w sennych koszmarach. Filozoficzny horyzont filmu sprawił, że nabrał on rangi artystycznego świadectwa epoki, pod którym mogło się podpisać całe pokolenie w literaturze powojennej Szwecji, tzw. pokolenie *40-tal* (lat czterdziestych). I mimo że sam Bergman, urażony krytycznym przyjęciem swoich dramatów, odżegnywał się później od jakiegokolwiek więzi generacyjnych, to metafizyczny pesymizm i fatalizm *Więzienia*, zawarte w nim poczucie

frustracji i bezsilności, artystowski naryznan, egzystencjalny *Angst*, klimat dekadencji, przerażenie w obliczu możliwości zagłady atomowej, dojmujące odczucie osamotnienia i wreszcie samobójstwo jako akt logicznego wyboru najtrafniej oddawały nastroj powojennych lat <sup>44</sup>.

Autotematyczna konstrukcja *Więzienia* – które roztacza wizję ziemskiego piekła w trybie modalnym, bowiem po obejrzeniu filmu zrealizowanego na podstawie pomysłu Paula dowiadujemy się w epilogu od Martina, reżysera filmowego, że taki film jest *niewykonalny* ponieważ *byłby jednym wielkim straszliwym pytaniem, a takich filmów nie powinno się robić* – również mieści się w ramach egzystencjalistycznego podejścia do sztuki. Niezależnie bowiem od charakterystycznej dla bohaterów egzystencjalistycznych dramatów czy powieści retoryki cały film – jak przystało na dzieło stanowiące rezultat *zaangażowania w sensie egzystencjalistycznym* – wychyla się *ku Bytowi (Bogu, Nieskończoności), który jest wszakże dla człowieka w pełni nieosiągalny* <sup>45</sup>.

Autotematyzm *Więzienia* przejawia się również w refleksji Bergmana nad własną ówczesną kondycją artystyczną – filmowca i pisarza w jednej osobie. Reżyser filmowy Martin Grandé, który reżyseruje w atelier romantyczną scenę w łodzi z księżycem w tle (dialog pomiędzy aktorami dziwnie przypomina rozmowę Sally i Johannaesa z *Okretu do Indii*), jest ironicznie przerysowanym autoportretem samego Bergmana, tworzącego filmy na zamówienie i zgodnie z sugestiami producentów. *Atelier filmowe jest świątynią miłości, a ty, Martinie, jesteś najwyższym kapłanem śmieszności (...)* *przejrzałem już ten cały bluff* – mówi pisarz Thomas do swego przyjaciela filmowca. A Martin replikuje: *Tak ci się tylko zdaje. Mój bluff jest tak wspianiały, że nie można go przejrzeć*.

Polemika między Martinem a Thomasem wyraża ówczesną sytuację twórczą Bergmana, rozdartego pomiędzy kinem a literaturą. Bowiem historia Birgitty-Caroliny jest opowiadaniem Thomasa o spotkaniach z prostytutką, której los może być odpowiednim materiałem do scenariusza *filmu o piekle* na ziemi. Z kolei scenariusz *Więzienia* powstał na podstawie nie opublikowanej noweli Bergmana zatytułowanej *Opowiadanie prawdziwe (Sann berättelse)*. *Prawdziwe* w odróżnieniu od filmowego *blefu*, bowiem dla Bergmana w tym okresie pióro jest o wiele bardziej wiarygodnym i podatnym narzędziem artystycznej konfesji i opisu świata aniżeli kamera. Martin natomiast nazywa Thomasa *40-taliską* (pisarzem „pokolenia lat czterdziestych”), który *musi wszystko upraszczać*. Ta opinia z kolei zdradza zarówno dystans autora filmu, jak i poczucie pokoleniowej tożsamości z literacką formacją, która nie akceptowała Bergmana jako pisarza. Konfrontacja Martina z Thomasem – dwiema artystycznymi personami Bergmana – trafnie oddaje napięcie pomiędzy dwoma aspektami jego janusowego statusu w latach czterdziestych.

Jednakże Thomas to nie tylko sobowtór Bergmana jako sfrustrowanego literata w tamtym okresie, ale także jego alter ego psychologiczne. Opowiadając tragiczną historię Birgitty-Caroliny, Thomas ujawnia kulisy swojego rozpadającego się małżeństwa z Sofi. Związek neurotycznego Thomasa, zalewającego alkoholem swoje lęki i niepokoje (*Karzelki chcą się kapać* – mówi do żony), z ironiczną, chłodną i wymanępowaną Sofi składa się na pierwszy w kinie Bergmana wariant Strindbergowskiego piekła pleci. Kulminuje ono w scenie psychodramy o zmierzchu, rozwibrowanej egzystencjalnym spleenem i odczuciem

dekadencji (*Brzmia jak na Sądzie Ostatecznym* – mówi Sofi o dzwonach pobliskiego kościoła), kiedy za chwilę rozegra się obsesyjny fantazmat morderstwa, który niechym zły sen powraca w najbardziej osobistych filmach Bergmana<sup>46</sup>.

Udręczony pustką, rozpaczą i małżeńskim antagonizmem Thomas namawia Sofi do popełnienia wspólnego samobójstwa. A kiedy ona nie ulega jego argumentacji, Thomas kładzie jej rękę na gardle dwuznacznym gestem, którego intencją może być tyleż czułość, co okrucieństwo (*To miłość i absolutna pewność, że nie zdajesz sobie sprawy z własnego dobra* – przekonuje Thomas). Sofi, uprzedzając potencjalne zagrożenie, rozbija mu butelkę na głowie. Po odzyskaniu przytomności w pustym mieszkaniu Thomas zgłasza się na policję pewien, że udusił żonę i powiesił jej trupa w szafie. Na komisariacie jego egzaltacja psychotyczną fikcją krzyżuje się z autentycznym tragizmem losu Birgitty-Caroliny.

Thomas jest zafascynowany dramatyczną sytuacją siedemnastoletniej prostytutki – gnęzionej i wykorzystywanej przez okrutną starszą siostrę i cynicznego sutenera Petera, odrażającą parę złych duchów, która zmusza dziewczynę do wydania na śmierć noworodka – i wpatruje się jak w zwierciadło w tę umęczoną życiem i promieniującą tajemniczym światłem dziewczynę. *Jeśli ona jest jasnym źródłem, to inni krążą wokół niej jak mętne odbicia*<sup>47</sup> – pisze Leif Zern. Sen Birgitty-Caroliny, który opowiada ona Thomasowi w trakcie ich pobytu na poddaszu pensjonatu pani Bohlin, stanowi sugestywny, choć zaszyfrowany w psychoanalitycznej symbolice, wyraz wyrzutów sumienia z powodu dzieciobójstwa, na które przyzwoliła. (Ten sam koszmar dręczył – jak pamiętamy – bohatera *Ewy*.)

W tym zobrazowanym na ekranie śnie Birgitta-Carolina spotyka Thomasa wśród fetyszystycznych rekwizytów należących do krajobrazu odleglejszych i bliższych wspomnień samego Bergmana: drewnianego konika na biegunach, który symbolizuje regres do wczesnego dzieciństwa, i przewróconego samochodu nawiązującego do przeżycia śmiertelnie wypadku. Zgodnie z poetyką moralitetu Birgitta-Carolina, bezbronna ofiara ziemskiego piekła egzystencji, którym – w myśl Sartre'owskiej formuły – są dla niej inni, mimo upadku i grzechu stanowi alegoryczne uosobienie dobra i tęsknoty do zbawienia. Kiedy sięga po ukryty nóż i popełnia samobójstwo, do mrocznej piwnicy wpada smuga zbawczego światła. Thomas *nigdy nie kochał Birgitty-Caroliny, ale spotkanie z nią wywiera na niego zbawienny wpływ. Ona rozegrała jego frustrację i cierpiąca zamiast niego*<sup>48</sup>.

Jej przeciwieństwem i wcieleniem diabolicznego zła jest sutener Peter (w tej roli niezastąpiony Stig Olin), który przypomina pamiętnego Jacka vel Kubę Rozpruwacza. To on namawia ją do oddania dziecka, a potem ukazuje się Birgittie-Carolinie we śnie jako morderca noworodka, który w jego rękach najpierw jest lalką, a potem zamienia się w szczupaka. On także sprowadza Alfa-sadystę, klienta, którego tortury są bezpośrednią przyczyną samobójstwa dziewczyny. O ile Birgitta-Carolina jest projekcją jasnej strony psychiki Thomasa, a przynajmniej jego pragnienia miłości i dobra, o tyle Peter odzwierciedla mroczną, instynktowną i podświadomą część jego natury, jest jego złowrogim Cieniem. Bergman sugeruje tę tożsamość nie tylko za pomocą dialogu (...*sprawia wrażenie przebiegłego, a jednocześnie wcale rozsądnego – mniej więcej tak jak ja* – tak

Thomas charakteryzuje Petera, co Sofi kwituje znacząco gromkim, sardonycznym śmiechem), ale także montażu i inscenizacji (ujęcie, w którym Peter przybywa do Martina i Sofi w poszukiwaniu Birgitty-Caroliny, jest zmontowane symetrycznie do ujęcia, gdzie w tym samym celu – jakby z drugiej strony lustra – przychodzi do nich Thomas, przy czym kompozycja ruchu obu postaci w stosunku do przestrzeni jest identyczna w obu ujęciach).

Alegoryczne resumé egzystencjalno-moralitetowej intencji nie tylko tego filmu, ale również całej dotychczasowej twórczości Bergmana przynosi nieodłączny od niemal każdego jego dzieła filmowego czy teatralnego chwyt „spektaklu w spektaklu”, który zarazem stanowi autotematyczne sedno *Więznia*. Sen Birgitty-Caroliny poprzedza projekcja krótkiego filmiku w stylu Georges'a Mélièsa, który Thomas wyświetla dziewczynie z odnalezionego na strychu starego projektora z czasów dzieciństwa (autobiograficzny moment tej sytuacji jest oczywisty – nb. inscenizując tę farsę Bergman zrekonstruował zaginioną taśmę produkcji Pathé, która kiedyś rzeczywiście należała do jego dziecięcej kolekcji).

Głównym bohaterem tej pełnej prymitywnego wdzięku scenki komicznej jest trzęsący się z zimna śmiertelnik w nocnej koszuli i szlafmycy, który zanim położy się do łóżka w pokoju wyłożonym kwiecistą tapetą, zamierza rozgrzać sobie łóżko patelnią z rozżarzonymi węglami. W rozlargnieniu kładzie się na patelni i kiedy miota się poparzony po pokoju, natrafia na nieproszonych gości, którzy nagle niczym duchy zjawiają się przed nim: ze skrzyni wyskakuje Śmierć w postaci kościotrupa i poklepuje go po plecach, na tle tapety wylania się groźny Diabeł, do pokoju wbiega Bandyta z wielkim nożem w rękę i chowa się w szafie, a za Bandytą Policjant z pałką. Zaś z sufitu nad łóżkiem opuszcza się ogromny czarny pajak. Niefortunny śpioch, Bandyta i Policjant gonią się po pokoju do czasu, kiedy na widok najpierw Śmierci, a potem Diabła, cała trójka w popłochu wyskakuje przez okna zakryte papierowymi roletami.

W tej zaledwie dwuminutowej farsie filmowej Bergman zainscenizował w metaforycznym ujęciu najistotniejsze elementy swojej psychomachii, której emocjonalne źródła kryją się w przeżyciach dzieciństwa: jego samotny, cierpiący z powodu emocjonalnego chłodu Everyman zmaga się z groźnymi demonami (Śmierć i Diabeł) wyzierającymi z tapety i czyhającymi na jego ciało i duszę, a także z ukrytym w ciemnej szafie podświadomości widmem własnego morderczego instynktu (Bandyta z nożem), tłumionym przez instytucjonalny autorytet znieprawdzonej i odrażającej władzy patriarchalnej (Policjant z pałką i Bóg-pajak, na którego prześladowania będzie się skarżyła psychicznie chora Karin w *Jak w zwierciadle*). Ta uniwersalna parabola zawiera nie tylko symboliczną syntezę twórczości Bergmana, ale także stanowi jej kod genetyczny, który będzie rozwijany w przeszłości w najrozmaitszych wariantach fabularno-dramatycznych.

*Więznia* ukrywa również bardzo osobiste, intymne aluzje do życia prywatnego artysty i jego najbliższych, przeznaczone *tylko dla wtajemniczonych*, by zacytować odpowiedź, jakiej Bergman wiele lat później udzielił swojemu przyjacielowi, Vilgotowi Sjömanowi, który dopytywał go o pewne sceny w scenariuszu *Jak w zwierciadle*<sup>49</sup>. Oto kilka przykładów, które udało się rozszyfrować. Scenę urojonego morderstwa Thomasa poprzedza ujęcie charakterystycznej,



górującej nad sztokholmskim Östermalmem kopuły kościoła Hedwig-Eleonory, przez wiele lat parafii ojca Bergmana. Złowieszczy dźwięk kościelnych dzwonów towarzyszy małżeńskiej chandrze Sofi i Thomasa, która jest jedną z najbardziej poruszających scen psychicznej udręki w filmach Bergmana. Właścicielka pesjonatu, w którym Thomas szuka schronienia w towarzystwie Birgitty-Caroliny nosi nazwisko Bohlin, nazwisko biskupa, kochanka matki Bergmana (ten romans spowodował nieodwracalny kryzys w małżeństwie jego rodziców); wprowadzając parę bohaterów do pokoiku na strychu, pani Bohlin tak usprawiedliwia jego oplakany widok: *Przed dziesięciu laty wybuchł tu pożar i spaliły się wszystkie mieszkania od strony ulicy. Wówczas dom się zarysował i nikt się nie troszczył o naprawę.*

W podtekście tragedii Birgitty-Caroliny, zmuszonej przez Petera i jej siostrę Linneę do poświęcenia dziecka w celu uniknięcia kłopotów, można również doszukać się aluzji do rodzinnego dramatu pastorostwa Bergmanów, starannie ukrytego za fasadą bogobojnej plebanii: *Siostrę zmuszono ze względów rodzinnych do spędzenia płodu* – pisze Bergman w *Laterna magica*. O tym, że te domysły nie są bezpodstawne, może pośrednio świadczyć wspomnienie Hasse Ekmana, odtwórcy roli Martina, z pierwszego pokazu filmu: *Kiedy Ingmar pokazał roboczą kopię „Więzienia” mnie, Lorensowi, Evie Henning i swoim rodzicom, był tak podenerwowany, że musiał wyjść; myślę, że to obecność rodziców napędziła mu takiego strachu*<sup>50</sup>.

*Więzienie* spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem krytyki. Bengt Idestam-Almqvist, czołowy krytyk filmowy lat czterdziestych i późniejszy historyk kina szwedzkiego, tak oceniał film na łamach „Stockholms-Tidningen”: *„Więzienie” to niezwykle film. Po raz pierwszy Ingmar Bergman występuje wyłącznie we własnym imieniu. Jego pomysł, jego scenariusz, jego reżyseria bez żadnej pomocy ze strony doświadczonych filmowców. I „Więzienie” stało się bardziej bergmanowskie aniżeli jakikolwiek wcześniejszy film. Tym razem pokazuje on swoją prawdziwą twarz. (...) Dziwny film. Nowy, właściwy nowemu pokoleniu filmowemu sposób odczuwania i widzenia, który nigdy do tej pory nie wyraził się z taką konsekwencją i z taką siłą. (...) Po raz pierwszy od ćwierćwiecza Szwecja znów jest na czele światowego rozwoju filmu*<sup>51</sup>.

### Pragnienie

Na kilka dni przed premierą *Więzienia*, 15 marca roku 1949, Bergman rozpoczął zdjęcia do następnego filmu zatytułowanego *Pragnienie* (*Törst*), do którego scenariusz napisał Herbert Grevenius. Jego literacką podstawą był świeżo wydany, cieszący się w tamtym czasie nieco skandaliczną sławą obyczajową tom opowiadań pisarki i aktorki Birgit Tengroth. Informacja to o tyle zaskakująca, że *Pragnienie* wydaje się filmem arcybergmanowskim. Grevenius tak wspominał stosunek reżysera do literackiego oryginału: *Upewniłem się, czy przeczytał książkę, miał ją w przybliżeniu przed oczyma, widział tylko obrazy, obrazy, obrazy i znajdował nastroje, nastroje najrozmaitszego rodzaju*<sup>52</sup>. Grevenius z czterech nowel składających się na zbiór Tengroth zmontował dramaturgiczny majstersztyk. Opowiadanie *Podróż z Arethusą* (*Resa med Arethusan*) posłużyło mu jako główny wątek fabularny – powrót pociągiem skłóconego małżeństwa

z urlopu na Sycylii do Sztokholmu przez zrujnowane Niemcy – natomiast pozostałe opowiadania jako retrospekteje żony (tytułowe *Pragnienie*) lub historie paralelne związane z postacią Violi (graną przez samą pisarkę), bylej kochanki męża (*Uzdrowiciel* [*Helbräddagöraren*] i *Avant de mourir*).

*Pragnienie* sprawia wrażenie filmu bliźniaczego wobec *Więzienia*<sup>53</sup>. Wyraża ono bowiem bezpośrednio z podobnego odczucia psychicznej klaustrofobii i chandry, a jego tematem również jest analiza małżeńskiego kryzysu, którego kontrapunkt tworzy historia kobiety samotnej, popełniającej w finale samobójstwo. Podobieństwo obu filmów jest tym bardziej uderzające, że role małżonków uwikłanych w beznadziejną matnię grają – podobnie jak poprzednio – Birger Malmsten i Eva Henning.

Ich podróż pociągami ze Szwajcarii do Szwecji przez zrujnowane powojenne miasta niemieckie, które symbolizują rozkład ich związku, jest – co później będzie częstym leitmotywem u Bergmana – introspekcyjną *podróżą do kresu nocy*, na samo dno samowiedzy, i zaowocuje gorzką konkluzją w finale: lepiej znosić wspólne piekło aniżeli samotność. Bergman ukazuje konfrontację dwójga ludzi, między młodością a średnim wiekiem, którzy są skazani na siebie (*Jesteśmy połączeni jednym łańcuchem jak więźniowie*). Ich związek jest nierozrwalnym splotem miłości i nienawiści, typową Hassliebe, w której ataki hysterycznej agresji sąsiadują z przypiływami tliwości i najdelikatniejszych uczuć. *Ten film bardzo lubilem, ponieważ sam miałem dość analogiczne małżeńskie komplikacje. (...) Moje małżeństwo (...) z prawdziwą rozkoszą pociąłem na kawałki w związku z „Pragnieniem”*<sup>54</sup> – wyznał Bergman po latach, mając na myśli swój związek z Ellen Lundström. Natomiast ich córka Anna charakteryzowała małżeństwo rodziców jako *destrukcyjne zmagania w miłości i nienawiści: tych dwoje ludzi, moja matka i ojciec, byli związani ze sobą każdym nerwem. Sprawiali sobie ból, ale również radość*<sup>55</sup>.

Rut w *Pragnieniu* jest kobietą całkowicie skrachowaną. Cierpi na bezpłodność z powodu przerwanej ciąży, efektu krótkiej letniej przygody z Raoulem, żonatym mężczyzną, który ją zostawił na lasce losu. Mijająca młodość sprawiła, że jej zawodowa kariera tancerki również zakończyła się fiaskiem. Swoje życiowe frustracje Rut topi w alkoholu albo wyladowuje na mężu (*Nienawidzę cię tak bardzo, że chcę żyć tylko po to, aby robić ci z życia piekło*). W *Pragnieniu* pojawia się w kinie Bergmana zastanawiający rys godnej Strindberga mizogynii (znanej już z *Kobiety bez twarzy*), który w przyszłości ze zmienną intensywnością będzie wylaniał się w niektórych jego filmach: głównie w *Milczeniu*, ale także w *Godzinie wilka* i w *Z życia marionetek*. Zastanawiający tym bardziej, że na ogół jego filmy cechuje nader empatyczne i pełne ciepła spojrzenie na świat kobiet. Tymczasem Rut z *Pragnienia* jest chwilami w swojej brzydocie i zaniedbaniu odrażająca, kiedy krząta się w halce po pokoju hotelowym z nie zaslanym łóżkiem, pali papierosa za papierosem, zapelniając popielniczkę stertami niedopalków, z łakomstwa odkrawa kawałek kielbasy zyletką czy przegląda w lustrze braki w uzębieniu. W pociągu zaś upiorny krajobraz za oknem porównuje do swojej kondycji: *Zaczynam rozumieć te ruiny (...) Sterylne, z pustymi oczodołami na łonie kwiecistej natury. To moja sytuacja (...) Naturalistycznemu rysunkowi portretu Rut później dorówna tylko obraz konającej Ester z *Milczenia*.*

Mimo iż Bergman więcej uwagi poświęca – podobnie jak w *Mieście portowym* – postaci kobiecej, to charakterystyka męża jest nie mniej krytyczna. Bertil, historyk sztuki, numizmatyk i asystent na uniwersytecie to odpychający pedant i skąpiec. Rozmiłowany w swojej kolekcji monet poświęca jej znacznie więcej uwagi niż nie usatysfakcjonowanej żonie, która raczej go taką oto ironiczną uwagą: *Te monety działają na ciebie erotycznie!* Bertil, zmęczony nieustanną gadaniną Rut (*Mówię jak karabin maszynowy, bo boję się ciszy*), wymierza jej zabójczy cios butelką, ale tylko we śnie, bowiem w *Pragnieniu* znowu rozgrywa się koszmar urojonego mordu.

Tak samo jak w *Więzieniu*, oniryczna zbrodnia kontrastuje z prawdziwym samobójstwem, które kończy dramat samotności Violi, rozgrywający się – jak w *Pannie Julii* Strindberga – na tle zabawy wieczoru świętojańskiego. Kiedy we wjeżdżającym do stolicy pociągu Bertil śni, że masakruje żonę, zdesperowana Viola, jego była kochanka, rzuca się z pobliskiego nabrzeża do zatoki. Samobójczyni podobnie jak jej poprzedniczki – Berit w *Mieście portowym* i Birgitta-Carolina w *Więzieniu* – decyduje się na ten krok w ucieczce przed ludzką niegodziwością. Demoniczny psychiatra zamiast ulżyć jej depresji pragnie ją uwieść. Doktor Rosengren to pierwszy w kinie Bergmana psychoterapeuta całkowicie bezradny w obliczu psychicznych cierpień. Rozczarowaniem kończy się także wizyta u dawnej koleżanki ze szkoły baletowej, bowiem nadzieja na przyjaźń natrafia na lesbijskie pożądanie, za którym też kryje się samotność.

*Pragnienie* jako film o piekle we dwoje z żalonym i tylko chwilowym pojednaniem w finale w pełni inicjuje jeden z głównych tematów w twórczości Bergmana. Rut i Bertil tworzą – obok Thomasa i Sofi – pierwowzór małżeńskiej pary, skazanej na organiczną niemożność porozumienia, nieszczęsnych kochanków, którzy nie potrafią żyć ani ze sobą, ani bez siebie. I z tym багаżem uczuciowego niespełnienia, wzajemnych oskarżeń, wiecznych pretensji i morderczej agresji powędrują od filmu do filmu przez prawie całą twórczość Bergmana.

Dwie niemal identyczne sceny – jedną z filmu *Deszcz pada na naszą miłość*, a drugą z *Więzienia* – oddziela przepaść gorzkiego doświadczenia. David i Maggi jeszcze razem spoglądają z nadzieją przez okno w hotelu Armii Zbawienia na budzące się do życia miasto, na ludzką wspólnotę, która wprawdzie ich odrzuciła, ale znajdują azył we wzajemnej miłości i ufają, że będą na powrót przyjęci do społecznego kręgu. Natomiast grany przez tego samego aktora, Birgera Malmstena, starszy od Davida o trzy lata Thomas, zasłuchany przy oknie w posępny odgłos wieczornych dzwonów, już przejrzał mroczną prawdę istnienia i wie, że miłość jest złudzeniem naiwnej młodości, że w porcie nie czeka żaden okręt do Indialandu, bo nie sposób uciec od samego siebie, i że jedynym logicznym wyjściem z ziemskiego inferna i z pułapki absurdu życia jest samobójstwo, ostateczny gest niezgody na pustą kondycję ludzką i przyrodzone jej zło. W *Deszcz pada na naszą miłość* nad krokami Davida i Maggi czuwało oko boskiej opatrności, która rozpościerała nad ich głowami ochronny parasol, natomiast w *Więzieniu* wszelkim ludzkim poczynaniom towarzyszy diabelski chichot.

*Filmowy wigor*

*Więzienie* i *Pragnienie* to jedyne filmy z lat czterdziestych, które Bergman po wielu latach zaakceptował, rewidując swoje spojrzenie na własną twórczość w *Obrazach*, gdzie napisał, że w obu utworach nadal widać *filmowy wigor*. W tych filmach reżyser eksperymentował z nowym stylem opowiadania i inscenizacji za pomocą długich ujęć, zapożyczonych od modnego wówczas Hitchcocka, którego *Sznur* był wówczas warsztatową sensacją w środowisku filmowym.

Należy jednak pamiętać, że na początku tego okresu Bergman, reżyser teatralny już ze znaczną renomą w Szwecji i sporym zasobem scenicznych doświadczeń, w kinie był amatorem. Realizacja *Kryzysu* prawdopodobnie zakończyłaby się katastrofą, gdyby nie życzliwa obecność za plecami debiutanta Victora Sjöströma, który dyskretnie suflował mu wiedzę na temat elementarnych zasad warsztatowych. Pożytecznych lekcji narracji filmowej udzielił mu również wytrawny montażysta Oscar Rosander, który montował *Kryzys*; potem w latach pięćdziesiątych Bergman będzie stale z nim współpracował. Nieco wcześniej jako asystent Sjöberga przy *Skandalu* przyglądał się jego pracy reżyserskiej<sup>56</sup>. Pytany pod koniec lat sześćdziesiątych o styl pierwszych filmów tak odpowiadał: *Nie miałem własnego stylu. Za każdym razem kiedy by'łem w kinie, myślałem – tak powinienem zrobić, tak powinno być – i każde ustawienie kamery odbierałem jako zarzut pod adresem moich ustawień kamery*<sup>57</sup>.

Dla filmowego autodydakty nauka zawodu odbierana w kinie stanowiła bardzo istotną część jego warsztatowej edukacji. Stina Bergman organizowała w Svensk Filmindustri dla swoich podopiecznych projekcje filmów amerykańskich. *Wtedy moimi bożyszczami byli reżyserzy „film noir”. Bardzo wiele znać dla mnie Michael Curtiz. (...) oglądaliśmy jego filmy raz za razem, każdego wieczoru ten sam film, aby się uczyć i było to cholernie pożyteczne. Miał on dar jasnego i prostego opowiadania, tak samo jak Raoul Walsh*<sup>58</sup>.

11 maja 1946 r., w przededniu realizacji filmu *Deszcz pada na naszą miłość*, Bergman wygłosił w studenckim klubie filmowym w Uppsali wykład zatytułowany *Film popelnia samobójstwo* (*Filmen slår ihjäl sig*).<sup>59</sup> Była to jego pierwsza próba sformułowania poglądów estetycznych na temat kina i określenia własnej pozycji artystycznej na tym polu. Narzekając na obniżenie kulturalnego poziomu powojennej publiczności filmowej, Bergman mówił, że *film powinien zerwać z realizmem, z tym powszechnie przyjętym opisem rzeczywistości, która otacza ludzi*. Wskazywał na epokę kina niemego jako nadal żywe źródło filmowej wyobraźni, której istota polega na skojarzeniowym trybie opowiadania. Według Bergmana nowy impuls rozwoju kina winien czerpać inspirację z tego nurtu filmowej tradycji, który zaczyna się od Mélièsa i płynie przez arcydziela szwedzkich mistrzów, Sjöströma i Stillera, twórczość Chaplina i Disneya aż po francuski realizm poetycki z Marcelem Carné na czele, ówczesnym idolem Bergmana (*obraz jest zawsze u niego jakby obok rzeczywistości*).

O ile *Kryzys* był melodramatem zrealizowanym w poetyce dość pospolitego realizmu, o tyle *Deszcz pada na naszą miłość* i *Okręt do Indii* noszą wyraźne ślady fascynacji twórczością Marcela Carné. Świadczą o tym nie tylko pewne aluzje (np. pies, który przyplątał się do Davida i Maggi z *Ludzi za mgłą*) czy



*Pragnienie (1949)*



*Pragnienie (1949)*

nawet jawne zapożyczenia (zabarykadowany po zamachu na Johannaesa w swojej miejskiej kryjówce kapitan Blom w *Okręcie do Indii* jako żywo przypominał osaczonego bohatera *Brzasku*), ale przede wszystkim preegzystencjalistyczny, straceńczy klimat jego słynnej trylogii. Kiedy *Okręt do Indii* był prezentowany na festiwalu w Cannes w 1947 r., publiczność ponoć krzyczała: *Carné! Carné!*, co nie przeszkodziło krytykowi tak wymagającemu jak André Bazin napisać o Bergmanie na łamach „L'Ecran français”, że *dość często udaje mu się stworzyć świat o olśniewającej czystości filmowej*<sup>60</sup>.

O braku pewności – albo wprost przeciwnie: rosnącym zadufaniu we własne możliwości – w zakresie warsztatu filmowego może również świadczyć *Miasto portowe*. W tym filmie Bergman porzucił swoje skłonności do kina arealistycznego i zapewne nie bez wpływu reportażowego scenariusza Länsberga postanowił udowodnić, że potrafi również władać modnym wówczas stylem neorealistycznym.

Jednakże najbliższą jego wyobrażeniom o kinie estetyką filmową, która już w latach czterdziestych zaczęła stopniowo krystalizować się w jego filmach, był ekspresjonizm. Filmowym ekspresjonistą był bez wątpienia pierwszy mistrz Bergmana na planie filmowym, Alf Sjöberg, miłośnik wyrazistych efektów światłocieniowych i dramatycznej kompozycji kadru. Swoistym popisem jego możliwości w tym zakresie była realizacja *Skandalu*. Sam Bergman w swoich pierwszych filmach intuicyjnie sięgał po ekspresjonistyczne środki wyrazu, kiedy pragnął nadać niektórym scenom subiektywny charakter, zgęścić ich emocjonalny nastrój (cytowane już przykłady z *Kryzysu* i *Miasta portowego*). W 1948 r. dzięki sowitemu honorarium, jakie zapłacił mu David Selznick za przerobienie na scenariusz *Nory* Ibsena, zakupił duży zbiór niemych filmów na taśmie 9,5 mm, który stał się początkiem jego kolekcji filmowej. Jej ozdobą były wówczas przede wszystkim filmy niemieckiego ekspresjonizmu: m. in. *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wiene, *Variétés* Ewalda André Duponta i *Nibelungi* Fritza Langga. *Więzienie* z jego nocnymi scenami w zaułkach Sztokholmu i *Pragnienie* z widmowymi ruinami w tle małżeńskiego dramatu wskazywały, że studiowanie starego kina niemieckiego przyniosło bardziej systemowe rezultaty.

Bergman czerpał nauki filmowe nie tylko z ekranu filmowego, ale także od swoich współpracowników na planie. Wprawdzie cieszył się dość ponurą opinią *demonicznego reżysera* ze względu na swój niepohamowany agresywny temperament, ale potrafił z dużym pożytkiem dla siebie i dla swoich filmów wykorzystywać ich uzdolnienia i umiejętności. W trakcie całej swojej kariery szczególnie wiele zawdzięczał swoim operatorom. Pierwszym z nich był Göran Strindberg (bratanek pisarza), *bezkompromisowy artysta i jako taki był silną podporą. (...) jego oświetlenia były zawsze konsekwentnie umotywowane, wolne od szablону i powierzchownego wykwiutu*<sup>61</sup>.

Bergman ogromną wagę przywiązywał również do scenografii w filmie, od której w znacznym stopniu zależała magia jego intymistycznego kina. Trudno je sobie wyobrazić bez kunsztu Pera Axela Lundgrena, z którym współpracował blisko ćwierć wieku przy zdecydowanej większości swoich filmów. *Posiada on jakąś mistyczną wiedzę na temat duszy starych mebli, zapachu tapet, a przede wszystkim wie, że sceneria nie pojawia się z chwilą wniesienia doń kamery, ale przez całe lata, całe pokolenia. Wie on również z somnambuliczną pewnością, że*

tacy a tacy ludzie otaczają się takimi a takimi rzeczami. Nade wszystko kocha obskurne domy, mroczne uliczki, stare lampy naftowe, jarmarczne landszafty, wymyślne sofy, budzące lęk draperie, brudne kawiarnie, kabarety i burdele. Wie, że wszystko, co jest sfatygowane i używane przez ludzi długimi latami, nadaje filmowym obrazom tajemniczą aurę<sup>62</sup>. Trudno o trafniejszy opis świata materii, z jakiej rodzi się duch kina Bergmana.

Prezentacja kształtowania się filmowego warsztatu reżysera byłaby rażąco niepełna, gdyby zabrakło w niej miejsca dla sztuki aktorskiej. Przy różnych ocenach jego pracy w filmie krytyka od samego początku co do jednego była całkowicie zgodna: że *demoniczny reżyser (demonregissör)* Ingmar Bergman jest *obdarzonym iskrą bożą reżyserem aktorów (gudabenådade personinstruktör)*.

Od początku kariery filmowej jego fenomenalny talent reżyserski w tym zakresie, ową później legendarną umiejętność nawiązywania intuicyjnej, chwilami wręcz hipnotycznej więzi z aktorami i wydobywania z nich stosownej do roli ekspresji kształtowała bogata praktyka w teatrach studenckich, a potem na scenach Malmö i Göteborga. W 1950 roku Bergman wypowiedział po raz pierwszy efektowne i często później powtarzane porównanie: *Teatr jest jak wierna żona, film to wielka przygoda, droga, wymagająca kochanka – obydwie się uwielbia, każdą na swój sposób*<sup>63</sup>.

Leif Zern, który w swojej inspirującej książce o Bergmanie wiele uwagi poświęca relacji pomiędzy jego doświadczeniami teatralnymi a filmowymi, twierdzi, że jej istota polega na wyeksponowaniu spojrzenia aktora. *Już od początku filmy Bergmana są tak zainscenizowane, aby doprowadzić do aktorskiego momentu. (...) U Bergmana włączamy się w akcję poprzez aktora i wszelka magia znika, jeśli nam się to nie uda i znajdziemy się na zewnątrz. (...) Bergman marzy o tym, aby za pomocą kamery nawiązać telepatyczny kontakt z aktorem, który jest jego medium, personą jego kontaktu z „tamtą stroną”*<sup>64</sup>.

W latach czterdziestych uprzywilejowanymi aktorami jego filmów są Stig Olin i Birger Malmsten, których role Bergman modelował na swój kształt i podobieństwo.

Stig Olin jako Kuba Rozpruwacz z *Kryzysu* czy diaboliczny Peter z *Więznia* nosił pewne piętno kreacji literackiej jako nazbyt wystylizowane, alegoryczne uosobienie autorskiej fascynacji złem i morderczymi instynktami, natomiast Birger Malmsten tworzył pogłębione postacie pełnych jaskółczego niepokoju neurotyków, znacznie bliższych lękom i obsesjom samego reżysera. Obaj aktorzy zagrają kolegów z jednej orkiestry w autobiograficznym filmie *Do radości* z 1950 roku, gdzie dobitnym potwierdzeniem ich roli jako autorskich sobowtórów będzie ujęcie, w którym widzimy Stiga Olina przeglądającego się na ulicy w lustrze, a za jego plecami pojawia się Birger Malmsten. We wczesnych filmach Bergman lubił – podobnie jak Hitchcock – pojawiać się w znaczących cameach.

Wspólnym podłożem twórczości Bergmana, która w latach czterdziestych rozwijała się na papierze, na scenie i na ekranie, była świadomość kreacji autonomicznego świata artystycznej fikcji, wyłączonego z potocznego doświadczenia i odbioru rzeczywistości. To wyostrzone poczucie odrębności świata teatralnego czy filmowego od otaczającej go prawdziwej przestrzeni sprawiało, że Bergman w kinie od samego początku raczej „pokazywał” język teatru, aniżeli



*Fanny i Aleksander* (1982)

go imitował, co mu niekiedy zarzucała krytyka. Na przykład już we wstępnej sekwencji *Kryzysu* kamera po opisaniu w kilkunastu planach małego miasteczka najeżdża na okno mieszkania głównych bohaterów, służąca unosi roletę i słyszymy głos narratora: *Sztuka może się zacząć. Niech kurtyna idzie w górę.* (Podobną grę z przestrzenią teatralną na ekranie będzie uprawiał w późniejszych filmach, m.in. w *Sonacie jesiennej*). Kiedy dla potrzeb *Kryzysu* wybudowano specjalną dekorację ulicy przed salonem piękności i teatrem, gdzie Jack popelniał swoje spektakularne samobójstwo, Bergman – jak wspomina – był *upojony poczuciem władzy: wszystko to było moim tworem, moją przewidzianą, zaplanowaną i wykonaną rzeczywistością*<sup>65</sup>.

W niemal z każdym z filmów Bergmana tego okresu pojawia się ten, kto w imieniu autora sprawuje władzę nad *zaplanowaną i wykonaną rzeczywistością*, wszechwiedzący narrator, którym może być postać pisarza wchodząca w obręb świata przedstawionego – jak w *Kobiecie bez twarzy* czy w *Więzieniu* – albo alegoryczna figura nie z tego świata (boski Mężczyzna z Parasolem w *Deszcz pada na naszą miłość* czy diaboliczny Paul w *Więzieniu*, gdzie narratorów jest przynajmniej dwóch), albo sam bohater (*Okręt do Indii*), opowiadający o zdarzeniach przeszłości w długiej, wypełniającej niemal cały film retrospekcji. Wyraźnie oznaczonemu statusowi narratora w ramach filmowej fikcji towarzyszy rama narracyjna w postaci powrotu do punktu wyjścia opowiadania (*Kryzys*, *Deszcz pada na naszą miłość* i *Więzienie*) lub przynajmniej zamknięta kompozycja – jak w *Pragnieniu*, gdzie napisy czołówki pojawiają się na tle wiru wodnego, w którym na końcu filmu Viola znajdzie śmierć.

Celem tej autorskiej strategii jest nie tylko oprawienie powołanego do istnienia świata fikcji w wyraźny cudzysłów (z wielokrotnionym przez jakże częsty,



także u wczesnego Bergmana, autotematyczny koncept „przedstawienia w przedstawieniu”), ale ma ona ilustrować nieraz wprost definiowaną filozofię egzystencjalną, która sprowadza się do deterministycznego przekonania, że człowiek jest wydrążoną marionetką miotaną na scenie theatrum mundi przez Boga lub Szatana, tych potężnych i nieprzeniknionych Autorów i Reżyserów ludzkiego losu. Metaforycznym obrazem tego przeświadczenia, znamionym emblematem twórczości Bergmana będzie zamysłona twarz chłopca, wyzierająca na ekranie zza kulis dziecięcego teatrzyku lalek w prologu *Fanny i Aleksandra*.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Rozdział przygotowywanej do druku monografii twórczości Ingmara Bergmana.

- <sup>1</sup> Cyt. za Fritiof Billquist, *Ingmar Bergman: teatermannen och filmskaparen*, Stockholm 1960, s. 48.
- <sup>2</sup> Cyt. za Hauke Lange-Fuchs, *Der frühe Bergman*, Lübeck 1978, s. 28.
- <sup>3</sup> Margareta Bergman, *Karin u brzegu morza*, tłum. T. Szczepański, „Film na Świecie”, 1991, nr 1.
- <sup>4</sup> Ingmar Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 121.
- <sup>5</sup> Ingmar Bergman, *Hets*, „Film-Journalen”, 1944, n° 51.
- <sup>6</sup> Tamże.
- <sup>7</sup> Ingmar Bergman, *Krótsze opowiadanie o jednym z najwcześniejszych wspomnień z dzieciństwa Kuby Rozpruwacza*, tłum. T. Szczepański, „Kino”, 1991, nr 5; zob. Tadeusz Szczepański, *Bergman jako pisarz*, tamże.
- <sup>8</sup> Cyt. za Hauke Lange-Fuchs, *Der frühe Bergman*, dz. cyt., s. 28.
- <sup>9</sup> Ingmar Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Lianowski, Warszawa 1991, s. 109.
- <sup>10</sup> Cyt. za *Svensk filmografi*, red. Lars Åhlander, Stockholm 1980, s. 386.
- <sup>11</sup> Ingmar Bergman, *Kommentar till serie Ö*, SFI, Stockholm 1973, s. 4.
- <sup>12</sup> Ingmar Bergman, *Om att filmatisera en pjäs...*, „Filmnyheter”, 1946, n° 4.
- <sup>13</sup> Wszelkie cytowane teksty z filmów pochodzą z ich ścieżek dźwiękowych.
- <sup>14</sup> Stig Björkman, Torsten Mannus, Jonas Sima, *Bergman om Bergman*, Stockholm 1970, s. 24.
- <sup>15</sup> Cyt. za *Svensk filmografi*, dz. cyt., s. 513.
- <sup>16</sup> Leif Zern, *Se Bergman*, Stockholm 1993, s. 35.
- <sup>17</sup> Cyt. za *Svensk filmografi*, dz. cyt., s. 543.
- <sup>18</sup> Ingmar Bergman, *Kommentar till serie Ö*, dz. cyt., s. 5.
- <sup>19</sup> Cyt. za Marianne Höök, *Ingmar Bergman*, Stockholm 1962, s. 40.
- <sup>20</sup> Ingmar Bergman, *Laterna magica*, Stockholm 1987, s. 164-65.
- <sup>21</sup> Stig Björkman, Torsten Mannus, Jonas Sima, *Bergman om Bergman*, dz. cyt., s. 32.
- <sup>22</sup> Ingmar Bergman, *Ruth*, „Filmnyheter”, 1947, n° 11.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> Tytuł ten nawiązuje do wiersza Gustafa Frödinga *Jag ville, jag vore* [*Jag ville, jag vore i Indialand/och India vore sig själv* (...) *Jag ville, jag vore ett drömlands son/en infödd av Indialand*, Gustaf Fröding, *Samlade dikter*, Stockholm 1987, s. 156-157.], w którym Indialand występuje jako utopijna kraina marzeń, a nie Indie (po szwedzku *Indien*). W świetle tego cytatu zarówno polska wersja tego tytułu, jak i wersje zagraniczne okazują się błędne (zob. Birgitta Steene, *Ingmar Bergman. A Guide to References and Ressources*, Boston 1987, s. 39).
- <sup>25</sup> Cyt. za *Svensk filmografi*, dz. cyt., s. 612.
- <sup>26</sup> Ingmar Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 140.
- <sup>27</sup> Stig Björkman, Torsten Mannus, Jonas Sima, *Bergman om Bergman*, dz. cyt., s. 35.
- <sup>28</sup> Cyt. za Hauke Lange-Fuchs, *Der frühe Bergman*, dz. cyt., s. 116.
- <sup>29</sup> Cyt. za *Bergman och filmkritiken. Om mottagandet av Ingmar Bergmans filmer i Stockholms Dagspress 1946-1982*, red. Kjell Jerse-lius, Stockholms Universitet, b.d., s. 21.
- <sup>30</sup> Stig Björkman, Torsten Mannus, Jonas Sima, *Bergman om Bergman*, dz. cyt., s. 35.
- <sup>31</sup> Ingmar Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 143.
- <sup>32</sup> Ingmar Bergman, *Hamnstad*, Arkivum Svenska Film Institutet, Stockholm 1948.
- <sup>33</sup> Warto przypomnieć, że po blisko trzydziestu latach Bergman podobną scenę zaaranżuje w *Jaju węża*.
- <sup>34</sup> Ingmar Bergman, *Själva händelse*, „Filmnyheter”, 1948, n° 20.

- <sup>35</sup> Cyt. za Peter Cowie, *Ingmar Bergman. A Critical Biography*, London 1982, s. 62.
- <sup>36</sup> Ingmar Bergman, *Själva händelse*, dz. cyt.
- <sup>37</sup> Hugo Wortzelius, *Eva – en ingmarbergmansk vändpunkt?*, „Biografbladet”, 1949, vol. 30, nr 2.
- <sup>38</sup> Anna Bergman, *Nie byłam córeczką tatusia*, tłum. T. Szczepański, „Film na Świecie”, 1991, nr 1.
- <sup>39</sup> Jörn Donner, *The Personal Vision of Ingmar Bergman*, Bloomington & London 1966, s. 42.
- <sup>40</sup> Ingmar Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 144.
- <sup>41</sup> Zob. Jean Deluneau, *Strach i grzech. Pocucie winy w kulturze Zachodu w XIII-XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 40-41.
- <sup>42</sup> August Strindberg, *Inferno*, tłum. anonim., Warszawa 1889, s. 189, 215.
- <sup>43</sup> Vera (pseud.), *Sartre djävulens utsände säger Ingmar Bergman*. „Göteborgs morgon-post”, 14 januari 1947.
- <sup>44</sup> Zob. Thorsten Eklann, *40-talistisk filmmoralitet*, „Biografbladet”, 1949, vol. 30, nr 1., a także Him (pseud.), *Det personligas kris: Ingmar Bergman talar fritt*, „Filmnyheter”, 1950, nr 5.
- <sup>45</sup> Stefan Morawski, *Egzystencjalistyczne pojmowanie literatury*, (w:) *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semeżuk, A. Sobolewskiej i E. Szary-Matywieckiej, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 246.
- <sup>46</sup> Zob. Marsha Kinder, „From the Life of Marionettes” to „The Devil’s Wanton”: Bergman’s Creative Transformation of a Recurring Nightmare, „Film Quarterly”, 1981, Spring, nr 34.
- <sup>47</sup> Leif Zern, *Se Bergman*, dz. cyt., s. 54.
- <sup>48</sup> Birgitta Steene, *Ingmar Bergman*, New York 1968, s. 44-45.
- <sup>49</sup> Zob. Vilgot Sjöman, *L 136: Dagbok*, Stockholm 1963, s. 14.
- <sup>50</sup> Cyt. za Leif Furhammar, Jannike Ahlund, *En liten bok om Hasse. Hasse Ekman som filmregissör*, „Filmkonst” nr 16, 1993, s. 118-119.
- <sup>51</sup> Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist), *Astoria: Fångelse*, „Stockholms-Tidningen”, 25 mars 1949.
- <sup>52</sup> Cyt. za Fritiof Billquist, *Ingmar Bergman: teatern och filmskaparen*, dz. cyt., s. 124.
- <sup>53</sup> Jörn Donner trafnie określił *Pragnienie mianem komercyjnej wersji „Wzięcia”* (Jörn Donner, *The Personal Vision of Ingmar Bergman*, dz. cyt., s. 72.).
- <sup>54</sup> Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, *Bergman om Bergman*, dz. cyt., s. 48, 51.
- <sup>55</sup> Anna Bergman, *Nie byłam córeczką tatusia*, dz. cyt.
- <sup>56</sup> Zob. *Ingmar Bergman’s Schooldays. Extracts from an interview with Ingmar Bergman, conducted by Peter Cowie at the NFT in September 1982*, „Monthly Film Bulletin”, April 1983.
- <sup>57</sup> Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, *Bergman om Bergman*, dz. cyt., s. 36.
- <sup>58</sup> Tamże, s. 32.
- <sup>59</sup> *Ingmar Bergman gisslar filmen*, „Dagens Nyheter”, 13 maja 1946. Zob. także Ingmar Bergman, *Det frövolade marknadsnötet*, „Biografbladet”, 1947, vol. 28, nr 3.
- <sup>60</sup> Cyt. za „Film-Krityka-Dyskusje”, 1965, nr 11.
- <sup>61</sup> Ingmar Bergman, *Tre tusenfotingfötter*, „Filmjournalen”, 1947, nr 51-52.
- <sup>62</sup> Tamże.
- <sup>63</sup> Him, *Det personligas kris: Ingmar Bergman talar fritt*, dz. cyt.
- <sup>64</sup> Leif Zern, *Se Bergman*, dz. cyt., s. 38-39.
- <sup>65</sup> Ingmar Bergman, *Laterna magica*, dz. cyt., s. 71.

# Bergman: dwie trylogie

Wprowadzenie do seminarium bergmanowskiego

WIESŁAW JUSZCZAK

**2 marca 1994**

Nie zamierzam prowadzić tych zajęć w trybie „filmoznawczym” czy „filmologicznym”. Żadna specjalizacja w zakresie żadnej spośród tak zwanych nauk o sztuce nie powinna nas tutaj ograniczać ani nami kierować. Celem tych spotkań ma być rodzaj filozoficznej próby (i to próby prowadzonej z wyłączeniem estetyki, jako tradycyjnej filozoficznej dyscypliny odnoszącej się m.in. do sztuki) – czy po prostu ogólniejszej refleksji nad sztuką. Chciałbym zastanowić się nad „naturą”, albo „istotą” zarówno dzieła samego, jak i istotą artystycznego tworzenia: wszystko to w tej perspektywie, jaką zakreśla i warunkuje stosunek sztuki do rzeczywistości. Tylko bowiem taka relacja gwarantować może właśnie generalne na sztukę spojrzenie.

Oczywiście, przez „rzeczywistość” rozumieć będę to, co jest niezależnym od człowieka „światem totalnym”: wewnętrznym i zewnętrznym, gdy o samą ludzką autorefleksję chodzi, materialnym i spirytualnym, gdy bierzemy pod uwagę jego (tego świata, tej rzeczywistości) „strukturę” czy – w dosłownym i daleko przenośnym znaczeniu – jego „materię”.

Do tak ogólnie zaznaczonego celu analitycznego i poznawczego wybrałem twórczość Bergmana nie dlatego, że Bergman jest twórcą filmowym, ale dlatego przede wszystkim, że jest jednym z artystów największych, najpełniejszych, najbardziej wszechstronnych. Tak go klasyfikując, znów powtarzam: nie ograniczam pola do filmu, lecz mówię o sztuce w ogóle, o sztuce myślanej bez podziałów na poszczególne „dyscypliny”, i myślę o sztuce nie tylko dzisiejszej czy całego naszego stulecia. To jeden z powodów takiego właśnie wyboru.

Drugim powodem jest to, że w przypadku filmu obcujemy bezpośrednio z dziełem samym, nawet jeśli ekran kina pomniejszony będzie do ekranu telewizyjnego. Nawet w tym drugim przypadku, moim zdaniem, obcujemy z dziełem samym bliżej, bardziej niż w przypadku nagrania utworu muzycznego, o nagraniu filmowym teatralnego spektaklu nie mówiąc. Nie mówiąc też, rzecz jasna, o reprodukcji obrazu malarskiego albo rzeźby.

Powodów decydujących o tym moim wyborze mógłbym wymienić jeszcze wiele, ale wspomnę tylko o jednym, który jest dla mnie niezmiernie ważny. Z tego osobistego powodu powinienem się na samym wstępie wytłumaczyć. Od pierwszego momentu, w którym zetknąłem się ze sztuką Bergmana, a było to tak wcześnie w moim życiu, że nie wiem, czy mam ten okres nazywać już młodością, czy jeszcze dzieciństwem, poczułem coś, co udało mi się zrozumieć i na-

zwać dużo później: że świat Bergmana jest absolutnie moim światem. Że to dzieło, jak niewiele jeszcze innych wielkich dzieł, jest najgłębiej moją „ojczyzną”. Mam nadzieję, że to poczucie związku nie powoduje u mnie całkowitego zaślepienia. Wiem, czuję, że są w tym obszarze rzeczy co do swej wartości różne. Jest nawet parę filmów, które uważam za artystyczne pomyłki albo – wolałbym to tak określić – niepowodzenia lub klęski. Jednak jak na to ogromne dzieło jest takich miejsce sprawiających zawód bardzo mało. I o tym, przy całej wielkości tego artysty, nie warto mówić, bo pod tym względem nie jest on wyjątkiem. Artysta, także największy, jest człowiekiem, a człowiek nie może trwać w napięciu nieustannym, wytrzymywać nieustannie w rozrzedzonym powietrzu szczytów. Tymczasem Bergman bardzo rzadko próbował to napięcie ograniczyć czy powstrzymać. Sam zresztą, bez litości wobec siebie, przyznaje się do swoich upadków, czasami w tych razach, kiedy nam się wydaje, że utrzymał swą wielkość.

Chciałbym w tym semestrze pokazać państwu (nie wszystko, co wymienię, poddając równie dokładnej i wielostronnej analizie) dwie tzw. trylogie Bergmana. Chronologicznie biorąc, wcześniejszą z nich stanowią filmy względnie dobrze znane, choć pokazywane u nas – rzecz można – pokątnie, raczej w klubach filmowych lub na jeszcze bardziej zamkniętych forach. Tę trylogię tworzą: *Jak w zwierciadle* z roku 1960; *Goście Wieczery Pańskiej* z przelomu lat 1961 i 1962; oraz *Milczenie* z 1962 r. Trylogia druga, powstała w drugiej połowie tych samych lat sześćdziesiątych, to: *Godzina wilka* (1966), oraz *Han̄ba* i *Rytuał* (oba nakręcone w roku następnym). Sprawa „trylogiczności” tej drugiej „serii” nie jest tak oczywista jak pierwszej, ponieważ istnieją powody, by z wymienionymi w niej filmami połączyć także *Persone* (o rok od *Godziny wilka* wcześniejszą), lub też *Namiętność* (z 1968 r., a więc zrobioną bezpośrednio po *Rytuale*). W obu przypadkach mielibyśmy zatem do czynienia z tetralogiami, o różnie pomyślanym „punkcie wyjścia” i „punkcie dojścia”. Sprawa nie jest, oczywiście, czysto formalna. Każda wersja takiego układu bowiem decyduje nie tylko o wzajemnych relacjach jego części składowych, ale przede wszystkim może dawać zupełnie lub względnie odmienne odpowiedzi na pytanie: o czym to jest?

Traktując tę „serię” późniejszą jako trylogię, opieram się na spostrzeżeniu, że *Godzina wilka*, *Han̄ba* i *Rytuał* to tryptyk bezpośrednio dotyczący sztuki lub – jak to jeszcze inaczej można ująć – trylogia, w której każdym członem bohaterem jest artysta: Johan z *Godziny wilka* jest malarzem, Eva i Jan z *Han̄by* – muzykami, Hans, Thea i Sebastian z *Rytuału* – aktorami. Jeśli więc nawet nie zawsze wprost (jak w przypadku *Han̄by*) tematem jest twórczość albo artysta jest bohaterem zdarzeń, które wprost ze sztuką nie wspólnego nie mają – jakies piętno (lub „przekleństwo”) sztuki zdaje się decydować o jego stosunku do świata „w ogóle” i do najdalszych od sztuki zdarzeń. Takie wyjaśnienie związku trzech tych filmów może być powodem uznania wcześniejszej, bezpośrednio je poprzedzającej *Persony* za rodzaj preludium do tej trylogii: Elżbieta Vogler, główna postać *Persony*, jest aktorką. To wszystko również, mam nadzieję, powracać będzie we wspólnym naszym „czytaniu” tych filmów.

Zacznijmy zatem od *Godziny wilka* – filmu, który nie należy do najbardziej znanych dzieł Bergmana, a który jest w jakiejś mierze nietypowy i – od strony

interpretacyjnej – szczególnie trudny. Jest to również dzieło rozmaicie oceniane. Ale sam artysta uważa je za ważne.

Chciałbym, aby państwo, oglądając je teraz, próbowali zadawać sobie przede wszystkim takie pytania, jak: O czym to właściwie jest? Jaką można by „wydestylować” z tej opowieści wizję albo koncepcję sztuki? I jaką wizję rzeczywistości (w owym sensie totalnym tego słowa, o jakim na początku wspominałem)? Jak się ta pierwsza wizja i ta pierwsza sfera ma tu do drugiej? Co jest „zmyśleniem”, a co „prawdą”? Czy może wszystko jest zmyśleniem? Czy może wszystko jest prawdą? To kwestie ważne. Ale może znajdą tu państwo jeszcze inne, własne i dla siebie ważniejsze pytania?

I jeszcze jedna sprawa, może nieważna, a może blaha tylko z pozoru: jesteśmy, i w kinie, i w telewizji, zalewani ostatnio kubłami horroru (do tego komercyjnego strumienia upiornych – w różnych sensach słowa – okropności zaliczam np. *Lśnienie* Kubricka, choć wiele tzw. autorytetów w dziedzinie filmu uznalo ten kiepski film za arcydzieło). Czym różni się upiorność *Godziny wilka* od horroru panoszącego się w „masowej kulturze”? Odpowiedź na takie pytanie może nam coś wyjaśnić z dziedziny pytań o autentyczne artystyczne wartości.

Bergman powiedział kiedyś (lub powtórzył za kimś), że względnie utalentowany artysta, albo ogólniej: twórca (bo można to zastosować do naukowej dziedziny także), ma w życiu i w całym swym życiu realizuje jeden tylko pomysł. Jeśli ktoś ma dwa takie (czyli wielkie) pomysły, jest geniuszem. Twórczość Bergmana potwierdza tę formułę i zaprzecza jej zarazem: przez całe życie robił jeden film, gdy idzie o wizję świata, i przekazywał tę wizję na tak różne sposoby, że można stwierdzić, że miał nie dwa, ale dziesiątki „pomysłów”. Wizja obsesyjnie trwająca w jego dziele jest jednak zasadniczo ta sama. Jak różne może przybierać formy wyrazowe czy „treściowe”, chciałbym pokazać na jednym, drobnym z pozoru przykładzie, który może będzie niezłym „preludium” do *Godziny wilka*.

W prezentowanej teraz kopii brakuje krótkiej sekwencji wstępnej, o której należy wspomnieć, ponieważ ma ona kluczowe znaczenie dla porównania tego filmu (albo wręcz pewnej jego interpretacji) z innym dziełem i wyjaśnienia tego filmu poprzez pewien utwór literacki. Na razie zamileczę, o jaki utwór chodzi. Może ktoś sam się tego domyśli. Ale sekwencja nieobecna w naszej kopii jest ważna także z innego powodu. Jest ważna może przede wszystkim dlatego, że ma na celu zatarcie wszelkich granic między tym, co chcielibyśmy uznać w tej opowieści za zmyślenie, „licencję poetycką”, za fantastykę – a tym, co jest prawdą, serią zdarzeń „realną” w najmocniejszym sensie słowa.

Film zaczyna się od krótkiej sceny z filmowego planu. Bergman pokazany jest w otoczeniu głównych aktorów, w sytuacji „prywatnej”. Mówi mniej więcej tak: Będziemy robić film o pewnym zdarzeniu, które naprawdę miało miejsce. Ta kobieta żyje i dziennik, o jakim mówi, istnieje. Wszystko jest „udokumentowane”, musimy spróbować odtworzyć to i zastanowić się zarazem, czy współuczestniczyła w tych wydarzeniach sama, czy uległa presji wydarzeń i tekstu notatek człowieka, którego kochała. Ta kobieta jest osobą zupełnie normalną, trzeźwo myślącą. I film cały ma charakter wywiadu z ową Alną Borg, żoną malarza, Johana.



*Jak w zwierciadle (1961)*



*Jak w zwierciadle (1961)*



*Jak w zwierciadle (1961)*



*Jak w zwierciadle (1961)*

15 marca 1994

*Godzina wilka* stała się bezpośrednim powodem powstania jednego z najciekawszych dokumentów o twórczości Bergmana: książki, opublikowanej w Sztokholmie w 1970 r., *Bergman om Bergman (Bergman o Bergmanie)*, liczącej blisko trzysta stron, a będącej zapisem rozmów przeprowadzonych z reżyserem w latach 1968-1970 przez trzech przedstawicieli szwedzkiego czasopisma filmowego „Chaplin”: Stiga Björkmana, Torstena Mannsa i Jonasa Simę. Angielski przekład tej książki ukazał się w 1973 r. w Londynie, pt. *Bergman on Bergman*. Ten cykl wywiadów dotyczy całej twórczości artysty do 1969 r. (tzn. do *Namiętności* i *Dokumentu z Farö*, ukończonych w tymże roku). Ale, jak autorzy wspominają w przedmowie, rozmowy rozpoczęły się od spotkania z Bergmanem w styczniu 1968 r., spotkania, którego celem było omówienie najnowszego dzieła reżysera, właśnie *Godziny wilka*, po to, by ów wywiad opublikować w „Chaplinie” zaraz po premierze filmu, zapowiedzianej na luty. Sam ten pierwszy wywiad, drukowany – jak zaplanowano – osobno, w książce zajmuje miejsce dalekie (s. 215-227 wydania angielskiego), ponieważ ostatecznie cały materiał został w tym zbiorze ułożony w porządku odpowiadającym w zasadzie chronologii filmów i scenariuszy Bergmana. W rozmowach późniejszych problem *Godziny wilka* wraca kilkakrotnie jeszcze.

Chciałbym streścić, lub zacytować czasem (za wydaniem angielskim), najważniejsze wypowiedzi dotyczące tego dzieła.

1. W wywiadzie z czerwca 1968 r. (*Bergman on Bergman*, s. 40), przy omawianiu wczesnego filmu *Fängelse (Więzienie, 1948-49)*, którego tematem jest próba napisania scenariusza i nakręcenia filmu o piekle na ziemi (tytuł scenariusza czy opowiadania filmowego brzmi: *Historia prawdziwa*), Torsten Manns pyta reżysera: *A więc tutaj po raz pierwszy daje znać o sobie pańska wiara w diabła?* Bergman odpowiada:

*Postawmy tę sprawę diabła jasno, raz na zawsze. Aby zacząć od początku: pojęcie czy wyobrażenie Boga, rzecz można, zmieniało przez lata swe aspekty, tak że albo stało się tak niewyraźne, że całkowicie zniknęło, albo przemieniło się w coś zupełnie innego. Dla mnie piekło było zawsze miejscem osobliwie sugestywnego rodzaju; ale nigdy nie uważałem, żeby było ulokowane gdzieś indziej niż na ziemi. Piekło jest stworzone przez istoty ludzkie – na ziemi! Tym, w co w owych dniach wierzyłem – i w co wierzyłem przez długi czas – było istnienie jadowitego zła, niezależnego w żaden sposób od czynników związanych z otoczeniem czy dziedziczeniem. Nazwijcie to pierwotnym grzechem lub inaczej, jak chcecie – w każdym razie jest to aktywne zło, na które istoty ludzkie, w przeciwieństwie do zwierząt, mają monopol. Sama nasza natura, jako istot ludzkich, ma w sobie to, że zawsze niesie z sobą dążenia niszczyielskie, świadome lub nie uświadomione, wymierzone zarówno przeciw nam samym, jak i przeciw zewnętrznemu światu. Jako zmaterializowanie owego jadowitego, niezniszczalnego i – dla nas – niewytłumaczalnego i niepojętego zła, wytworzyłem postać mającą diaboliczne znamiona figury ze średniowiecznego moralitetu. W różnych kontekstach czyniłem rodzaj osobistej gry, polegającej na tym, by się jakaś diaboliczna postać gdzieś mi wałęsała. Jej zło stanowiło jedną ze sprężyn w moim zegarowym mechanizmie. I to tyle, gdy chodzi o diabelskie postaci z moich wczesnych filmów.*





*Goście Wieczery Pańskiej (1963)*



*Goście Wieczery Pańskiej (1963)*



*Goście Wieczery Pańskiej (1963)*

– *A czy jest taka w „Godzinie wilka”, na przykład?* – pyta Jonas Sima.

– *Nie, nie ma. Tam jest destrukcyjność, zmaterializowana siła zniszczenia – kształt zbudowany wokół Johana Borga. Ale nie ma diabelskiej postaci.*

2. Pod koniec *Milczenia* (*Scenariusze*, s. 250), bohaterka umierająca albo skazana na samotną śmierć w nieokreślonym bliżej czasie, w każdym razie stojąca świadomie na granicy życia (w tym momencie towarzyszy jej w hotelowym pokoju siedzący obok niej stary kelner, nie rozumiejący jej języka) wypowiada jedno z najważniejszych może zdań, jakie znajdujemy w dialogach Bergmana. Mówi: *Staramy się przyjąć jakąś postawę. I okazuje się, że wszystkie nie mają sensu. Siły są zbyt potężne, przyprowadzają o zawrót głowy. Trzeba poruszać się ostrożnie wśród upiórów i wspomnień.* (uśmiecha się) *Muszę mówić.* (spokojnie) *Mówię.* (jeszcze spokojniej) *Umrzeć to jednak coś znaczy.*

3. W *Personie* (późniejszej o trzy lata) pielęgniarka Alma czyta mileżącej przez wiele tygodni aktorce, Elżbiecie Vogler, fragment z jakiejś książki (*Scenariusze*, s. 266): *Cały ten strach, który ciągle jest z nami, nasze nie ziszczone marzenia, niepojęte okrucieństwo, bojaźń przed nieistnieniem, bolesny wgląd w nasze ziemskie bytowanie, stopniowo wykrystalizowały naszą nadzieję na pozaziemskie zbawienie. Nie wysłuchane wołanie naszej wiary i zwątpienia w ciemności i ciszy jest jednym z przykrych dowodów naszego osamotnienia i naszego zastraszenia.*

4. *Pieć jest stwarzane przez istoty ludzkie – na ziemi* (por. cytaty z *Bergman on Bergman*). Na pierwszy rzut oka można się w tym dopatrzeć wpływu pewnych formuł egzystencjalizmu Sartre'a, np. w rodzaju: *Pieć to imi*, zdania z *Drzwi zamkniętych*. Ale nie jest to u Bergmana aż tak proste czy uproszczone. Bo, przede wszystkim, istnienie ludzkie nie jest, „samo w sobie”, absurdalne, świat nie jest nonsensowny i zły, nawet gdy ograniczymy go tylko do ludzkiego kręgu. Ludzka miłość odsłania, zdaje się tu odsłaniać porządek najbardziej rzeczywisty, którego nierozpoznawanie, gubienie lub niszczenie rodzi zło. Porządek świata zatem istnieje i jest osiągalny w ludzkim życiu – poprzez miłość życia, własnego i cudzego, życia wykraczającego poza egoistyczne i w ogóle ludzkie nawet obszary. Przy tym wszystkim to, co ludzie nazywają miłością, jest zmieszane (lub jest w jednej ze swych najpotężniejszych postaci), złączone lub utożsamiane z czynnikiem erotycznym. Można powiedzieć, że to samo życie, traktowane czy pojmowane jako święte i niepoznawalne w swej istocie, życie jako rzeczywistość sama – może być spełnione tylko na drodze miłości: albo „czyste”, pozbawionej chęci fizycznego posiadania miłości drugiego człowieka i świata, albo zawierającej element cielesnego pożądania i spełnienia miłości, w której dominuje jednak zawsze to, co duchowe, nad tym, co czysto fizyczne. Mimo wszystkie wątplenia, sprzeczki i oskarżenia, wygłoszone wobec „zinstytucjonalizowanej wiary”, wobec wszelkich form religii, protestanckiej zwłaszcza, z którą Bergman czasami otwarcie walczy i którą pomawia o zakłamanie – jest on, wśród artystów naszego czasu, jednym z najbardziej „religijnych”. Nawet wówczas, gdy chrześcijańską formułę *Bóg jest miłością* przemienia w formułę *miłość jest Bogiem* – co dokonuje się w finałowej sekwencji jednego z najwymowniejszych w tym względzie jego filmów, *Jak w zwierciadle* (1960).

Ponieważ życie erotyczne jest – w miłości, razem z „miłością” w najwyższym, absolutnym czy religijnym sensie tego słowa – jedną z najwyższych form



*Milczenie* (1963)



*Milczenie* (1963)



*Godzina wilka (1968)*

doświadczenia miłości i zarazem życia, to, co erotyczne tylko, pożądanie i rozkosz, stanowić mogą same dla siebie najwyższe dla miłości i życia zagrożenie. W jakimś komentarzu, o ile pamiętam, dotyczącym *Milczenia*, Bergman powiedział, że rozkosz bez miłości jest śmiercią. Można to równie dobrze nazwać piekłem: piekło bowiem to zagłada, unicestwienie, albo po prostu – nieobecność miłości. Piekło zatem to duchowa śmierć – ponieważ miłość to sfera ducha przede wszystkim, to życie zdominowane przez duchowość.

5. Jedną z najwyższych, „idealnych” form miłości jest miłość macierzyńska. Zawiera się w niej bowiem i dawanie życia, i fizyczne zwielokrotnienie, a zarazem tożsamość, jaką reprezentują matka i dziecko, i psychiczna więź, jeśli od strony dziecka jest zaakceptowana i podtrzymywana, i jeśli (od strony matki) nie przemienia się w zaboreczną chęć wyłącznego posiadania, dominacji, duchowej władzy. Tu również, przez to, że miłość może się urzeczywistnić najpełniej, zagrożenie miłości jest największe.

To samo, lub prawie to samo, można powiedzieć o miejscu i roli, jaką u Bergmana pełni sztuka. Sztuka jako jedna z najsilniejszych, skondensowanych form doświadczenia życia (którego miłość, powtórzmy, jest objawem czy objawieniem, epifanią). Artysta, twórca, działa w bezpośredniej bliskości sił najpotężniejszych, które rządzą światem. Jest, używając metafory Heideggera, *pasterzem bycia*, stoi przy źródłach i strzec ma źródeł, rodzących wszystko, co naprawdę istnieje, co jest w sensie najcenniejszym, ma strzec tych źródeł pilniej i bardziej świadomie niż inni ludzie.

Powiedzmy inaczej jeszcze: Jeśli każdy człowiek, jako człowiek po prostu, jest pasterzem bycia, artysta jest także jego kapłanem. Ta bliskość i ta rola wystawia go także na niebezpieczeństwa szczególne. W filmie *Jak w zwierciadle* jednym z bohaterów jest pisarz, Dawid. Nie mówi się tu nawet, jakiej klasy jest jego pisarstwo. Wiemy natomiast, że jest człowiekiem niezdolnym do głębszych czy żywszych uczuć. Złamany życiem, mający za sobą nieudaną próbę samobójstwa, egocentryk, który dokonuje – jako artysta i jako ojciec zarazem – szczególnego przestępstwa: z „przyrodniczym” obiektywizmem próbuje w dzienniku notować rozwój umysłowej choroby swojej córki, Karin. Czyni to w dodatku z „warsztatowym” zamysłem. Schizofrenia Karin staje się dlań przedmiotem chłodnej obserwacji. W książce *Bergman on Bergman* (s. 164), Torsten Manns przypomina to i mówi: *W „Jak w zwierciadle” zjawia się nagle coś, czego przedtem nie widziałem w pana filmach – zjawia się wątpliwość, czy artysta ma prawo śledzić i wdzierać się w sferę tajemnic innych ludzi, tak jak to czyni Dawid. Odsłania pan nowe formy wątpliwości na temat funkcji artysty. A to nas prowadzi do „Godziny wilka”.*

6. Jedną z dramaturgicznych albo „fabularnych” wersji, jaką motyw miłości przyjmuje w sztuce Bergmana, jest rodzaj „psychologicznej fuzji”, tajemniczego psychicznego zbliżenia się, które prowadzi do zatarcia granic między dwiema osobami, stopienia się dwu osobowości w jedną. Można założyć, że najpełniej lub po raz pierwszy u Bergmana temat ten zjawia się w *Personie*. W *Obrazach* (s. 60-61) Bergman pisze o tym i nazywa to wprost: *Kiedy Alma zasypia lub za chwilę zaśnie, nagle jak gdyby ktoś poruszył się w pokoju, jak gdyby ogarnęła ją kosmiczna trwoga*. Taka kosmiczna trwoga – dodajmy – jest zawsze u Bergmana momentem najwyższego doznania życia, które ujawnia swą cenę

i wielkość, bo jest zagrożone. Podobnie jak w miłości, krótkie zawsze momenty jej pełnego urzeczywistnienia ujawniają bezcenne życie w osiągnięciu „nieziemskiego” spokoju. Cytuję dalej: *Wtedy (Alma) zauważa, że drzwi do sypialni pani Vogler są uchylone. Wchodzi i odkrywa, że pani Vogler leży nieprzytomna, jakby była martwa. Ogarnia ją lęk i chwyta za telefon, ale nie ma sygnału. Wraca do zmarłej, zerka na nią spod opuszczonych powiek i nagle wymieniają się one osobowościami. W ten sposób (w jaki – dokładnie nie wiem) przeżywa ona z fragmentaryczną ostrością stan ducha tej drugiej aż do poczucia absurdu. Spotyka panią Vogler, która teraz jest Almą i która mówi jej głosem. Siedzą naprzeciw siebie i rozmawiają za pomocą intonacji i gestów, nękają i obrażają, i dręczą się wzajemnie, śmieją się radośnie i bawią. To jest scena zwierciadlana.*

*Obrazy*, s. 64-65: Powiedziałem kiedyś, że „Persona” uratowała mi życie. Nie ma w tym przesady. Gdybym nie dał rady, prawdopodobnie bym się nie podniósł. Bardzo ważne było, że po raz pierwszy nie przejmowałem się publicznością. Wreszcie szlag trafił ewangelię zrozumiałości, którą wbijałem sobie do głowy od czasu, kiedy jako „murzyn” pocilem się nad scenariuszami w Svensk Filmindustri. Dziś czuję, że w „Personie” – a później w „Szepcie i krzykach” – posunąłem się tak daleko, jak tylko mogłem. W poczuciu wolności dotknąłem bezsłownych tajemnic, które jedynie kino potrafi unieść.

To wyznanie trzeba odnieść również i do *Godziny wilka*, gdzie tzw. ewangelia zrozumiałości, o jakiej wspominał przed chwilą, została jeszcze brutalniej potraktowana niż w *Personie*. Jeszcze jeden cytat z *Obrazów* (s. 28-29):

*Niektórzy uważali „Godzinę wilka” za regres w stosunku do „Persony”. To nie jest takie proste. „Persona” była wylodem, który udał się i ośmielił mnie do dalszych poszukiwań na nieznanych drogach. Z rozmaitych powodów ten film miał charakter bardziej otwarty, bardziej namacalny: ktoś jest niemy, a ktoś mówi, z czego rodzi się konflikt. „Godzina wilka” jest bardziej płynna: dokonuje się tam świadome roztopianie formy i tematu. Kiedy dzisiaj oglądam „Godzinę wilka”, uświadamiam sobie, że traktuje ona o skrytym i ściśle strzeżonym rozdwojeniu, dostrzegalnym zarówno w moich wcześniejszych, jak i późniejszych filmach: Aman w „Twarzy”, Ester w „Milczeniu”, Tomas w „Twarzą w twarz”, Elisabet w „Personie”, Ismael w „Fanny i Aleksandrze”. „Godzina wilka” jest dla mnie ważna, ponieważ stanowi ona próbę zarysowania problematyki trudnej do uchwycenia i spenetrowania. Odważyłem się na kilka kroków, ale nie przeszedłem całej drogi. Gdyby „Persona” była porażką, nigdy nie odważyłbym się nakręcić „Godziny wilka”. Ten film nie jest żadnym regresem, lecz chwiejnym krokiem postawionym we właściwym kierunku.*

Dla mnie szczególnie ważnym przy zestawieniu (tematycznym poniekąd i jawnie czasowym) tych dwu filmów jest „temat” zamiany osobowości z *Persony*, który się przeobraża w *Godzinie wilka* w tragiczny wariant wejścia – z miłości – w osobowość drugiego człowieka. Istnieje tu zatem równie silny motyw „zwierciadlany”. Lecz Alma, która do końca bezwzględnie kocha Johana, widzi w zwierciadle – jakim jest dla niej on tylko – widzi tam tylko jego. A Johan doprowadza do tego, że zwierciadło pęka. Alma pyta na koniec: *Czy gdybym go mniej kochała, mogłabym go uratować? Czy dlatego spotkało nas nieszczęście?*

7. Jeśli „zwierciadlaność”, lustrzane wzajemne przegłądanie się w sobie dwu osób, które doprowadzić może do chwilowej lub trwałej, wzajemnej lub jednostronnej wymiany osobowości – jeśli to jest u Bergmana dotarciem do granicy najpełniejszego istnienia, osiągnięciem miłości najautentyczniej doświadczanej, przeciwieństwa tego upatrywać należy w „andersenowskiej”, z *Królowej śniegów* wziętej, alegorii czy metaforze zwierciadła rozbitego. Bergman mówi, że *Godzina wilka* jest opowieścią o destrukcji, jest wizją zmaterializowanej niszczącej siły. I mówi, że jest to film o *skrytym i ściśle strzeżonym rozdwojeniu*. Rozdwojenie owo stanowi punkt wyjścia i przyczynę, ostateczny powód niszczenia. Jeśli wśród przykładów wcześniejszych, jakimi się dla ukazania tego rozdwojenia posłużył, wymienia Amana z *Twarzy*, możemy to rozdwojenie nazwać „szekspirowskim” motywem. Tam bowiem aspekt czysto zewnętrzny polega na ukryciu się kobiety pod męskim przebraniem. Ale może właśnie owa przebieganka tam zastosowana uwydatnia wyraźniej coś z natury poważniejszego, samego wnętrza bohaterów Bergmana sięgającego rozdwojenia: mianowicie biseksualność. Swoista, psychiczna tylko, albo psychofizyczna dwupłciowość ludzkiej istoty jest tym, co umożliwia i co zarazem uniemożliwia miłość. Powoduje, że człowiek nie może często rozpoznać swej natury, gubi się w sobie, wyobraża sobie swoją rzeczywistość uczuciową niezgodnie z faktycznym stanem swoich uczuć i seksualnych skłonności. W tym niepokojącym i rzadko dyskutowanym planie utworów Bergmana ludzkie zagubienie wewnętrzne i presje zewnętrznych konwencji obyczajowych jeszcze raz i jeszcze inaczej ukazują trudność w dotarciu do miłości pełnej, w pełni uobecniającej potęgę życia.

W filmie bynajmniej nie należącym do wybitnych dzieł Bergmana, *Z życia marionetek*, powstałym w latach 1979-1980, ten zagadkowy syndrom przedstawiony został z niemal publicystyczno-kliniczną ostrością i brutalnością. *W krótkich raczej, często przerywanych albo celowo powikłanych scenach* – pisze Bergman we wstępie do scenariusza – *staram się (jako stojący z boku) zdawać jakby protokolaną relację. Powstrzymywałem się od wszelkiej ingerencji, co oczywiście nie oznacza, by mimo to obiektywność nie była czystą iluzją. Nikt z występujących nie może jednakże uważać się za powołanego do tłumaczenia albo uściślenia istoty dramatu. Wszyscy oni są zamieszani w toczący się dramat i przez to mają umysły zamknięte. (Psychiatra, który z racji swego zawodu powinien być najbliższy zrozumienia, jest od tego zrozumienia najdalszy ze wszystkich)* (s. 214).

*Marionetki* muszą jednak, choćby na moment, zatrzymać naszą uwagę, ponieważ główny bohater filmu, Peter Egerman, stanowi pod wieloma względami „kalkę” postaci Johana Borga z *Godziny wilka* (ten sam tytuł pojawia się w scenariuszu z roku 1979 jako tytuł czwartej sceny: nocnej rozmowy Petera z żoną, Katariną). W *Obrazach* Bergman napomyka o jednym przynajmniej punkcie zbliżającym do siebie te dwie postaci (s. 42): kiedy Johanowi, w jednej z ostatnich scen filmu „przeobrażonemu” w dziwną androgyniczną istotę ożywa pod rękami trup Veroniki Vogler (lub po prostu budzi się ona, cały czas będąc demonem) i kiedy inne upiory zlatują się i drwią z niego, Johan mówi: „*Dziękuję wam, zwierciadło się rozprysło, ale co odbijają jego odłamki?*” Nie byłem w stanie na to odpowiedzieć – dodaje Bergman. – *Dokładnie to samo mówi Peter w filmie „Z życia marionetek”. Kiedy we śnie odkrył, że jego żona została*





*Hańba* (1968)



*Hańba* (1968)





*Hälsa* (1968)



*Hälsa* (1968)

przezeń zamordowana, pyta: „Zwierciadło roztrzaskało się, ale co odbijają odłamki?” Ciągłe nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie.

To pytanie, o ile mi wiadomo, pozostało jedynie w scenariuszu *Marionetek*, w każdym razie nie ma go w tej kopii filmu, jaką dysponuję (kopii chyba kompletnej). Opisując to (a na ekranie: mówiąc) w nie wysłanym liście do przyjaciela psychiatry, Peter Egerman dodaje jeszcze przed tą kwestią ostatnią takie zdania (*Scenariusze*, s. 270): *Czy możesz mi pomóc? Czy jest możliwa w ogóle jakaś pomoc? Nie mogę dłużej żyć. Czy ja w ogóle żyję, czy też ten sen, tak jak się on przedstawiał, był dla mnie tylko jedynym krótkim momentem życia, zdobytej i przeżytej rzeczywistości?*

Jakby w pogoni za tą na moment i we śnie tylko *zdobytą rzeczywistością*, Peter dokonuje morderstwa „zastępczego”, na prostytutce.

8. Biorąc z Andersena dosłownie motyw rozprysniętego zwierciadła, powiedzić możemy, że stanowi ono obraz zarazem pokonanego i mogącego się rozprzestrzeniać zła. *Zobaczy Pan to, co Pan chce zobaczyć* – mówi Lindhorst, kiedy wpuszcza Johana do sali, gdzie leży trup Veroniki. I cała dalsza sekwencja pokazuje, że Johan nareszcie ma Veronikę dla siebie, tak jak chciał ją mieć – jako martwą rzecz, ciało pozbawione duszy.

*Dlaczego Lindhorst zsminkuje Johana przed jego miłosnym spotkaniem z Veroniką?* – pyta Bergman w *Obrazach*. – *Od początku zdawaliśmy sobie sprawę, że ich namiętność jest całkowicie pozbawiona uczuć, że chodzi tutaj o erotyczną obsesję. Ta informacja zostaje przekazana już w pierwszej scenie (między nimi). Później Alma czyta dzienniki Johana i dowiadujemy się, że jego związek z Veroniką był katastrofą. Lindhorst maluje go ni to na kłowna, ni to na kobietę i ubiera w jedwabny szlafrok, który nadaje mu jeszcze bardziej kobiecej wygląd. Biali kłowni mają wieloznaczną symbolikę: są piękni, okrutni, niebezpieczni i balansują na granicy między śmiercią a niszczycielską seksualnością* (s. 35).

Można dodać, że jeśli Johan mówi – do siebie? do ożywionego ciała Veroniki? do reszty otaczających go w tym momencie upiorów? – *Granica wreszcie została przekroczona. Zwierciadło się rozprysło...*, to mówi o tej właśnie granicy, która jest zarazem granicą życia. *Johan dokonuje wyboru* – możemy zacytować tu jeszcze jedno miejsce z *Obrazów*. – *Wybiera mowę demonów zamiast rzeczywistości Almy. Rzeczywistość Almy to życie: Ciężarna Alma uosabia życie* (s. 35). *Zbliżałem się do problemów, które naprawdę mogą zostać wyrażone tylko poezją lub muzyką.*

9. *Obrazy* (s. 41-42): „*Godzina wilka*” rozgrywa się w krainie zmięzchu. *Ponadto film ten wykorzystuje nowy dla mnie element – romantyczną ironię, horror.*

Ta wzmianka o romantycznej ironii przenosi nas jeszcze do wcześniejszej książki, *Bergman o Bergmanie*, gdzie reżyser mówi o aluzjach do E.T.A. Hoffmanna, z którego wziął imiona kilku postaci – i to demonów: „archiwista Lindhorst”, „kurator Heerbrandt”, „kapelmistrz Kreisler”. Wszystkie te, tak „zawodowo” określone osoby, są bohaterami *Złotego garnka* Hoffmanna, opowiadania z tomu *Obrazki fantastyczne w stylu Callota*, wydane w 1814 r. Lindhorst, którego Johan – pokazując swe szkice Almie – nazywa człowiekiem-ptakiem, a który, jak mówi, porusza się bardzo szybko, jest też i u Hoffmanna określony jako „człowiek prędkości” (*Opowieści fantastyczne*, 1958, przekład *Złotego garn-*

ka, Jan Kleczyński, s. 109). Poza tym obraz z *Godziny wilka*, poprzedzający wejście do kostnicy, kiedy Lindhorstowi wyrastają nagle skrzydła, jest cały wzięty z Hoffmanna: Archiwariusz już był niedaleko ogrodu Cosel, kiedy wiatr wywał szeroki płaszcz i rozwał poły tak, że trzepotały w powietrzu jak dwa ogromne skrzydła, a studentowi Anzelmusowi, który patrzył za nim ze zdziwieniem, zdawało się, że to wielki ptak rozpościera skrzydła do szybkiego lotu (tamże, s. 126). Imię „Weronika” znajduje się również w tym samym opowiadaniu, co Veronikę Vogler bezwzględnie sytuuje po stronie upiórów, jeśli by jakieś mogły być co do tego wątpliwości.

10. *Obrazy* (jeszcze o romantycznej ironii): *Przy kolacji na zamku demony wyglądają normalnie, choć nieco osobliwie. Spacerują po parku, rozmawiają, bawią się teatrykiem lalek. Wszystko odbywa się dość spokojnie. Żyją jednak życiem potępieńców, w nieznośnych boleściach, w wiecznym wzajemnym uwikłaniu. Napadają na siebie i zżerają swoje dusze. Ich męczarnia na krótką chwilę ustaje. Wówczas, kiedy w teatryku lalek rozgrywa się „Czarodziejski flet”. Muzyka przynosi kilka chwil spokoju i ukojenia.* (s. 41-42).

*Kamera przesuwają się po wszystkich twarzach. Rytm tekstu stanowi rodzaj kroku: Pa-mi-na oznacza miłość. Czy miłość jeszcze żyje? „Pamina lebet noch”, miłość jeszcze żyje. Kamera zatrzymuje się na twarzy Almy* (s. 42).

Ten motyw twarzy i muzycznego rytmu wykorzysta Bergman po ośmiu latach w filmowej wersji opery Mozarta, w sekwencji uwertury, która stanowi wspaniały obraz zjednoczenia i uwznioślenia ludzi przez sztukę.

11. W jednym z późnych opowiadań Karen Blixen, zatytułowanym *Nurek*, piękna tancerka z Szyrazu mówi, że nie można tańczyć bez miłości. O ile pamiętam, Bergman gdzieś wypowiada podobne zdanie. Ale nawet jeśli się mylę, najprostszą dewizą, jaką bym wybrał, by określić jego sztukę, byłoby to właśnie: Nie można tworzyć bez miłości. Bez miłości do tego, co żyje, do światła, do życia. *Godzina wilka* jest filmem o destrukcji, bo jego bohaterem jest artysta niezdolny do miłości. Alma mówi tylko: *Lubił mnie. Zdawało mi się, że byłam mu bliska.* Alma jest dla Johana tylko wcieleniem próby ratunku, ale próba ta jest od początku skazana na niepowodzenie. Johan, którego w sztuce przesładuje niemoc, tworzy dla demonów, nie dla ludzi. Baron von Merkens przy pierwszym spotkaniu mówi, że należy do grona najgorętszych (podkreśla to), najgorętszych wielbicieli jego malarstwa. Stojąc z Almą przed portretem Veroniki Vogler, Corinne von Merkens mówi: *Kupiłam sobie kawałek duszy Pani męża.*

W *Godzinie wilka* Bergman zdaje się być – świadomym lub nieświadomym – spadkobiercą bardzo dawnej, bliskiej może wszystkim pierwotnym społeczeństwom, w europejskiej kulturze obecnej już od czasów archaicznej Grecji myśli, że sztuka tak blisko, tak niebezpiecznie blisko sąsiaduje z życiem (może można powiedzieć: z kruchością życia), że sąsiaduje zarazem ze zbrodnią.

Możemy w związku z tym przyjąć – na przykład – że rozbiecie lustra da się w opowieści o malarzu Johanie Borgu zinterpretować jako gest artyście bliski i dlatego właśnie jemu zabroniony: spojrzenie na życie, ujęcie życia od strony śmierci. Przez zadanie śmierci. Takie założenie każe wnosić, że próba zastrzeżenia Almy nie jest pierwszą zbrodnią Johana. Że próbuje on uciec w miłość Almy dlatego, że przedtem popełnił (usiłował popełnić?) inną zbrodnię. W całej tej

opowieści, którą trzeba traktować jak właśnie oglądanie rozprysniętego lustra, jest mnóstwo drobnych szczegółów nasuwających to przypuszczenie albo je potwierdzających. „Kurator” Heerbrand, ścigający Johana na wrzosowisku, mówi, że zbrodniarz musi powracać na miejsce zbrodni. Veronika Vogler przy pierwszym spotkaniu pokazuje jakąś tajemniczą szramę. Corinne von Merkens też była zraniona przez jakiegoś, innego niż mąż, mężczyznę. Oczywiście w tym miejscu zjawia się pewna sugestia dotycząca odpowiedzi na pytanie, które już wcześniej powinno być postawione: dlaczego te właśnie upiory prześladują Johana? Alma zdaje się nic nie wiedzieć o jego życiu sprzed ich związku. Najlepiej świadczy o tym roznowa (której towarzyszy czytany tekst dziennika) o Veronice.

W ten sposób docieramy do najbardziej może zagadkowej i może centralnej, w tak teraz rozpościerającej się przed nami płaszczyźnie filmu, sceny z chłopcem-upiorem, lub może po prostu chłopcem. W książce *Bergman om Bergman* reżyser mówi: *Scena ta dla mnie wiele razy zmieniła swój sens. Już upłynęły blisko dwa lata od napisania „Godziny wilka”, a półtora od czasu, kiedy ją nakręciłem. Kiedy robiłem ją, była realistycznym wyrazem maniackalnego lęku Johana Borga przed ugryzieniem. Chłopiec był jednym z jego demonów. Johan Borg nie mógł się zdecydować, czy był to sen, czy rzeczywistość, czy zabił chłopca, który rzeczywiście istniał, czy wydarzyło się to tylko w jego wyobraźni. Granica między wyobrażeniem czy snem a rzeczywistością została zamazana (s. 220).*

W *Obrazach* znowu Bergman pisze (s. 34-35): *Chcę na chwilę powrócić do tematu erotycznego: mam na myśli scenę, która – jak mi się wydaje – jest dobrze zrealizowana. To scena z Johanem zabijającym małego demona, który go ugryzł. Błąd polega tylko na tym, że demon powinien być nagi! I postawiając się o krok dalej: Johan również powinien być nagi. Chodziło mi to po głowie, kiedy filmowaliśmy ten epizod, ale nie odważyłem się zaproponować tego Maxowi von Sydow. Być może nie byłem w stanie. Gdyby obaj aktorzy byli nadzy, ta scena nabrałaby brutalnej jasności. Kiedy demon czepia się grzbietu Johana i stara się go uchwycić, wtedy ten roztrzaskuje go o skalną ścianę z orgazmatyczną siłą.*

Jeżeli tak interpretuje się tę scenę, jej groza pogłębia się o wymiar bluźnierstwa przeciwko miłości i życiu, przeciwko więc wszystkiemu, co dla Bergmana święte, będące wartością najwyższą. To jest już coś gorszego od *rozkoszy bez miłości*, takiej rozkoszy, którą Bergman nazywa śmiercią. Jest to bowiem rozkosz zespolona z zabójstwem. Wystarczy tylko rozerwać te czlony, a będziemy mieli scenę nekrofilii z *Marionetek*.

Dlaczego, gdy ożywa trup Veroniki Vogler i gdy Johan mówi: *Granica została przekroczona...*, zjawia się ponownie tonące ciało chłopca? To skojarzenie kochanki i tamtej zbrodni wzmacnia w filmie jeszcze jeden, niezmiernie znaczący element: preraźliwie ostre światło, tak ostre tylko przy pierwszym spotkaniu z Veroniką i w epizodzie z chłopcem przy skale. Bergman mówi o tym w jednym z wywiadów: *Dla mnie szwedzkie lato pełne jest głębokich pogłosów rozkoszy zmysłowej, zwłaszcza (...) w maju i czerwcu. Ale lipiec i sierpień, dla mnie szczególnie lipiec, kiedy słońce świeci bez przerwy, to straszna tortura. Blask słońca przyprawia mnie o klaustrofobię. Moje koszmary zawsze są nasycone słonecznym światłem. (...) Ten sam twardy blask jest w „Godzinie wilka”*

*i w „Poziomkach” (oczywiście chodzi o pierwszą sekwencję snu profesora Isaaka Borga). Gdy widzę bezchmurne niebo, czuję, że zbliża się koniec świata (Bergman om Bergman, s. 78).*

Warto jeszcze, zastanawiając się nad znaczeniem tej sekwencji, uprzytomnić sobie, jak wyjątkowe miejsce zajmuje ona w płaszczyźnie narracji. Pomijając w tej chwili oczywisty fakt, że wszystko stanowi opowieść Almy, w tej opowieści mamy sceny z jej i Johana „normalnego” życia, sceny opisane w dzienniku malarza oraz sceny, w których Alma uczestniczy w uzewnętrzniającym się i dla niej, upiornym świecie człowieka, którego kocha. Tylko ta jedna sekwencja opowieści – historia o zabiciu chłopca – jest bezpośrednim i bezpośrednio jedynym wyznaniem, którego Johan nawet nie odważa się opisać, a tylko opowiada Almie wprost.

12. W związku ze sceną Tamino – chór z *Fletu* (por. 10): sekwencja końcowa sceny z Veroniką i upiorami jest (może być?) traktowana jako odwrócenie, skrzywienie, parodia sceny z opery. Podobnie jak Tamino na słowa chóru, obwieszczającego że Pamina żyje, odpowiada: *Dziękuję wam*, tak Johan odpowiada: *Dziękuję wam* na szyderczy śmiech zjaw.

13. *Bergman om Bergman*, s. 227: *Film jako medium jest dobrze przystosowany do ukazywania aktów destrukcji, aktów przemocy. Jedną z doskonale usankcjonowanych funkcji kina jest rytualizacja przemocy* (wypowiedź przede wszystkim odnosząca się w kontekście wywiadu do *Hańby*).

## 22 marca 1994

14. W książce znanego angielskiego historyka i teoretyka literatury, Roberta Liddella (ur. 1908), *A Treatise on the Novel* (wydanej w Londynie w 1947 r., wyd. paperbackowe [pierwsze] 1965), poświęconej „technice robienia powieści”, głównie dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej (Jane Austen, Dickens, Balzac, Flaubert, Proust, Galsworthy, Forster, Isherwood, Maugham, Joyce, Virginia Woolf, by wymienić najważniejsze nazwiska tu się zjawiające), ważne miejsce zajmuje twórczość Henry Jamesa, pisarza szczególnie fascynującego tych, którzy pragną analizować rzeczy nieproste. Ten autor, obok Conrada najwybitniejszy spośród twórców, którzy – korzystając w pełni i kontynuując w zasadzie dziewiętnastowieczną tradycję powieściową – czynią z niej coś nowego, coś prowadzącego ku „eksperymentowi Prousta”, i zarazem rzekomą przelomowość tego eksperymentu nieco osłabiają, ten autor jest nieprześcignionym mistrzem analizy psychologicznej i „powieści bez akcji”, żeby tak to tu określić z pewną dozą przesady. Ale nie to obchodzi nas w tej chwili najbardziej. Chciałbym tu zwrócić uwagę na pewne miejsce w tradycji, jakie James, obok Conrada (u którego ten punkt wyraźniej jest uchwytany), zajmuje, na kierunek przez niego reprezentowany, a rzadko łączony z jego nazwiskiem: mianowicie neoromantyzm. Ta „przynależność”, ta cecha, może trudniejsza (choć dla mnie oczywista) do uchwycenia w najslawniejszych jego powieściach – jak *Ambasadorowie*, *The Golden Bowl* (nawiązujące w samym tytule do Blake'a) czy *The Wings of the Dove* – uderza w dość niezwykłych jego opowiadaniach, które są (znów podobnie jak u Conrada) rzadkie, w opowiadaniach tzw. niesamowitych (należących do gatunku przez Anglików określanego terminem ghost-stories), a bezpośrednio niemal kontynuujących linię zapoczątkowaną przez osiemnasto-



*Rytuał (1969)*



*Rytuał (1969)*

wieczną „powieść gotycką”, reprezentowaną i doprowadzoną do szczytów w twórczości Hoffmanna i Poe'go. Nie tylko w twórczości Jamesa samego, ale właśnie w całej tak zarysowanej linii, jego *W kleszczach łęku* zajmuje miejsce wyjątkowe: należy do najbardziej „wybranej”, najwyższej grupy arcydzieł tego gatunku. Decyduje o tym i sam narracyjny talent pisarza, i niezwykle pomysł fabularny.

Ponieważ, jak wspominałem, *Godzina wilka* Bergmana – poza wszystkim innym – również osiąga punkt możliwie najwyższy w dziedzinie filmowego „psychologicznego horroru”, już to może skłaniać do porównywania tego filmu (czy nawet, co porównanie zbliża czy ułatwia w jakiejś mierze – tekstu scenariusza) z nowelą Jamesa. Ale też, jak mówiłem, istnieje powód znacznie głębszy. Sposób prowadzenia fabuły u Bergmana może nasuwać przypuszczenia o bezpośrednim jej związku z *W kleszczach łęku*. Właśnie w samej technice narracji, w zagadkowej pozycji narratorek (w obu wypadkach są to kobiety), w zacieraniu granic między tym, co w potocznym sensie „rzeczywiste”, a tym, co rzeczywistość zmysłową czy potoczną przekraczające, w nieuchwytności linii demarkacyjnej między „prawdą” a „zmyśleniem” (lub inaczej: fantazją czy wyobraźnią), między „wewnętrznością” i „zewnątrnością” zdarzeń, w tym wszystkim jest bliskość granicząca chwilami niemal z identycznością.

O ile mi wiadomo, a to moje przypuszczenie potwierdził w rozmowie ze mną Tadeusz Szczepański, największy u nas znawca twórczości Bergmana i literatury poświęconej reżyserowi, nigdy ten związek *Godziny wilka* z *W kleszczach łęku* nie został podjęty czy nawet dostrzeżony. Kiedy jeden z rozmówców reżysera, w książce *Bergman om Bergman*, podniósł problem „romantyzmu” w jego twórczości, w *Godzinie wilka* zwłaszcza, Bergman powiedział o wpływie Hoffmanna (mówiliśmy już o tym) i nie zaprzeczył, gdy wśród romantycznych autorów nam bliskich i oddziałujących na niego, padły jeszcze nazwiska Poe'go i Almquista. Mówiliśmy także o Andersenie. W *Obrazach*, gdy się mówi o *Fanny i Aleksandrze*, znów – jako źródła inspiracji – wymienia Bergman Hoffmanna i Dickensa. James nigdy nie został więc wspomniany.

To, że Bergman sam o Jamesie, przede wszystkim tu dla nas jako o autorze *W kleszczach łęku*, nie wspomina, bynajmniej nie znaczy, że ukrywa rzeczywiste źródło *Godziny wilka*. Zawsze jest (czy zdaje się być) bezwzględnie szczery, gdy mówi o tym, co zawdzięcza innym artystom. Zbieżność może być przypadkowa albo opowiadanie Jamesa, kiedyś przeczytane, mogło działać – żeby tak to nazwać – z jakiegoś ukrytego zakamarka pamięci. Ale, powtarzam, zbieżność jest i interesująca, i niezmiernie dla interpretacji *Godziny wilka* istotna.

Wróćmy do wspomnianej na początku książki Roberta Liddella. Z uzupełniających jej główny tekst trzech apendyksów, drugi poświęcony jest opowiadaniu Jamesa i nosi tytuł: *The „Hallucination” theory of „The Turn of the Screw”* (s. 138-145). Nawet i ten krótki esej kojarzy się z dyskusjami o Bergmanie przez to, że Liddell próbuje tu podważyć „freudowską” interpretację noweli Jamesa, tak jak wielu interpretatorów Bergmana usiłuje go umieszczać lub – przeciwnie – bronić przed umieszczeniem go albo „wyjaśnianiem” w obrębie freudyzmu, co mnie się wydaje zawsze wykładnią i spłaszczającą analizowane dzieło, i umożliwiającą absolutną tej analizy dowolność. Nie mówiąc już o tym, że dziś cała ta teoria jest na silę galwanizowanym trupem.

Liddell kieruje swą krytykę pod adresem Edmunda Wilsona, wybitnego pisarza, eseisty i historyka literatury, który w swej książce z 1938 r., *The Triple Thinkers*, sformułował ową „halucynacyjną” czy freudowską interpretację opowiadania Jamesa. Wilson napisał: *Wedle owej teorii, młoda guwernantka, która opowiada tę historię, reprezentuje przypadek neurotycznego zahamowania seksualnego, a upiory nie są upiorami rzeczywistymi, lecz jedynie halucynacjami guwernantki*. Najprościej rzecz ujmując, cały dziennik, stanowiący trzon *W kleszczach lęku*, ma być dowodem na to, że młoda kobieta z prowincji, w dodatku córka duchownego, zakochuje się w młodym, pięknym i bogatym mężczyźnie, który powierza jej opiece dwoje dzieci, bratanka i bratanicę, osieroconych dwa lata wcześniej, a mieszkających w jego wiejskiej posiadłości, dworze Bly w hrabstwie Essex. Guwernantka widzi tego człowieka bardzo krótko i tylko dwukrotnie. Wynagrodzenie, jakie jej oferuje, przekracza jej wszelkie oczekiwania (ma dwadzieścia lat i jest to jej pierwsza posada, uzyskana z prasowego ogłoszenia). We wprowadzeniu, poprzedzającym samo czytanie dziennika, właściciel tego niezwyklego dokumentu, niejaki Douglas, który tę kobietę znalazł i od której dostał dziennik przed jej śmiercią, dwadzieścia lat wcześniej – Douglas mówi: *Wspominała w rozmowie ze mną, że kiedy [po uzyskaniu jej zgody na przyjęcie posady ów mężczyzna] przez moment ścisnął jej rękę z uczuciem ulgi i zachwytu, dziękując za jej poświęcenie, ona już poczuła się wynagrodzona. – „Czyżby to tylko miało być całym jej wynagrodzeniem?” – zapytała jedna z pań. – „Nie ujrzała go więcej” – odparł Douglas (*W kleszczach lęku*, tłum. W. Pospieszala, Poznań 1990, s. 14-15)*. Zresztą – by jeszcze zacytować Jamesa – została z miejsca, w samym momencie oczarowania postacią swojego zleceniodawcy, pozbawiona nadziei widywania go: *Postawił jeden zasadniczy warunek (...), że nigdy nie będzie go niepokoić żadnymi kłopotami... dosłownie nigdy: nie będzie go prosić o pomoc ani uskarżać się, ani pisać o czymkolwiek; wszystkie sprawy będzie musiała załatwiać sama, wszelkie należności będzie otrzymywać od radcy prawnego, będzie musiała wziąć wszystko na siebie i zostawić go w spokoju. Przysięgła tego dotrzymać* (tamże, s. 14).

Wstępna więc relacja Douglasa, poprzedzająca samą lekturę dziennika w salonie wiejskiej rezydencji, daje mocny punkt zaczepienia dla teorii Edmunda Wilsona: guwernantka zakochuje się w otoczonym wspaniałością lodyńskiego domu, mrocznym, tajemniczym, samotnym, i – czego ona nie dostrzega z pewnością, a co James sugeruje – bardzo dwuznacznym pracodawcy. Dwuznaczność ta staje się czymś właściwie jednoznacznym w miarę rozwoju akcji opisywanej w dzienniku, choć jego autorka, relacjonując przebieg wydarzeń, wciąż tego aspektu sprawy nie tylko nie pojmuje, ale nie widzi. Wilson też o tym nie wspomina, choć zapewne rozpoznaje tę płaszczyznę dramatu. Przydałoby mu się to do „freudowskiej” interpretacji noweli, ale cenzura ma też swe prawa. Książka Wilsona wyszła w Anglii w latach trzydziestych, książka Liddella w czterdziestych – tej sprawy lepiej było nie ruszać.

Psychologiczna potworność opowiadania Jamesa – poza wszystkim, co wyrażnione – polega jeszcze na mistrzowsko zasugerowanym homoseksualizmie chlebodawcy guwernantki. Nie chce on wiedzieć ani słyszeć o niczym, co dzieje się w Bly, ponieważ czuje się odpowiedzialny za zdeprawowanie dzieci, przede wszystkim swego bratanka, Milesa. Dzieci są we władzy i w zмовie (nieomal



w zimowie?) z dwojgiem nieżyjących już, poprzednich ich opiekunów, którzy zjawiają się w dworze w Bly jako upiory: Miss Jessel i Petera Quinta. Miles jest wcieleniem dziecięcej niewinności, zarówno w oczach guwernantki, jak – co ważniejsze – od lat przebywającej w tym domu gospodyni, pani Grose. Ku ich zdumieniu Miles zostaje wydalony ze szkolnego internatu, z którego miał wrocić tylko na letnie wakacje. W liście od kierownika szkoły, jak informuje guwernantka panią Grose, która nie umie czytać, *napisano jeszcze* [tzn. prócz zarzutów, których się nie wymienia w tekście dziennika], *napisano, że psuje innych* (s. 24). Miles i Quint (duch Quinta) pozostają wciąż ze sobą w związku. A pani Grose, identyfikując – na podstawie opisu – zjawę, którą guwernantka spotyka, mówi: *To Quint. Piotr Quint, jego zaufany, jego służący wówczas, kiedy pan tu bywał. (...) Ostatniego roku byli tu obaj. Potem pan wyjechał i Quint pozostał sam. (...) Jedynie z nami (...) on tu nami rządził. – A gdzie jest teraz? – pyta guwernantka. – Bóg jeden wie, gdzie. On umarł. (...) Pan Quint nie żyje* (s. 48-49).

Ta dygresja od wywodu Liddella zarówno, jak Wilsona, którzy – jak zrozumiałem – nie dotyczą kwestii trójkąta stryj Milesa – Quint – Miles, ta dygresja może stanowić podstawę dla dostrzeżenia jeszcze jednego punktu wiążącego *Godzinę wilka z Wkleszczach lęku*. Chodzi oczywiście o scenę zabójstwa chłopca – demona. Można w tej sekwencji filmu upatrywać jakby lustrzanego odbicia (i zarazem „negatywu”) związku Quint – Miles. Bergman, jak już wiemy, chciał nadać tej scenie jeszcze ostrzejszy erotyczny ton, niż ma, ukazując obu aktorów nagich. Tylko że w *Godzinie wilka* chłopiec prowokuje, „uwodzi” Johana, dojrzałego mężczyznę.

Liddell bez wątpienia ma rację twierdząc, że to nie erotyczna obsesja, tłumienie popędu, wywołuje „halucynacje” guwernantki. Upiory istnieją, są rzeczywiste, są wcielonym czy materializującym się złem. Guwernantka, do której dzieci się przywiązują, pragnie je ocalić. A upiory chcą ich rozdzielić. I, jak w *Godzinie wilka*, zwyciężają, bo dzieci są ogarnięte obsesją seksualną, nie są więc zdolne do miłości. Albo, jak w przypadku Milesa, gdy w końcu wybiera (czy rzeczywiście wybiera?) miłość swej opiekunki, musi umrzeć. Ta ostatnia scena opowiadania Jamesa wedle „halucynacyjnej teorii” ma mieć – pisze Liddell – taki sens, że guwernantka, tylko guwernantka, widząc ducha Quinta i sugerując to, naznaczając swoje i tylko swoje urojone, z urojenia płynące przerażenie, doprowadza Milesa do przerażenia, które go zabija. Przy „naturalnej” (zwyczajnej) lekcji tego fragmentu, chłopiec umiera wyczerpany, rozdarty walką między dobrem a złem, w momencie zwycięstwa dobra (albo, przypuścimy, miłości).

Nie Freud, „antycypowany” przez Jamesa, lecz – twierdzi Liddell – *Jane Eyre* Charlotty Brontë albo *The Mysteries of Udolpho* Anny Radcliffe, mogą tłumaczyć coś z *Wkleszczach lęku*. Gdy o powieść Radcliffe idzie, zauważmy, że obecne tam, „racjonalne” wyjaśnianie niesamowitości zdarzeń obecne jest raczej Jamesowi, bliższa natomiast – sama atmosfera jeszcze nie rozszyfrowanych wydarzeń. Tę teorię „antyhalucynacyjną”, teorię „realności upiorów” w noweli potwierdzają jeszcze notatki Jamesa, w których czytamy np., że sam temat podsunęła mu opowieść, jaką usłyszał od arcybiskupa Bensona w Addington, opowieść o jakichś zmarłych służących i jakichś dzieciach. Upiory nawie-

dzają i molestują dzieci tak, że dzieci mogą zniszczyć same siebie, zatracić się, nawiązując kontakt z nimi, dostając się w ich władanie (s. 145). I w jednym z listów pisał jeszcze o tym, że to, czego najbardziej nie chciał zaniedbać w obawie przed najgorszym banałem, to stworzenie wrażenia kontaktu, łączności najstraszliwszego z wyobraźalnych piekielnego zła i niebezpieczeństwa – z dziećmi, które, ze swej strony, są w położeniu istot odsłoniętych, wystawionych na niebezpieczeństwo, bo tak po ludzku dzieci pojmujemy.

Czy Bergman nie widzi niekiedy, czy może widzi zawsze, artystę na podobieństwo dziecka? Zadającego naiwne pytania, szukającego prostych prawd, szukającego człowieczeństwa „w załączku”, odsłoniętego, bezbronnego przez swoją wrażliwość? Nadwrażliwość? Taki człowiek, jako narzędzie destrukcji, jest równie bezlitosny i straszny jak dziecko w tej roli.

### 11 maja 1994

15. *Rytuał* jest wielkim, choć nie docenianym przez krytykę i przez publiczność, sukcesem i może być policzony w poczet arcydzieł mistrza, *Hańba* zaś stanowi po części (wedle Bergmana samego) lub w zupełności (wedle sądów dość rozpowszechnionych) – klęskę. *Namiętność*, właśnie z tego ostatniego powodu, traktować można jako próbę „poprawienia” tego, co w *Hańbie* się nie udało lub nie zostało przeprowadzone w pełni konsekwentnie. I to jest może najważniejszy powód, dla którego *Namiętność* łączy się, lub jest łączona, z „trylogią o artyście” lub „tetralogią dzieł autotematycznych” – jeśli do trzech wspomnianych i już oglądanych przez nas filmów dołączymy *Personę* z powodu tego, że Elisabet Vogler jest aktorką.

Żaden z bohaterów *Namiętności* nie reprezentuje „zawodowo” sztuki. Elis Vergéus jest architektem, ale to dla „wewnętrznej struktury” postaci nie ma znaczenia w tej opowieści. Przypomina raczej demoniczną Hoffmannowską figurę kuratora Heerbranda, który bada ludzkie dusze *wywlekając je na zewnątrz*. Główny bohater filmu, Andreas Winkelman (Max von Sydow), jest sfrustrowanym intelektualistą, który z różnych przyczyn – jasnych i nie do końca wyjaśnianych – ucieka od świata (w niejednym sensie tego słowa). Wybiera postawę i los outsidera. Na marginesie dodam, że ta postać ma wiele wspólnych cech z postacią ojca z filmu Saury *Elisa, vida mia*. Obie kobiety: żona Vergéusa, Éva, i Anna Fromm, są kobietami ze środowiska intelektualnego, ale nie uprawiają żadnego określonego zawodu.

Zacytuję jeszcze na koniec parę zdań z *Obrazów* Bergmana. Jeden z pomysłów, jaki reżyser nosił w sobie, gdy rozpoczynał pracę nad scenariuszem *Namiętności* (a rozpoczynał tę pracę przed premierą *Hańby*, która to premiera odbyła się we wrześniu 1968 r., *Namiętność* została nakręcona jesienią tegoż roku na Farö) – jeden z pierwszych pomysłów, został zarzucony w ostatecznej wersji scenariusza, ale zaowocował po trzech latach (1971) w *Szeptach i krzykach*, za inną zaś trawestację tematu *Namiętności* uznać można film *Dotyk* z 1970 r. Z tego względu, dodajmy, *Namiętność* – brana jako koniec „rozstajnych dróg”, na których Bergman staje w *Godzinie wilka* – jest również ważna. Ale przejdźmy do zdań samego reżysera:

„*Namiętność*” jest do pewnego stopnia wariacją na temat „*Hańby*”. Pokazuje ona to, co w istocie chciałem pokazać w „*Hańbie*” – przemoc, która wyraża

się w ukryty sposób. Na dobrą sprawę to ta sama historia, ale bardziej wiarygodna. (...) Już w lutym 1967 r. zapisałem, że zajmuję się pomysłem, w którym *Farö* jawi się jako Królestwo Śmierci. Ktoś wędruje przez tę wyspę i tęskni do czegoś, co znajduje się daleko stąd. Jasne, przerażające, dziwnie podniecające. (...) Dzisiaj żałuję, że nie byłem wierniejszy mojej początkowej wizji. Zamiast tego gotowy film wynurzał się z Królestwa Śmierci. Między innymi powiązanie z „*Hanbą*” stawało się coraz ważniejsze. W obu filmach jest ten sam krajobraz, ale konkretne zagrożenia z „*Hanby*” stały się w „*Namiętności*” bardziej subtelne. W scenariuszu zostało to zapisane tak: ostrzeżenia były ukryte. *Sen* w „*Namiętności*” zaczyna się tam, gdzie kończy się rzeczywistość „*Hanby*” (s. 304-306).

#### 1 czerwca 1994

Dwa filmy, oddzielone od siebie siedmioletnią przerwą, są pod wieloma względami bliskie sobie, na tyle nawet, że *Persona* z 1965 r. może być traktowana jak swoista wariacja na temat podjęty w *Twarzy* z 1958 r. Jednak jako tak przetworzony temat z *Twarzy*, którego *Persona* byłaby jedną z wariacji, jest w niej niemal nierozpoznawalny. Na wspomniane związki naprowadzają nas pewne zewnętrzne szczegóły. A więc przede wszystkim tytuły obu dzieł: „*persona*” jest w filmie Bergmana (na co wielokrotnie interpretatorzy i sam reżyser zwracali uwagę) słowem użytym w pierwotnym łacińskim znaczeniu. Znaczy „maska”. Nie „osoba”, „charakter” czy „godność”. Słowo „*persona*” rozumie tu Bergman poprzez słownictwo teatru i dramatu antycznego: jeśli nie ograniczymy więc tego znaczenia słowa tylko do samej „maski”, może ono jeszcze – ale i tylko – znaczyć „rolę w dramacie”, „postać sceniczną” etc. Tytułowa „*twarz*” filmu wcześniejszego może być również określona tym samym terminem. *Twarz* Alberta Emanuela Voglera jest maską („*persona*”), za którą kryje się jego prawdziwe oblicze (w sensie już czysto fizycznym: fizjonomia).

„Maską”, „*persona*” Elżbiety Vogler (warto zwrócić od razu uwagę na identyczność nazwisk głównych bohaterów obu filmów) – „maską” Elżbiety Vogler z *Persony* jest mileżenie. Albert Vogler z *Twarzy* nie tylko ukrywa swą twarz pod charakteryzacją, lecz również ukrywa się, chroni się, ucieka w niemotę. Udaje niemego.

To dwa motywy pozwalające łączyć te dzieła w „wariacyjną sekwencję”. Trzecim motywem jest sztuka, pojęta w obu przypadkach jako iluzja, jako fikeja, jako zaprzeczenie (względne? może również iluzoryczne?) prawdy życia. I zarazem sztuka jako miejsce, jako punkt, w którym życiu zostaje zadany cios tak silny, że ono musi odstąpić swą prawdę. Elżbieta Vogler jest aktorką, Albert Emanuel Vogler gra kogoś innego, ukrywa się w przyjętej roli, za charakteryzacją – jak aktor, choć nie jest nim w dosłownym znaczeniu. Przez to można jego postać traktować jako „figurę” aktora. Dlatego też *Twarz*, podobnie jak wcześniejszy *Wieczór kuglarzy* (z 1953 r.), zaliczyć trzeba do autotematycznych dzieł Bergmana, które analizowaliśmy tutaj wcześniej i które – przypominam – wieńczy to, co nazwaliśmy trylogią o artyście, do której *Persona* stanowi preludeum – bezpośrednio ten cykl otwierające. Dlatego właśnie postanowiłem nasz tegoroczny przegląd filmów Bergmana zamknąć pokazem *Twarzy* i *Persony*. Oba te filmy, czasem w podobny, czasem w odmienny sposób,

umożliwiają rozszerzenie „interpretacyjnego pola” dla tego, co już obejrzelismy.

*Persona* należy do najbardziej znanych filmów Bergmana. Zdjęcia do niej robił Sven Nykvist, główny operator Bergmana od czasów *Źródła* (1959), a przede wszystkim wielkiej trylogii z lat 1960-1962. Poza epizodycznymi trzema rolami, z której jedną gra Gunnar Björnstrand, cały film jest aktorskim tour de force dwu wielkich aktorek: Liv Ullmann (która gra u Bergmana po raz pierwszy) i Bibi Andersson.

*Twarz*, choć (moim zdaniem) należy do dzieł największych okresu pełnej już dojrzałości artysty (robiąc ten film Bergman miał czterdzieści lat i miał już międzynarodowe uznanie dzięki *Wieczorowi kuglarzy*, *Uśmiechowi nocy*, a przede wszystkim dzięki *Siódmej pieczęci* i *Tam, gdzie rosną poziomki*, 1956 i 1957), mimo to *Twarz* nie znalazła miejsca w „kanonie arcydzieł” reżysera. Oczywiście niewiele to dla nas znaczy. *Twarz* jest filmem urzekającym swą „urodą”, poetyckością i romantyczno-barokową malowniczością. Jest, gdy o konstrukcję idzie, utworem bezbłędnym. Jest poza tym dziełem w którym Bergman – którego nazywam sobie w głębi ducha Szekspirem naszego stulecia – jest najbardziej szekspirowski. I może najbardziej jawnie, otwarcie romantyczny, co uwydatnia jeszcze umieszczenie akcji u schyłku romantycznej epoki: dokładnie w roku 1846.

Szekspirowskie w *Twarzy* jest to, że sam reżyser określił ten film mianem komedii. I to jest komedia, ale taka jak późne komedie Szekspira: gorzka jak *Burza*, rozpaczliwie smutna jak *Wieczór Trzech Króli* czy *Opowieść zimowa*, kontemplacyjna jak *Jak wam się podoba*. Poza tym poszczególne postaci oraz nieustanne mieszanie groteski i tragizmu jest tym, co znowu każe tu myśleć o Szekspirze. Vogler przypomina Prospera, ale Prospera już po finalowym monologu; Aman lub Manda (w zależności od przebrania) jest zarazem Rozalindą i Wiolą; Tubal jest Falstaffem, itd. Cały ten szekspirowski świat jest Szekspirem granym w romantycznym teatrze; w teatrze, którego reżyser i widzowie znają już *Don Giovanniego* i *Czarodziejski flet*, czytali Poego i Hoffmanna, widzieli *Fausta* i słyszeli *Wólnego strzelca* Webera, i którym nieobca jest przedmowa do *Cromwella* Victora Hugo. Z samych zaś romantycznych jeszcze pisarzy znów, jak później w *Godzinie wilka*, na pierwszym miejscu patronuje tej opowieści E.T.A. Hoffmann, o czym przekonuje największa, i filmowo niewiarygodna niemal w swoim mistrzostwie, centralna sekwencja *Twarzy* (sekcja zwłok).

WIESŁAW JUSZCZAK

# Niebo, czyściec, piekło

Dyskusja o trylogii

WIESŁAW JUSZCZAK, TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

---

**Tadeusz Szczepański:** Pierwsza trylogia doczekała się rozbieżnych interpretacji, łącznie z dwiema interpretacjami samego Bergmana, który kilka lat temu nie tylko przeprowadził autorewizję własnych poglądów na całą swoją twórczość, ale także zmienił opinię na temat trylogii, która w powszechnej recepcji była odbierana jako trzy filmy silnie ze sobą powiązane pewną logiką znaczeniową. Tymczasem Bergman ten pogląd zakwestionował w *Obrazach*, gdzie osobno omawia *Jak w zwierciadle* i *Gości Wieczery Pańskiej* – filmy, które rzeczywiście wiąże ze sobą motyw wiary, a osobno *Milczenie*. Ale on uważał, że ten związek ma charakter głównie warsztatowy i określił *Jak w zwierciadle* jako rodzaj trampoliny do *Gości Wieczery Pańskiej*. Natomiast film *Milczenie* włączył po prostu do filmów onirycznych. To było zaskakujące. Ciekaw jestem, jak te filmy są w tej chwili odbierane, po przeszło trzydziestu latach, przez ludzi młodych. W kinie minęła cała epoka i być może te filmy znaczą co innego dla nowych widzów niż dla nas.

**Wiesław Juszczak:** *Jak w zwierciadle* zobaczyłem po raz pierwszy w roku 1962 w Londynie, i od tej pory widziałem go co najmniej dwadzieścia razy. Jestem tak bardzo „wewnątrz” tego filmu, że wszystko, czy niemal wszystko, wydaje mi się w nim już oczywiste. Wiem, że to niebezpieczne, gdy idzie o jakikolwiek kontakt z dziełami tego reżysera. Pewne „kalki interpretacyjne”, do których należy na przykład problem „trylogiczności”, są problemami tamtego czasu. Jest, na przykład, dla mnie czymś oczywistym, a dla młodych widzów z pewnością czymś nieznanym, że w tamtym czasie istniała słynna druga trylogia filmowa, która jakby automatycznie wpływała na to, że rozpatrywane teraz filmy Bergmana odbierało się jako trylogię: była to trylogia Antonioniego. W 1963 r., w momencie, kiedy odbywała się prapremiera *Gości Wieczery Pańskiej*, odbywał się także pierwszy pokaz ostatniej części trylogii Antonioniego, czyli *Zaćmienia*, koronującego zespół rozpoczęty *Przygodą* i *Nocą*. Ważna książka Donnera o Bergmanie, ukończona tuż po tej trylogii, wskazuje wręcz na związki między pewnymi scenami z *Nocy* Antonioniego a scenami z *Gości Wieczery Pańskiej*. Co do ostatniego filmu trylogii – *Milczenie* pierwotnie miało się nazywać: *Milczenie Boga*.

**Szczepański:** Jeśli chodzi o kontekst filmowy, to niektóre z filmów trylogii, myślę zwłaszcza o *Milczeniu*, były także porównywane do *Zeszłego roku* w *Marienbadzie* Alaina Resnais'go. Chodzi o usytuowanie akcji, o oniryczność obu filmów. Zdarzały się też porównania do *Nieśmiertelnej* Alaina Robbe-Gril-

leta. Nie było to więc przedsięwzięcie osamotnione. Zresztą, to nie jedyna trylogia Bergmana. Zdaje się, że państwo rozmawiali już na temat trylogii drugiej.

**Juszczak:** Tak.

**Szczepański:** *Hańba, Godzina wilka...*

**Juszczak:** *Rytuał.*

**Szczepański:** *Raczej Namiętność.*

**Juszczak:** Może. W zeszłym roku, w letnim semestrze, oglądaliśmy cztery filmy: *Godzinę wilka, Rytuał, Hańbę i Namiętność.* A potem jeszcze *Twarz.*

**Szczepański:** Bo jest jeszcze trzecia trylogia. Może państwo oglądali film *Niedzielne dzieci* Daniela Bergmana. Scenariusz został napisany przez jego ojca Ingmara, a film jak najbardziej wywodzi się ze świata autora *Twarzy.* To Ingmar Bergman miał wpływ na powstanie tego filmu nie tylko jako scenarzysta, ale również jako animator całego przedsięwzięcia. Mówi się nawet, że wybierał aktorów do głównych ról. Otóż na tę trzecią trylogię składają się, w moim przekonaniu: *Fanny i Aleksander, Dobre chęci i Niedzielne dzieci.* To byłaby trylogia autobiograficzna.

**Juszczak:** Zresztą, jeżeli chodzi o problem trylogiczności, to porusza go Donner we wspomnianej już pracy, wydanej po szwedzku w roku 1962, pod tytułem *Twarz diabła* (nawiązującym do filmu *Oko diabła*). Potem (1964) książka ta została opublikowana w przekładzie angielskim, ale już pod innym, bardziej eufemistycznym tytułem (*The Personal Vision of Ingmar Bergman*). Jest to tekst wybitnego reżysera, może u nas mniej znanego, ucznia Bergmana. Donner z Bergmanem łączył sprzeciw, walka i zarazem bardzo silne wpływy, widoczne w jego filmach. Jest to, moim zdaniem, jedna z bardziej interesujących, drażliwych wizji tego *œuvre.* Jej ostatni rozdział nazywa się *Kameralne.* I do tych „kameralnych” filmów zalicza autor filmy, które Bergman, po prapremierze *Milczenia*, uważał za trylogię. Sam zaś termin „sztuka kameralna” został tam wzięty od Strindberga, który ten termin pierwszy wprowadził. Donner tym samym sugeruje wpływy czy związki Strindberg – Bergman. I wyraźnie traktuje obchodzące nas tutaj trzy filmy jako trylogię. Dezawuowanie tej trylogiczności wydaje mi się sprawą późniejszą. W momencie powstania *Milczenia* mówiło się raczej o zakończeniu trylogii. (...)

**Szczepański:** Warto zapytać, na ile słuszna jest autorewizja Bergmana. Czy rzeczywiście te filmy nie mają ze sobą wiele wspólnego? Czy rzeczywiście można mówić w najlepszym wypadku o dylogii tylko, to znaczy o *Jak w zwierciadle i Gościach Wieczery Pańskiej*, natomiast *Milczenie* traktować osobno? Bo można i tak na to spojrzeć, ponieważ w gruncie rzeczy w *Milczeniu* motyw Boga zanika. Pan profesor mówił, że pierwotny tytuł *Milczenia* miał brzmieć *Milczenie Boga.* Z tej ostentacji Bergman zrezygnował. Ale krytyka wskazywała na ten motyw Ojca Boga, o którym się wspomina jako o bagażu przeszłości, który ciąży nad dwiema protagonistkami dramatu.

Bergman pisze w *Obrazach*, że jego filmy często rodzą się z pewnego odczucia, pewnego wrażenia, które potem w gotowym filmie trudno znaleźć. W rozdziale poświęconym *Milczeniu* cytuje pewne obrazy, które na pierwszy rzut oka nie mają nic wspólnego z tym filmem, w ogóle się w nim nie pojawiają, ale one są pewnymi zawiązkami klimatu, atmosfery tego utworu, który – przypominać – miał być w intencjach Bergmana sennym koszmarem, filmem naj-

mniej retorycznym, zbudowanym w gruncie rzeczy tylko z obrazów. Pamiętam jeden z takich genetycznych obrazów, które ostatecznie do filmu nie weszły. Mianowicie dwie kobiety, pielęgniarki, wywożą na fotelu bardzo ciężkiego starca, który waży ze dwieście kilogramów. W filmie pojawia się ten monstualny ojciec w historii, którą opowiada Ester. I te pielęgniarki, które wyprowadzają chorego starca na spacer, zaśmiewają się, pękają ze śmiechu. Ten dziwny, chorobliwy obraz sugeruje atmosferę emocjonalną filmu. Ale w gruncie rzeczy ten motyw patriarchalny właściwie tam nie zaistniał.

Natomiast chciałbym jeszcze wrócić do tego, o czym mówił pan profesor, a mianowicie, że film *Jak w zwierciadle* jest dla pana oczywisty. Otóż ja mam też swoje przygody z tym filmem. Kiedy oglądałem go po raz pierwszy, bodaj w 1970 r., zachwycił mnie swoją krystaliczną czystością. To było olśnienie. Sposób opowiadania, kameralność, ogromna syntetyczność, klarowność – to wszystko robiło wielkie wrażenie. Natomiast kiedy oglądałem go ostatnio, już po lekturze *Obrazów* – zastanawiam się, na ile Bergman narzucił mi nowe spojrzenie? – to wydał mi się bardzo retoryczny, najbardziej oczywisty spośród pozostałych filmów trylogii. Ja nie wiem, czy ten film nie jest najbardziej przejrzysty. Jeśli porównać filmy trylogii nawet pod względem samego światła, gamy walorowej, to można dostrzec między nimi pewną gradację: od jasności (lato na wyspie w *Jak w zwierciadle*) poprzez mroczny, posępny listopad w *Gościach Wieczery Pańskiej*, aż do absolutnej przepaści w *Milczeniu*.

**Juszczak:** Pan wspominał o motywie istnienia Boga. Niewątpliwie motyw ten łączy filmy *Jak w zwierciadle* i *Goście Wieczery Pańskiej*. Otóż Donner pisze, że w drukowanej szwedzkiej wersji manuskryptu *Milczenia* czytamy zdanie: *Milczenie Boga – negatyw zdjęć*. Brzmi to jak sformułowanie tego, o czym jest ten film. Milczenie Boga traktowane jako odbitka negatywu. Jeszcze raz pojawia się w tym manuskrypcie motyw milczenia Boga, ale o motywie tym nie ma w końcu mowy w filmie.

Chciałbym teraz wyciągnąć z rękawa swojego asa pik. Jestem absolutnie przekonany, że Bergman chciał zrobić trylogię. Nie da się tego rozerwać, dlatego że ta trylogia jest odwróceniem struktury pewnego dzieła, które ma już charakter archetypu w kulturze europejskiej. Mianowicie *Boskiej Komedii* Dantego. Jest to dla mnie tak oczywiste, że żaden argument nie jest w stanie – na skutek takiego mojego widzenia tej całości – rozbić obrazu czy związku trylogicznego tych filmów.

Bergman powiedział w jednym z wywiadów, być może w związku z *Milczeniem*, że dla niego rozkosz bez miłości to obraz śmierci. Otóż scena masturbacji w *Milczeniu* jest taką sceną pokazującą piekielność, przywołującą motyw Piekła. To samo dotyczy sceny stosunku Anny z barmanem. To jest właśnie rozkosz bez miłości: brutalny związek czysto fizyczny, za którym nie kryje się nic. I to jest dla Bergmana metafora piekła i śmierci – śmierci duchowej.

Przeciwniegiem krańcem jest film *Jak w zwierciadle*. Jedną z najbardziej wstrząsających scen tego filmu jest scena startu helikoptera zabierającego Karin. Minus, który płacze w sieni, słyszy start helikoptera, wybiega, i w tym momencie zanika prawie zupełnie dźwięk oddalającej się w powietrzu maszyny. Mamy osobliwą scenę wniebowzięcia. Scenę wniebowzięcia, którą dopowiada ostatni dialog. Karin musi być blisko Boga. Mamy więc Niebo w *Jak w zwier-*

*ciadle*. Mamy Piekło w *Milczeniu*. Nie ma żadnych wątpliwości, że musi być między nimi Czyściec: zawieszenie między dążeniem do miłości i niemożnością jej spełnienia. W *Milczeniu* mamy właściwie nienawiść, tylko nienawiść. W *Jak w zwierciadle* mamy czystą miłość. Wszyscy kochają się wzajem mimo nieporozumień. *Jak w zwierciadle* mimo swojej pozornej tragiczności jest filmem pełnym najgłębszego optymizmu. Jest to film napelniony światłem. Natomiast w *Milczeniu* panuje kompletna ciemność, co uwidacznia się nawet w samym „technicznym” operowaniu światłem. Nie mówiąc już o tym drobnym szczególe, który jest też znaczący, o języku, którym tam się mówi, a o czym wspomina Donner...

**Szczeptański:** Bergman też o tym wspomina.

**Juszczak:** Ale Donner napisał o tym pierwszy w książce wydanej tuż po premierze filmu. Otóż operuje się tam językiem opartym na bazie ugrofińskiej, z pewnymi zwrotami estońskimi. Pada nazwa miasta *Timoka*, co w języku estońskim znaczy *przynależny katu, oprawcy*.

**Szczeptański:** Najprawdopodobniej wszystkie słowa obce, które padają w tym filmie, są wzięte z języka estońskiego. Znajdują się tam słowa: *hadjek* – to *dusza, magrov* – bodaj *lęk, bojaźń*. To jest w scenariuszu, tego nie ma na ekranie. Otóż jeden z tych trzech filmów, *Jak w zwierciadle*, był poświęcony czwartej żonie Bergmana, która była Estonką, uciekinierką z Estonii. W roku 1945 znalazła się w Szwecji. Jest wybitną pianistką.

**Juszczak:** Wystąpiła jako ciotka Anna w *Fanny i Aleksandrze*. Więc powtórzę: Jeśli chodzi o *Milczenie*, jest to skondensowany obraz nienawiści i braku miłości. Kondensacja zła i nienawiści. Jedynie Ester uosabia ostatni, nie bardzo jasny płomyk jakiejś nadziei. I jeszcze może finał. W końcu Johan w pociągu odsuwa się od matki po to, żeby przeczytać testament ciotki – kilka słów zanotowanych w nieznanym języku. Tak interpretowana, ta trylogia powtarzałaby układ *Boskiej Komedii*, tylko w odwróconym porządku. Dlatego, według mnie, związku między tymi filmami nie można rozerwać.

**Szczeptański:** Teza o ukrytej dantejskiej inskrypcji jest bardzo efektowna. Tylko zastanawiam się, czy ona rzeczywiście wytrzymuje konfrontację z tymi trzema filmami. Zgoda, bez wątplenia piekłem jest *Milczenie*. Na pewno czyścicem są *Goście Wieczery Pańskiej*. Natomiast wobec tego rajskiego czy niebiańskiego obrazu miłości w *Jak w zwierciadle* odczuwam pewien opór. Bierze się to stąd, że stosunki, bardzo powikłane, pomiędzy czwórką bohaterów można co najwyżej sprowadzić do tęsknoty za miłością. Zapowiedź miłości, ale tylko zapowiedź, pojawia się dopiero w ostatniej sekwencji – myślę o rozmowie ojca i syna, bardzo zresztą deklaratywnej, retorycznej, sztucznej. Bergmanowi zarzucano nawet arbitralność zakończenia *Jak w zwierciadle*. Natomiast czy rzeczywiście jest tak, że miłość łączy cztery osoby tego dramatu? Bo popatrzmy, między Minusem a Karin wywiązuje się miłość kazirodca. Między Martinem a Karin właściwie w ogóle nie ma miłości. Miłość, jeśli w ogóle pojawia się w tym filmie, jest perwersyjna, chora. W *Jak w zwierciadle* widzę podobny motyw czy podobną sytuację psychologiczną jak w *Gościach Wieczery Pańskiej*; to znaczy po prostu rozpaczliwą tęsknotę za miłością. Natomiast czy w filmie *Jak w zwierciadle* ta miłość się realizuje? Z pozoru postacią najbardziej czystą w tym filmie jest Martin, który zresztą jest człowiekiem z zewnątrz w tej rodzi-



nie. Ale jest tam taki moment w łodzi, kiedy teść zarzuca Martinowi, że ten życzy sobie śmierci chorej żony. Jednym słowem, nie jest to bynajmniej rajska miłość. Ona jest tylko intencjonalna.

**Juszczak:** Nie jestem w stanie spojrzeć na ten film krytycznie. Natomiast jeśli idzie o to, o czym pan mówił, to oczywiście tak, są tutaj pewne racje. Ale w gruncie rzeczy, jeżeli weźmiemy pod uwagę zakończenie, mamy właściwie triumf miłości. Od momentu startu helikoptera, wejścia muzyki Bacha, do rozmowy z ojcem właściwie wszystko zostaje spełnione. W gruncie rzeczy odejście Karin, świadome, chciane, jest też formą miłości, poświęcenia się dla tych, których kocha. Miłość jest tu czynnikiem na różne sposoby ujawnionym i obecnym. I jest to miłość głęboka.

**Szczepański:** Dla mnie jest to piekło Bergmanowskie, które w *Milczeniu* jest doprowadzone do ekstremum, to prawdziwa *podróż do kresu nocy*. Ale ta „podróż” ma już swój początek w *Jak w zwierciadle*. Bo nie ma wprawdzie nienawiści, ale nie następuje również porozumienie. Dopiero na końcu jest ten – jak pan profesor nazwał – „triumf”. Dla mnie jest to raczej nieśmiały promień nadziei w odezwaniu się Minusa: *Ojciec rozmawiał ze mną*. Echem tej sceny jest w mrocznym *Milczeniu* twarz Johana, czytającego list ciotki w ostatniej scenie filmu. Tu też następuje jakby iskra porozumienia.

**Przemysław Nowakowski:** Piekliwość *Milczenia* nie jest wcale taka oczywista. Jest jednak Johan, który właściwie spełnia rolę przewodnika po tym świecie. Oczywiście, Johan nie jest postacią wyzbytą miłości, kocha zarówno matkę, jak i ciotkę. Zostaje z matką. Czyli piekło pozostaje za nami; ten nie rozwiązany problem, nieporozumienie dwóch kobiet, pozostaje za nami, a my zostajemy z Johanem. Ten film nie kończy się sytuacją niemożności, to znaczy tym, że obie kobiety w beckettowski sposób trwają w stanie nienawiści, z której nie ma wyjścia. W końcu jedna z kobiet umiera, a druga nadal żyje. I zostaje Johan. Wydaje się, że w tym wszystkim jest jednak promień nadziei. Natomiast myślę, że dantejska struktura, o której mówił pan profesor, byłaby do zaakceptowania, gdybyśmy przyjęli pewne dominanty emocjonalne i zastanowili się nad tym, co przeważa. Czy więcej jest substancji miłości, czy więcej jest substancji śmierci i cierpienia? Te akcenty w poszczególnych filmach rozkładają się różnie. To sprawia, że *Goście Wieczery Pańskiej* są czyścim, miejscem, w którym dominanty emocjonalne jakby wirują, eksplodując co chwila gwałtownie. Na pewno w każdym z tych filmów jest w ogóle dużo wątków emocjonalnych.

**Szczepański:** Myślę, że ma pan rację. Na pewno jest tam wyraźna gradacja, jeśli się spojrzy na kondycję ludzką i będzie operować skalą od egzystencjalnego optymizmu do pesymizmu. Warto też zwrócić uwagę na to, że nie tylko Johan jest znakiem nadziei i porozumienia w *Milczeniu*, ale również stary kelner, który w jakimś sensie jest odpowiednikiem Anny w *Szeptach i krzykach*, Anny, na której łonie umiera Agnes. Mamy więc tutaj dwa charakterystyczne bieguny: dziecka i starca. Podobnie jak w *Fanny i Aleksandrze*.

**Juszczak:** Jeszcze jest Bach. Pojawia się w *Milczeniu* dwa razy. Jest Bach, którego slychać z radia. To jest jedyny sygnał łączności w tym świecie zupełnie obcym z jakimś innym światem. A poza tym jest prawie niezauważalny szczegół, kiedy Anna wychodzi z hotelu: zjawia się afisz zawiadamiający o koncercie Bacha. Wróćmy jeszcze raz do finału *Jak w zwierciadle*. Minus mówi do ojca:

*Skoro my ją kochamy, to ona musi być blisko Boga.* Jeżeli Bóg jest miłością, to skoro my ją kochamy, Karin musi być blisko Boga. Dlatego to zdanie, poprzedzone sceną wznoszącego się helikoptera przy dźwiękach muzyki Bacha, ma swoją jednoznaczną wymowę. Muzyka Bacha jest tu z niezwykłą precyzją wykorzystana – zdaje się – trzy razy. Nie ma żadnej innej muzyki. Czwarte „wejście” gwałtownego dźwięku to uderzenie deszczu. Przedtem, w scenie przy wraku, czeka się na deszcz. Karin jest napięta – *Na pewno będzie padać* – mówi.

**Szczepański:** U Bergmana często, na przykład w ostatnim filmie, w *Niedzielnych dzieciach*, występuje motyw burzy, która narasta przez cały film. W końcu następuje rodzaj katharsis, które przynosi burza.

**Nowakowski:** Chciałbym nawiązać do problemu burzy. Jest ona intrygująca, ponieważ występuje jako znak dźwiękowy, to znaczy na równoprawnych zasadach z odgłosami czegoś, co się dzieje, z muzyką, która, jak w przypadku Bacha, jest po prostu muzyką napisaną przez konkretnego kompozytora i zastosowaną świadomie. Do tego jest cała masa chwytów muzycznych w stylu widowiska sensacyjnego – gdy narasta napięcie, pojawia się odpowiedni akcent muzyczny. Oczywiście, jest to dosyć zabawne i ciekawe, bowiem momenty, w których pojawia się taka muzyka, są bardzo krótkie. Ten chwyt kojarzy się z „Teatrem Sensacji”. Pojawia się pytanie: Jak to było z muzyką u Bergmana? Czy Bergman był wierny jednemu kompozytorowi?

**Szczepański:** Muzykę pisywał zwykle Erik Nordgren. Miała ona charakter raczej ilustracyjny, to znaczy specjalnie się nie wyróżniała na tle powszechnie przyjętych konwencji. Natomiast w przypadku „trylogii” można mówić o muzyczności filmów Bergmana właśnie ze względu na jego osobiste wejście w świat muzyki. Bergman nauczył się po prostu odczuwać muzykę. Poznał sporo osobistości ze świata muzycznego, między innymi zaprzyjaźnił się z Igorem Strawieńskim. Drugim źródłem inspiracji, obok dramatów Strindberga, była dla Bergmana właśnie muzyka, krótkie formy muzyczne – przykładem *Sonata jesienna*. Pisano o muzycznej strukturze filmów Bergmana, że właściwie nie pojawiają się w nich konflikty bohaterów, ale po prostu pewne lejtmotywy. Każdy z bohaterów, jak na przykład w kwartecie skrzypcowym, prowadzi swoją linię. A ponieważ muzyka istnieje w samej strukturze dramaturgicznej, ma ona tendencję do zanikania jako element formalny. Bo w gruncie rzeczy w *Gościach Wieczery Pańskiej* nie ma w ogóle muzyki, jeżeli nie liczyć muzyki religijnej (parafianie śpiewają, organista gra...).

**Juszczak:** Dla mnie szczególnie przejmującym wykorzystaniem motywu muzycznego są fragmenty *Kwartetu fortepianowego* Schumanna w *Fanny i Aleksandrze*. Jest fenomenalnie użyty jako efekt dramaturgiczny. Natomiast „trylogia” w gruncie rzeczy jest muzyki pozbawiona, poza tymi dwoma utworami Bacha.

**Nowakowski:** Tak się złożyło, że będąc ostatnio w Sztokholmie widziałem *Opowieść zimową* w reżyserii Bergmana. Jedną z rzeczy, która mnie szalenie urzekła, a która kontrastuje wyraźnie z filmami, jakie tutaj oglądamy, jest fascynacja Bergmana pstrokatymi, niesamowicie różnorodnymi kolorami. Cała scenografia przedstawienia była pełna pstrokacizny. Postacie były ubrane w bardzo różne i bardzo kolorowe szaty, o barwach gryzących w oczy. Co chwila na

scenę wybiegały osoby w nowych szmatkach intensywnie niebieskich lub intensywnie czerwonych. Te stroje były w dodatku tak zrobione, że pozostawały w kontraście do dekoracji. A dekoracja – żeby było śmieszniej – była dokładnym przedłużeniem wnętrza teatru. To wnętrze jest typowym wnętrzem dziewiętnastowiecznego, złotem błyszczącego teatru. Bergman tak urządził scenę, że to była wnęka z porte-fenêtrami, a pilastry były dokładnie takie same jak na ścianach. Gdy się wchodziło do tego wnętrza, odnosiło się wrażenie, że to jest jedna wielka sala balowa. Do tego na scenie pojawiały się jeszcze jakieś postacie na motocyklach itd. Gdy na to wszystko patrzyłem, miałem dziwne wrażenie, że gdzieś pod ponurym i bardzo oszczędnym Bergmanem, którego widzimy w oglądanych na seminarium filmach, kryje się Bergman, który ma nieprawdopodobną potrzebę zrobienia po prostu widowiska – jak w niektórych scenach filmu *Fanny i Aleksander*. Nie znam szwedzkiego, ale byłem na przedstawieniu ze swoim szwedzkim przyjacielem, który mi wytłumaczył, że ta sztuka i od strony językowej była szczególnie poprowadzona, bo było tam mnóstwo dowcipów nawiązujących do aktualnych spraw, to znaczy takich, na które publiczność reaguje, ponieważ mają coś wspólnego z show w telewizji czy czymś podobnym. Ten spektakl był właśnie tak aktualizowany. Odkryłem więc Bergmana, który chciałby po prostu robić widowisko. Być może Bergman w teatrze był zawsze taki. A może filmy, które oglądamy, to już jest zamknięta część jego twórczości wysokiej. Teraz pozostał mu już tylko żywioł bardziej burleskowy, który tkwił w nim przecież zawsze.

**Szczepański:** Bergman ma niewątpliwie wspaniałą wenę wielkiego inscenizatora i arcy mistrza spektaklu. On w ogóle uwielbia magię teatru i potrafi ją kreować. Jak słusznie pan powiedział, w *Fanny i Aleksandrze* rozkoszuje się tą swoją umiejętnością. Więc chętnie wierzę, że to przedstawienie teatralne mogło akurat tak wyglądać.

**Juszczak:** Trudno o tym mówić w tej chwili, dlatego że pewno nikt z państwa nie widział filmu zrobionego tuż po trylogii, *O tych paniach*. To jest dokładnie to, o czym pan mówił. A film jest idiotyczny.

**Szczepański:** To jest chyba najgorszy film Bergmana. Pierwszy w kolorze zresztą.

**Juszczak:** Jeśli idzie o przedstawienia teatralne, widziałem jedno przedstawienie Bergmana w czasie festiwalu Teatru Narodów w Warszawie. Był to *Wieczór Trzech Króli*. Inscenizacja stanowiła absolutne zaprzeczenie tego, co pan widział w Szwecji. Było to przedstawienie zrobione z nieprawdopodobną precyzją historyczno-stylistyczną. To było malarstwo włosko-holenderskie z przełomu XVI i XVII wieku, z czasów Szekspira. Jednego obrazu – Wioli z Księciem – nigdy nie zapomnę; Księżę, w czarnym kostiumie z białą krezą, leżący na łożu; Wiola, w złotym kostiumie, siedząca obok niego. I jednym punktowym reflektorem oświetlony kielich czerwonego wina, który stał u wezglowia łoża. Scena była zbudowana z połowy sześcioboku – jakby wnętrza elżbietańskiego teatru z dwoma piętrami balkonów. Górne balkony miały okna z gomólek. Natomiast na dole były trzy wejścia zasłonięte kurtynami. W momencie rozpoczęcia przedstawienia odsuwała się środkowa kurtyna i wybiegał cały zespół na proscenium, żeby się uklonąć. Po czym wchodził z powrotem w głąb. Potem odsłaniały się kolejne kurtyny, ukazując w różnych miejscach różne epizody. Główne

sceny pałacowe rozgrywały się na środku sceny. Nieprawdopodobny był finał. Sztuka kończy się piosenką Błazna. Przez cały czas trwania przedstawienia za oknami pierwszego piętra, na którym ulokowana była orkiestra, przesuwal się księżyc w pełni. I w momencie, kiedy był już z prawej strony i kończyło się przedstawienie, zaczynała się za oknami gwałtowna śnieżna zawieja. W tym spektaklu zostało wydobyte to, co potem wyczytałem, tłumacząc esej Audena o muzyce u Szekspira, mianowicie, że jest to tragedia nie spełnionych i fałszywych miłości. Księżę, zakochany w Oliwii, rzuca ją „jak gorący kartofel” dla Wioli, a z kolei Oliwia nagle zakochuje się w Sebastianie, który jest podobny do Wioli, w której przedtem była zakochana. Wszystko to jest poplątane, a cały tragizm tego poplątania jest pokazany w ironicznej piosence Błazna, która zabrzmiała tragicznie w zestawieniu z zadymką śnieżną za oknami. To było przedstawienie, które może mi najbardziej przypominało atmosferę z jednej strony *Fanny i Aleksandra*, a z drugiej strony *Wieczoru kuglarzy*. Nie widziałem drugiego takiego przedstawienia Szekspira nawet w Stratfordzie. Wiolę wspaniale grała Bibi Andersson.

Fragmenty dyskusji, która odbyła się 15 listopada 1994 r. w Instytucie Sztuki podczas Seminarium bergmanowskiego. Przemysław Nowakowski jest studentem, jednym z uczestników seminarium.

# Iluzja i rzeczywistość

MONIKA FABIJAŃSKA

*Pomiędzy myślą  
A rzeczywistością  
Pomiędzy zamiarem  
A czynem  
Kładzie się Cień  
Albowiem Twoje jest Królestwo  
Pomiędzy pomysłem  
A dziełem  
Pomiędzy wzruszeniem  
A odczuciem  
Kładzie się cień  
Życie jest bardzo długie*

T.S.Eliot *Wydrążeni ludzie*

Najczęściej chyba stawianym Bergmanowi zarzutem jest jego arogancja wobec realiów życia w naszej dwudziestowiecznej cywilizacji. Istotnie, wobec lawiny powojennego realizmu filmowego rzeczywistość przez niego ukazywana jest skromna niezym scena kukielkowego teatryku. Porównanie to, bynajmniej nie przypadkowe, przypomina jego wielką dziecięcą fascynację oraz nieustannie przewijający się w twórczości temat maski i prymitywnego, wędrującego teatru, gdzie sztuka i kuglarstwo były nierozdzielne. Niezwykle zainteresowanie i szacunek dla tej formy artystycznej ma dwojakie korzenie; składa się na nie wieczna tęsknota za czystością zawodową, jaką zapewniała średniowieczna anonimowość, za pokorą, na jaką dzisiejszy artysta nie potrafi się już zdobyć, oraz związane z tym pojmowanie artyzmu jako zawodu i pewnego rodzaju służby – a więc nie potrzeby wyrażania własnych lęków, ale bawienia i smucenia innych za pomocą iluzji niejako niezależnej od psychicznej kondycji artysty. To właśnie ów drugi powód – przekonanie o tym, że sztuka powinna służyć rozrywce.

W twórczości Bergmana nieustannie natrafiamy na przeciwstawienia, „białe” i „czarne”, przez co charakterystyka postaw zdaje się być schematyczna. Co więcej – typy powracają w kolejnych filmach, jakby w mozaikach złożonych z tych samych elementów. Bergman wzmacnia efekt umowności przez obecność wciąż tych samych aktorów. Typ – to każdy, „everyone”, a aktor jest tylko wykonawcą zawodu – może przeistaczać się, bez końca zmieniając maski. Uproszczenia, wbrew pozorom, nie są przypadkowe. Całe kino Bergmana wywodzi się wszak z teatru, a właściwe teatrowi środki wyrazu reżyser ceni wyżej od

filmowych. Świadczy o tym niewrażliwość na postęp technologii, prostota i umowność dekoracji i kostiumów, kameralność scen, a nawet całych filmów (*Rytuał* określony przez samego reżysera jako *ćwiczenie na kamerę i czterech aktorów*, najbliższy jest antycznej zasadzie trzech jedności). Owa reguła budowania akcji opierając się na typach to w prostej linii spuścizna komedii dell'arte, wywodzącej się z jedynej nieprzerwanej od starożytności tradycji teatralnej – tradycji farsy.

Bergman zawsze głęboko wierzył w to, że ludzie, aby przebrnąć przez życie, decydują się na odgrywanie pewnych ról. W swej powtarzalności bywają one typowe i rozpoznawalne. To przekonanie uderza, gdy w *Laterna magica* odczytujemy opisy fotografii jego bliskich: *Chcę zobaczyć twarz babki i znajduję jakąś fotografię. Przedstawia ona dziadka, inżyniera kolejowego, babkę i trzech pasierbów. Dziadek patrzy z dumą na swoją młodą, świeżo poślubioną żonę (...) Biorę szkło powiększające i studiuję rysy twarzy babki. Spojrzenie ma jasne, lecz surowe, twarz zaokrągloną, brodę upartą, a usta zdecydowane, mimo że jest grzecznie uśmiechnięta do fotografii. Włosy są gęste i ciemne, starannie ufrizowane. Nie można powiedzieć, że jest piękna, ale promieniuje siłą woli, rozsądkiem i humorem. Nowożeńcy sprawiają wrażenie dostatniej pewności siebie: przyjęliśmy nasze role i zamierzamy je grać. Synowie natomiast wydają się zdezorientowani (...)*<sup>1</sup>.

W całej twórczości reżysera przewijają się te same typy postaci-masek, wśród których bez trudu rozpoznajemy role życiowe i społeczne: kobiety brzemienne, młode, kochające matki, żony, mężów, stare i doświadczone babki, zaufane służące, ludzie prostych i dobrych albo na odwrót – ludzie słabych, kuglarzy i cyrkowców, sfrustrowanych artystów, okrutnych sędziów, ludzi sukcesu i środowisko inteligencji – aktorów, lekarzy, profesorów. Bergman zestawia ich przez kontrast. W *Siódmej pieczęci* (1956) z łatwością rozpoznajemy postać główną, tragiczną – rycerza Antoniusa Blocka i postacie dopełniające, sielankowe i pełne prostoty: Mii i Jofa oraz komiczną parę kowala Płoga i jego żony Lisy. Są to zarazem trzy typy miłości. Podobnie, automatycznie rozpoznajemy typy *Wieczoru kuglarzy* (1953), *Twarzy* (1958), a nawet *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957) i *Godziny wilka* (1967).

Reżyser ustawia te typy w różnych konfiguracjach, poddaje tego samego bohatera różnym próbom, niejako podstawia go do różnych równań. Literackie pojęcie typu, będące przeciwstawieniem charakteru – postać taka nosi cechy ponadindywidualne, znamienne dla pewnych grup psychicznych, intelektualnych lub charakterologicznych, albo też cechy tradycyjnie powtarzanego wzoru osoby literackiej – wywodzi się z dramatu starożytnego. Jest to dla Bergmana źródło równie ważne jak mim, dostarczające nam greckiego terminu prósopon; po łacinie – persona, czyli maska. Teatr starożytny wprowadził maski odpowiadające typom – Polluks z Naukratis wymienił ich 76; w tym 28 tragicznych (z podziałem na bogów, herosów i monstra), 44 komediowe (te przedstawiały płeć, wiek i zawód) i 4 satyrowe. Odżyły one w komedii dell'arte, która miała typy charakterystyczne podobne do typów komedii antycznej, a maski tak silnie się z nią zrosły, że poszczególne postaci nazywano maskami, a samą komedię dell'arte – komedią masek. Dzielono je na poważne i komiczne. W olbrzymim teatrze greckim maski nadawały postaci łatwiejszy do uchwycenia wyraz. Przez

wieki ich rola nie uległa zmianie – choć wymiary teatrów zmieniły się zasadniczo. Tak więc w masce możemy bez trudu postać r o z p o z n a ć, ale nie możemy jej p o z n a ć.

W latach sześćdziesiątych Bergman zaczyna uchylać swym typom maski. Na ekranie wciąż pojawiają się przedstawiciele pewnych grup, teraz jednak zaglądamy pod płaszczyk ich ról życiowych. Reżyser przestaje im dowierzać i odtąd z pasją burzy umowny świat swych bohaterów, aby odkryć ich prawdziwe twarze. Wraz z odejściem kuglarzy i cyrkowców oraz pojawieniem się w jego filmach artysty w rozumieniu współczesnym, typ zmienia się w charakter. Symboliczny gest zdarcia twarzy wykonuje dama w kapeluszu z *Godziny wilka*, ostatnia zabawna postać jego filmów. Proces odkrywania wnętrza po raz pierwszy obserwujemy w *Tam, gdzie rosną poziomki* – jest to jednak dopiero zwiastun późniejszych problemów. Prawdziwie przełomowa jest *Persona*. Maska oznacza tu nie tylko symbol sztuki aktorskiej, twarz aktora, przyjęcie pewnej roli w życiu, ale także ukrywanie prawdy o sobie, martwą twarz miłczenia (motyw ten wystąpił już wcześniej w *Twarzy*, 1958). Teraz Bergman poświęca cały swój wysiłek zdarcie tej maski. Sam także przyznaje się do jej noszenia: ... *wykształciłem w sobie kłamcę. Stworzyłem zewnętrzną osobę, która miała bardzo mało wspólnego z moją rzeczywistą istotą. Ale że nie potrafiłem oddzielać mego tworu od mojej osoby, szkody stąd wynikłe miały konsekwencje, sięgające daleko w dorosłe życie i twórczość. Czasem muszę pocieszać się, że ten, kto żył w kłamstwie, kocha prawdę*<sup>2</sup>. I oto nie jest już tak proste ani łatwo rozpoznawalne – zło i dobro mieszają się ze sobą na zawsze.

Trzonem ocen moralnych Bergmana jest przeciwstawienie mężczyzny i kobiety. Mężczyzna jest generalnie zwrócony do wewnątrz, techórzliwy i agresywny (profesor Borg i Evald z *Tam, gdzie rosną poziomki*, Johan z *Godziny wilka*, Jan z *Hanby*, Sebastian z *Rytuału*), kobieta zaś uosabia dawcę, przede wszystkim poprzez magiczną miłość, jaką jest dla Bergmana macierzyństwo (Mia z *Siódmej pieczęci*, Marianna z *Tam, gdzie rosną poziomki*, Alma z *Godziny wilka*, Ewa z *Hanby*). To właśnie skierowanie sił witalnych na zewnątrz zapewnia kobiecie osłonę przed zakusami zła. Najcięższym z możliwych grzechów jest więc konsekwentnie brak miłości macierzyńskiej. Grzechem o tyle śmiertelnym, że uśmiercającym duszę. Prawdziwie dobre i niosące otuchę i nadzieję ludzkiemu światu są Bergmanowskie kobiety-matki, kobiety brzemiennie, tak często obdarzone symbolicznym imieniem Alma lub Ewa. Te, dla których rodzenie, dawanie jest naturalnym, oczywistym porządkiem życia. Brak potrzeb macierzyńskich jest przejawem egoizmu oraz lęku – rezygnacją z potrzeby samorealizacji. Dotyczy to istot łączących w sobie pierwiastek żeński i męski (Aman/Manda w *Twarzy*), kobiet o rozwiniętej samoświadomości, która pozwala im na dystans do życia, do instynktów i pierwotnych potrzeb. Szczególny przypadek wśród nich, niejako ekstremalny, stanowią artystki – pochłonięte sobą oraz czynnością dla kobiet zgubną – rozmyślaniami i snuciem refleksji; one najdalej odeszły od natury do kultury. Taka jest Thea z *Rytuału*, a przede wszystkim Elisabet Vogler, bohaterka *Persony*.

*Persona* to film o największej ilości elementów burzących jedność dzieła i pozbawiających złudzenia, że film staje się na czas dwóch godzin jedyną prawdziwą rzeczywistością. Taśma rwie się, wytrącając nas ze swego rodzaju transu,

jakiemu ulegamy w kinie, i uświadamia, że to tylko iluzja. Z niezwykłą ostrością rysuje się więc pytanie: czym wobec tego jest iluzja? Pytanie o człowieka zbiega się w twórczości Bergmana z pytaniem o sztukę.

To dogłębne studium psychologiczne dwóch kobiet ma swą tradycyjną interpretację, w której egoizmowi, a nawet okrucieństwu aktorki przeciwstawia się pełną prostoty dobroć i opiekuńczość pielęgniarki Almy. Otóż takie właśnie ujęcie problemu, zbyt kuszące swą logiką, zdaje się omijać jego istotę. Tu bowiem dochodzimy do momentu, w którym Bergman podważa nieruchomość masek. I oto „białe” i „czarne” zatracają swe wyraźne granice. Nie zgadzam się także z wynikającymi z takiej interpretacji opiniami Kazimierza Młynarza, autora wstępu do polskiego wydania scenariuszy Bergmana. Dramat był udziałem Elisabet, Alma była j e s z c e tylko tłem.

Elisabet Vogler z całą pewnością grzeszy obojętnością w stosunku do syna – zbyttnio zajmuje ją „męski” świat, by umiała pozwolić sobie na czułość i oddanie. Aktorka jest bezradna wobec miłości dziecka i ta niemoc nie daje jej spokoju. Lecz choć czuje się zła – nie ma złych intencji. Problem ten, narastając, rozsądza jej świat. Jeśli bycie artystką oznacza dla wybranych konieczność bytowania i próbę dotarcia do prawdy, to Elisabet nagle dostrzega iluzję gry aktorskiej, jej nieprzystawalność do rzeczywistości. Wypada z roli: w sensie dosłownym – milknąc na scenie, a także w życiu – odkrywając bezsens swego posłannictwa. Można zaryzykować twierdzenie, że nowa świadomość zostaje jej objawiona, co musi całkowicie zmienić stosunek Elisabet do świata (podobnie jak dzieje się to w przypadku lekarki w *Twarzą w twarz*). W obliczu absolutnej śmieszności wszelkich ludzkich wysiłków nadania życiu wyższego sensu, prób sprostania uczuciom, do których chcielibyśmy być zdolni, trzeba zrezygnować z tych usiłowań. Elisabet milknie, gdyż nie znajduje nic, co warto byłoby powiedzieć – zwłaszcza słowa wypowiedane ze sceny wydają się żałośnie nieadekwatne do rzeczywistości. Milczenie okazuje się jedyną możliwą formą prawdy. Stanu, w który popada, nie można nazwać kryzysem – kryzys jest bowiem sytuacją przejściową. Jej postawa milczenia, alternatywna wobec samobójstwa, jest samobójstwem duchowym. Być może jest pasywnym oczekiwaniem na śmierć, lub też pokutą i „próbą zebrania myśli” – jeśli założymy, że Elisabet Vogler posiada jeszcze strzępki nadziei, które tak trudno jest uśmiercić. Staram się dowieść, że reakcja aktorki nie była zemstą na otoczeniu, lecz poza samobójstwem jedyną dla niej możliwą reakcją. Sądzę, iż w tradycyjnej ocenie zachowania bohaterki filmu krytyka w dużym stopniu odwołuje się do zarzutu, że nie popełniła ona samobójstwa, i daje wyraz pogardzie dla jej strachu. Samobójstwo jest zawsze najłatwiejsze w odbiorze dla postronnych – szybko ulega zapomnieniu, pozwala też zapomnieć o jego przyczynie, która w jakiś sposób dotyczy zawsze tych, którzy pozostają. Tymczasem Elisabet każe myśleć.

Brak wiary w Boga dopełniony teraz załamaniem się laickiego światopoglądu, zwalnia ją z wszelkich bezsensownych obowiązków: wobec syna, męża, a także siebie jako artystki. Zwalnia ją także z lojalności. Nie ma dla niej znaczenia, że zdradza tajemnice Almy lekarce. Fakt ten nie ma w jej obrazie świata znaczenia. A może Elisabet usiłuje być zła celowo? Byłaby to już oznaka szukania wyjścia z pustki – choć straszna – będąca przejawem aktywności. Nie ulega



jednak wątpliwości, że przeżycia Almy śmieszają ją – podobnie jak wszystko inne, co zajmuje ludzi i zdaje im się ważne. Jesteśmy kilkakrotnie świadkami jej śmiechu – wiadomo też, że roześmiała się, gdy zamilkła na scenie grając Elektry. Tradycyjna interpretacja sceny, w której aktorka drze zdjęcie syna, budzi największy mój sprzeciw – to akt nie okrucieństwa, ale rozpacz, rezygnacja z wszelkich prób dotarcia do ludzi; także po prostu teatralna demonstracja wobec Almy. Próba zastraszenia jej, odepchnięcia. Elisabet nie chce, by się nią zajmowano, z drugiej strony jednak wciąż podświadomie potrzebuje widzów dramatu. Artystą nie przestaje się być mocą decyzji.

Tymczasem Alma nie wydaje się tak bardzo „biała”, jak chciałaby tego krytyka. Usunęła ciężę i przyznaje, że jej czyny nie zawsze pokrywają się z chęciami. *Okazuje się, że można być jednocześnie sobą i kimś innym* – mówi. Ta cecha nie wyróżnia jej szczególnie spośród reszty ludzkości, zwłaszcza że w ocenie Bergmana ratują ją wyrzuty sumienia i chęć zostania przykładną żoną i matką. Czy nie jest to jednak tylko decyzja podjęcia pewnej roli? Takiej, jakiej postanowiła się podjąć Elisabet? Jej umiejętność dawania i poświęcania się nie pozostawia wątpliwości, a jednak deklaracja Almy niepokojąco przypomina odpowiedź, jakich udzielają dziennikarzom w trakcie wywiadu bohaterowie *Scen z życia małżeńskiego*, oraz wypowiedź Anny Fromm z *Namiętności: Robię to, w co wierzę. Wierzę w prawdę. Człowiek na ogół wie, co jest prawdą, a co nie*. Powtarzanie sobie, że jest dobrze, powstrzymuje kryzys. Na jakiś czas.

Stopienie obu bohaterek w jedną postać to nie w sposób l-czucie – to dwie strony tej samej natury – w jej dobrych i złych odruchach. To ta sama kobieta w różnych momentach swej drogi: gdy siostra Alma pod wpływem kontaktu z pacjentką poszerza swą świadomość – nabiera dystansu do natury, upodabnia się do Elisabet. Prowokowana, zdolna jest do agresji – zostawia na ścieżce odłamki szkła, grozi Elisabet oblaniem jej wrzątkiem. Zdzierają sobie nawzajem maski i oto Bergman ociera się o niewyraźną tajemnicę – pozornie tak różne, zyskują cechy podobne; kiedy indziej ludzie na pozór tak podobni okazują się przeciwieństwami. To, co teoretycznie jest sobie przeciwne – w życiu zostaje połączone. Dobro i zło przenikają się. A może to tylko złudzenie – czy można jednak dowiedzieć się prawdy? Bergman nigdy nie sili się na podanie ostatecznej odpowiedzi – przeprowadza nas jedynie przez punkt krytyczny – nigdy nie dowiadujemy się, jaką drogę wybrała Elisabet Vogler, ani Alma.

Otóż pytanie najważniejsze: kiedy pojawia się kryzys? Kiedy Bergmanowski bohater zdejmuje z twarzy maskę pozornego ładu? A także, na innym planie – kiedy Bergmanowski bohater zdejmuje maskę jednoznaczności?

Próba odarcia go z fałszu staje się centrum zainteresowania reżysera w końcu lat sześćdziesiątych. Dlatego właśnie *Persona* (1966) jako dzieło graniczne jest tak interesująca.

Zadziwiająca jest łatwość, z jaką reżyser porusza się pomiędzy schematem i szczegółem. Jeszcze w *Hańbie* (1968) operuje jasnym przeciwstawieniem dobra i zła, jednak *Namiętność* (1969) – niejako druga wersja tego filmu – nie stawia już tak ostrych rozgraniczeń; bohaterowie nie występują już w kontrastowych parach (czyżby nie przez przypadek był to pierwszy kolorowy film Bergmana?). Wreszcie we wstępie do scenariusza *Twarzą w twarz* (1976) reżyser

napisze: *Rozstrzygnięcie za każdym razem, co jest słuszne i prawdziwe, i przyzwolite, może chyba stać się dość trudne.*

Bergman uznaje współistnienie dobra i zła za przesądzone; ich istotą okazują się prawda i fałsz. Filmy drugiej połowy lat sześćdziesiątych skoncentrowane są na problemie ich współzależności w życiu artysty – także w tym aspekcie *Persona* jest filmem przełomowym.

Tym, co wydobywa prawdę z aktorów i klameców, jest konfrontacja sztuki i życia albo też sytuacja krytyczna w życiu. Taką sytuacją może stać się wojna (*Haińba*), ukryta przemoc, wystawienie na próbę konfrontacji z własną czystością (*Namiętność*, *Godzina wilka*). Życie wylania prawdę po przejściu pewnego progu zastraszenia. Człowiek na pozór wrażliwy i nie pozbawiony odruchów dobroci po kilku taktach Bergmanowskiej opowieści okazuje się kłamcą, a kłamstwo najcięższym grzechem. Kłamstwo to postawa życiowa – ukrywanie słabości, strachu po popełnieniu po raz pierwszy błędu. To egoizm, niepodejmowanie odpowiedzialności za własne czyny, eskapizm, szukanie usprawiedliwienia, oskarżanie innych, a także kurezowe trzymanie się ich miłości, dopóki nie odkryją prawdy – te cechy w czystej postaci charakteryzują Johana z *Godziny wilka*, Jana z *Haińby*, Sebastiana z *Rytuału*. Nie ma możliwości odkrycia całej prawdy – sprawia to maska osłaniająca chorego. Im bardziej czyny oddalają się od słów, tym staje się ona grubsza. Czasem zdarza się, że maska nie wytrzyma i pęka sama. Nie zawsze trzeba próby, by odkryć kłamcę – czynniki czysto zewnętrzne szybko przestają interesować Bergmana – powraca do bohatera, który sam padł ofiarą własnego oszustwa i sam je odkrywa. ... *Tutaj, w Szwecji, mamy wszystko. Albo raczej ludzimy się, że mamy wszystko. Pośrodku tego pełnego, bogatego życia istnieje wielka pustka. ... Opisuję w swej twórczości tę pustkę i wszystko, co ludzie wymyślają, żeby ją zappełnić. Oznacza to, iż tworzę dzieła zaangażowane we współczesność. Chodzi przecież o problem najważniejszy – o nadanie duchowego i ludzkiego sensu cywilizacji zaspokojonych potrzeb materialnych*<sup>3</sup>.

Bohaterami są typowi reprezentanci tego społeczeństwa: aktorka (*Persona*, 1966), lekarz psychiatra (*Twarzą w twarz*, 1976), projektantka, człowiek interesów (*Z życia marionetek*, 1979–1980), także para ze *Scen z życia małżeńskiego* (1974). Na pozór brak tu przyczyny katastrofy – jednak przez długie lata bezpiecznej egzystencji pozorów rośnie odraza do samego siebie i nagła konfrontacja życiowej roli – lekarza, aktora, męża – z rzeczywistą pustką wewnętrzną doprowadza do załamania. Bergmanowski kłamca kłamie, by wyludzić miłość, do której sam nie jest zdolny, i by tę niezdolność ukryć. Owa wewnętrzna pustka to właśnie brak uczuć, niezdolność angażowania się w realne życie. Jego namiastką staje się życie zawodowe, sztuka, która jako pozbawiona miłości namiastka, sztuką stać się nie może. Tu właśnie Bergman znów dotyka niewyraźnego:

Tim: *Katarino!*

Katarina: *Tak.*

Tim: *Popatrz na mnie.*

Katarina patrzy na niego w zapadającej ciemności.

Tim: *Weź mnie za rękę, bądź tak dobra.*

Katarina bierze go za rękę.

Tim: *Przyłóż ją lekko do policzka.*

Katarina robi tak.

Tim: *Czujesz moją rękę?*

Katarina: *Tak.*

Tim: *Ale czujesz, że to jestem ja? Ż e t o j a.*

Katarina: *Nie.*

Tim: *Rozumiesz teraz, co mam na myśli*<sup>4</sup>.

Ten niezwykle dialog pary przyjaciół z filmu *Z życia marionetek* znajduje dopełnienie w zakończeniu *Twarzą w twarz*, gdzie główna bohaterka, lekarz psychiatrii, podmiot i przedmiot oszustwa, pyta:

Jenny: *Co to znaczy być rzeczywistym?*

Thomas: *Słyszeć ludzki głos i wierzyć, że powstaje on w człowieku, który jest dokładnie taki sam jak ja, dotknąć warg i w tym samym ułamku sekundy wiedzieć, że to są wargi. Nie musieć przeżywać tej strasznej chwili potrzebnej na to, by moja nieświadomość skontrolowała, że to, co poczułem, to rzeczywiście wargi. Rzeczywistością dla mnie powinno być, że radość jest radością, a przede wszystkim, że bólowi wolno jest być bólem.*

Jenny: *Mów dalej.*

Thomas: *Rzeczywistość nie jest może wcale taka, jak ją sobie wyobrażam. Może całkiem po prostu nie istnieje. Może istnieje tylko jako tęsknota*<sup>5</sup>.

Jedynym momentem spotkania człowieka niezdolnego do odczuwania z rzeczywistością jest zbrodnia. Słabość nieodmiennie prowadzi ku okrucieństwu. Ale ofiara i kat są jednym: Peter, bohater *Z życia marionetek*, opisuje w liście do doktora Jensena sen, w którym zabił żonę: *...Wszystko było jak zwykle, Katarina spała obok mnie, oddychała spokojnie. Czy możesz mi pomóc? (...) Nie mogę dłużej żyć. Czy ja w ogóle żyję, czy też ten sen, tak jak się on przedstawiał, był dla mnie tylko jedynym krótkim momentem życia, zdobytej i przeżytej rzeczywistości. Lustro zostało zbite, ale co wyziera z jego okruszków?*<sup>6</sup> Identyczne przeżycia są udziałem Johana z *Godziny wilka* i Jana z *Hanby*. Zagadkową sentencję powtórzoną w *Godzinie wilka* i *Scenach z życia małżeńskiego* wyjaśnia przytoczony przez Zbigniewa Benedyktowicza<sup>7</sup> fragment Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian, rozdz. 13: *Albowiem teraz widzimy przez zwierciadło i niby w zagadce, ale na on czas twarzą w twarz; teraz poznaję po części, ale na on czas poznam, jakom i poznany jest*<sup>8</sup>. Oto moment kryzysu – czy może okazać się zbawienny?

Przyczyną kłamstwa jest zawsze strach – w konfrontacji z innymi pozbawiony uciec przybiera maskę; od czasów Sartre'a i Gombrowicza obecność drugich każe właśnie kłamać. Tymczasem sędziowie także okazują się kłamcami, a więc tełórzami – radca Vergérus w *Twarzy*, sędzia w *Rytuale*, Alma, a być może i lekarka w *Personie*, psychiatry – Jenny z *Twarzą w twarz*, doktor Jensen z filmu *Z życia marionetek*. To przesądza o ostatecznej samotności człowieka – znikąd nie może on oczekiwać pomocy. Charakterystyczne, że wyjścia z kryzysu Bergmanowscy bohaterowie muszą szukać sami. Element ten ma swe źródła w specyfice protestantyzmu, co bardzo przekonująco tłumaczy Benedyktowicz, uzasadniając samotność Bergmanowskiego bohatera wobec Boga<sup>9</sup>. Tak więc medycyna nie leczy; sztuka także nie. Gdy maska-twarz grubieje pod powierzchnią maski aktora i artysty, dalsze uprawianie sztuki staje się niemożliwe.

Czy cokolwiek jest w stanie uchronić przed złem? Czy którykolwiek z bohaterów ratuje się przed nim? *Miłość – to ciągła walka z egoizmem i lenistwem, to możliwość przezwyciężenia osamotnienia*. Jej najwyższą postacią jest dla Bergmana macierzyństwo. O ile Elisabet Vogler milcząca czy nawiązująca kontakt ze światem skazana jest na pustkę, Alma ma wciąż jeszcze szansę pełni życia. Pojęcie macierzyństwa jako najwyższej formy miłości czystej i bezinteresownej uzasadnia Bergmanowską dialektykę płci. Ukazuje ona przeciwstawienie dobra i zła w życiu i sztuce, ale jak się okazuje także życia i sztuki samych w sobie.

Życie więc daje ochronę przed złem, a sztuka? Dla Elisabet Vogler, Johana z *Godziny wilka*, bohaterów *Rytuału* jest tylko pozorną osłoną, usprawiedliwieniem – mamy ideą posłannictwa. Artysta współczesny jest pusty, pasożytując na sztuce dawnej używa sił, których znaczenia nie rozumie. Sztuka daje mu możliwość ustawienia się w centrum; jest słaby, neurotyczny, żąda poklasku. Skat w *Siódmej pieczęci* usiłuje zyskać specjalne przywileje od Śmierci, Sebastian w *Rytuale* przyznaje sobie specjalne prawa w społeczeństwie. Udaje, gdyż w masce aktora liczy się w życiu – ona staje się jego rzeczywistością. W *Twarzy* duch aktora pyta Voglera: *Czy jest pan oszustem, który musi ukrywać prawdziwą twarz?* Aktor – bo poza *Godziną wilka* właściwie tylko tym specyficznym przypadkiem artysty-odtwórcy, a nie twórcy Bergman się zajmuje – pada ofiarą własnej iluzji. Stwarzanie iluzji jest zawodem aktora i w przeciwieństwie do obecności fałszu w życiu – jej rola jest pozytywna, dzięki niej widzowie mogą bowiem zwielokrotnić własne przeżycia, bawić się, a nawet paradoksalnie – odkryć prawdę.

Tymczasem sam aktor zmuszony jest nieustannie walczyć o rozdzielenie swego ja lub światy zaczynają mieszać się ze sobą. Bezpośredni kontakt z rzeczywistością staje się podwójnie utrudniony. Dotyczy to także zawodu reżysera. W *Fanny i Aleksandrze* ustami Emilii Ekhdal Bergman mówi: *Tak więc naciągamy teatr na głowę jak bezpieczną osłonę. (...) Poeci mówią nam, co mamy mówić i myśleć. Musimy śmiać się i płakać, i szaleć. (...) Aby uwiarygodnić siebie wobec otoczenia, twierdzimy, że nasz zawód jest trudny. To kłamstwo, które otoczenie akceptuje, ponieważ jest o wiele przyjemniej uczestniczyć w czymś trudnym niż w czymś płochym. Przeważnie niemal zawsze bawimy się. (...) Jeśli ktoś powie, że jestem dobra, wtedy j e s t e m dobra i czuję się szczęśliwa. Jeżeli ktoś powie, że jestem zła, wtedy j e s t e m zła i robię się smutna. Jaka j e s t e m rzeczywiście, nie wiem, ponieważ nigdy nie troszczę się o to, by poznać p r a w d ę o sobie samej. Dbam tylko o siebie samą, a to jest coś innego. Nie troszczę się też o rzeczywistość. Jest ona bezbarwna i nieinteresująca, nie obchodzi mnie. Wojny i rewolucje, i zarazy, i nędza, i niesprawiedliwość, i wybuchy wulkanów to wydarzenia nieważne, jeśli w ten czy inny sposób nie dotyczą roli, nad którą właśnie pracuję. Są aktorzy, którzy twierdzą, że interesują się otoczeniem, ale ja wiem, że sami siebie oszukują*<sup>10</sup>.

W *Fanny i Aleksandrze* wszystko to spowite jest w przyjazną atmosferę małego teatru, aktorzy wydają się po ludzku słabi, ale też po ludzku dobrzy. W zupełnie innym oświetleniu ukazuje Bergman ten problem w *Rytuale* – dziele najbardziej niejednoznaczny i najostrzej stawiającym kwestię artysty i jego praw. Sztuka jako prawdziwe posłannictwo wymaga oddania, a więc miłości, która jest stosunkiem do świata. Artysta przynależący do społeczeństwa obfito-

ści, nastawiony egoistycznie, nie potrafi jej dać – ani ludziom, ani sztuce. Próbuje ją dostać, ale bez dawania. Sława jest nędzną jej namiastką. Demoralizuje. Dla tego *Rytuał* to tylko naśladowanie obrzędu.

Bergman jest artystą o tak samo słabym charakterze jak jego bohaterowie. Przejęty myślą o wielkiej sztuce nie potrafi wyrzec się w niej obecności samego siebie – chyba trudno w historii kina o drugiego reżysera tak historycznego, ekshibicjonistycznego, mizdrzącego się do krytyki i publiczności – wszak wszyscy jego artystyczni bohaterowie to on sam – niezdolny tworzyć bez pomocy lustra. Nieustannie jest mu potrzebne tłumaczenie się ze wszystkich gestów, a przede wszystkim z tego, że artysta jako słabe indywiduum łatwiej podlega dezintegracji. Jego kapryśna natura sprawia, że we wszystkich poglądach na sztukę towarzyszą sobie przeciwności: chęć oszukiwania, uwodzenia widza, a jednocześnie tęsknota do arcyzmu czystego, rozumianego jako pośrednictwo. Jej wyrazem jest *Twarz*, a także wstęp do *Siódmej pieczęci*, w którym Bergman przywołuje anonimowych budowniczych katedry w Chartres.

Sztuka oznacza sztukę wykonania, mistrzostwo, jej celem jest wnoszenie szczypty fantazji i zabawy w życie. ...*świat i rzeczywistość muszą być zrozumiałe, tak abyśmy z czystym sumieniem mogli narzekać na ich monotonię. Drodzy, wspaniali artyści, aktorzy i aktorki, potrzebujemy was cholernie. To wy macie dawać nam nasze pozaświatowe dreszczyki i jeszcze lepiej nasze przyjemności z tego świata*<sup>11</sup>. Życie powinno być rzeczywiste, sztuka – fantazją, jako wentyl bezpieczeństwa. Możliwość stwarzania iluzji jest dla Bergmana jak narkotyk. O teatrze królewskim w Drottningholm napisał: *Przetrwała tutaj szlachetna magia teatralnej iluzji. Nic nie istnieje, wszystko jest wyobrażeniem, w tym samym momencie, kiedy unosi się kurtyna, ujawnia się umowa pomiędzy sceną a widownią; teraz fantazjujemy razem!*<sup>12</sup> Nie sposób jednak uwierzyć, że tylko o fantazję tu chodzi. Bergman zdaje sobie sprawę z jej podwójnego oblicza. I – paradoksalnie – używa jej, by odsłonić prawdę. Iluzja sztuki jest mu potrzebna, by zdemaskować iluzję w życiu. Poprzez autotematyzm, stałą obsadę aktorską, zabiegi techniczne, takie jak pozorowanie zerwania taśmy w *Personie* czy rozpoczęcie i zamknięcie filmu ujęciami z planu w *Godzinie wilka*, przypomina nieustannie, że to tylko fantazja, a jednocześnie próbuje dzięki niej sięgnąć w naszą rzeczywistość. W scenariuszu *Persony* w miejscu, gdzie planowane jest „zerwanie taśmy”, pisze: *Cienie nie potrzebują już chyba mechanicznej pomocy aparatu i taśmy. Teraz wydłużają się i sięgają naszych zmysłów, docierają w głąb naszego oka i ucha.* Bergman opowiada się za oddzieleniem życia i sztuki, ale rzeczywistość ma być duchowa i o tym przypomina sztuka.

Bergman wierzy w jej niezwykłą moc – moc, która jednoczy, pozwala przeżyć uniesienie, element innej rzeczywistości – wielka sztuka pozwala zapomnieć o cierpieniu, samotności (skrzypek Stig podczas wykonywania IX Symfonii Beethovena w *Ku radości*, bohaterowie *Godziny wilka* oglądający scenę z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, Jan i Ewa grający na skrzypcach, a nawet słuchający melodii starej pozytywki w *Hanbie*). Aby taką się stała, musi zawierać element świętości. O *Twarzy* pisze Bergman w *Obrazach*, że Manda uosabia wiarę w Sacrum, które jest w człowieku. Natomiast Vogler tę wiarę utracił. Uprawia kabotyński teatr, i ona ma tego świadomość.



*Twarz* (1958)



*Wieczór kuglarzy* (1953)



*Wieczór kuglarzy (1953)*

Z pojęciem sztuki wiąże się tu jeszcze jedna refleksja, którą, jak mi się zdaje, Bergman prowokuje: wyrażone w *Personie* i *Rytuale* pytanie o przystawalność wielkich Historii odgrywanych z wielkim pietyzmem. Przemiana kulturowa, która dokonała się w ciągu ostatniego stulecia, dotknęła nie tylko artystę, ale także jego bohatera i widza. Artyści nie stawiają już wzorów, gdyż przestali być ich pewni. Bohater wielkich dramatów z herosa, świętego czy „wzoru enót wszelkich” przeistoczył się w małego, przeciętnego człowieka – słabego i tchórz-

liwego. Utraciliśmy zainteresowanie dla wielkich historii – gdy tymczasem Zbigniew Herbert ostrzega:

...jeśli tematem sztuki  
będzie dzbanek rozbity  
mała rozbita dusza  
z wielkim żalem nad sobą

to co po nas zostanie  
będzie jak płacz kochanków  
w małym brudnym hotelu  
kiedy świtają tapety<sup>13</sup>

Czy jednak pojedynczy i tak bardzo nasycony subiektywnym spojrzeniem Bergmana bohater nie staje się znakiem jakiejś obiektywności? Czy jego dzieło, tak obsesyjnie prywatne i autotematyczne nie jest jednym z największych osiągnięć sztuki tego stulecia? Czymże więc ona jest?

Bergman wierzy w istnienie obrzędu; prawdziwej, wielkiej sztuki. Osądza współczesnych poprzez odwołanie do sztuki antycznej i średniowiecznej, której wielkość oparta jest na podrzędnej pozycji artysty w stosunku do dzieła, a przede wszystkim na związku z sacrum. Przyczyną egoizmu współczesnego twórcy jest zanik pokory, brak wiary. Duch aktora z *Twarzy* mówi: *W moim życiu odmawiałem modlitwę: „Boże, posłuż się mną. Wykorzystaj mnie”. Ale Bóg nie rozumiał, jak silnym i oddanym niewolnikiem się stałem. Więc pozostałem nie wykorzystany.* Gdzieś na linii człowiek – Bóg nastąpiło zerwanie.

I tu chyba tkwi tajemnica, którą Bergman chce zdradzić – prawdziwa sztuka może powstać tylko w kontekście najwyższej miłości, oddania, prawdziwa sztuka jest obrzędem lub z nim wewnętrznie powiązana, jest religijna. Dlatego właśnie dziś jest tylko sztuczką lub konwencją i nie chroni przed złem. Sztuka jako odbicie życia ukazuje jego pustkę w cywilizacji niezależniającej się od religii. Wbrew pozorom Bergman nie rozprawia się z tym tematem w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych.

Wydaje się więc, że Bergmanowska refleksja nad artystą i człowiekiem to ocena społeczna i kulturowa. Oczywiście jest przyczyna, dla której problematyka jego filmów ulega ewolucji właśnie w latach sześćdziesiątych. Bergman, wbrew opinii powierzchownych krytyków czuły na wszelkie zmiany w otaczającej rzeczywistości, rozwija swych bohaterów adekwatnie do niej.

MONIKA FABJAŃSKA

<sup>1</sup> I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Lanowski, Warszawa 1991, s. 25.

<sup>2</sup> Tamże, s. 13.

<sup>3</sup> I. Bergman, *Sceny z życia małżeńskiego*, tłum. M. Olszańska, K. Sawicki, Poznań 1990, s. 11.

<sup>4</sup> I. Bergman, *Fanny i Aleksander. Z życia marionetek*, tłum. Z. Lanowski, Warszawa 1987, s. 255.

<sup>5</sup> I. Bergman, *Twarzą w twarz*, tłum. Z. Lanowski, Warszawa 1978, s. 92.

<sup>6</sup> I. Bergman, *Fanny i Aleksander. Z życia marionetek*, dz. cyt., s. 270.

<sup>7</sup> Z. Benedyktowicz, *Obraz i słowo (O scenariuszach Bergmana)*, (w:) *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, Warszawa 1991, s. 238.

<sup>8</sup> Kor 13,12.

<sup>9</sup> Z. Benedyktowicz, *Obraz i słowo ...*, dz. cyt., s. 233 – 238.

<sup>10</sup> I. Bergman, *Fanny i Aleksander. Z życia marionetek*, dz. cyt., s. 88 – 89.

<sup>11</sup> Tamże, s. 201.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, (w:) *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 198 – 200.



# Cierpienie a niepokój metafizyczny w trylogii Bergmana

GRZEGORZ KONSALIK

Osamotnienie i wyobcowanie postaci ukazanych, a raczej ustawionych przez Bergmana w dosyć wąskim wycinku rzeczywistości, zredukowanym do niezbędnego minimum, jest zwierciadłem, w którym przegląda się cierpienie, lęki, a przede wszystkim metafizyczny niepokój. Osamotnienie jest zamknięciem, granicą między zewnątrz i wewnątrz, między rzeczywistością a mikrokosmosem najskrytszych pragnień – a przez to jest otwarciem. To ambiwalentne pojmowanie osamotnienia kształtuje przestrzeń i wyznacza granice. Granica zaś jest oczywista, gdy mileżenie staje się przeraźliwym wołaniem (wizje Karen), w sferze relacji międzyludzkich (Karen – ojciec, Karen – mąż) jest tylko milczeniem.

Przestrzeń to ruch w głąb, czy też ku górze (co pociąga za sobą maksymalne zredukowanie akcji), środkiem ciężkości zaś jest Bóg. Bóg rozumiany jako najwyższa sublimacja uczuć ludzkich, odkrywających niepokój i słabość, skązonych wątpliwościami (pastor Thomas) i szukających oparcia (Jonas Persson).

Relacja Bóg – człowiek w najczystszej formie odbywa się na poziomie wyobcowania, w najgłębszej sferze intymności (Karen). Miłość i lęk, skryte pożądania (Marta i Thomas) przeplatają się z metafizyczną potrzebą odczuwania Boga (Karen), lub też z jej negacją, a raczej obnażeniem mechanizmów ją powodujących (Thomas).

Fredrik Blom w *Gościach Wieczery Pańskiej* słusznie zauważa, w rozmowie z Martą, że wiara Thomasa skupiała się w miłości do żony; wraz ze śmiercią ukochanej istoty umarła wiara. Karen zaś w *Jak w zwierciadle* czuje się poprzez swoją chorobę zamknięta i wyobcowana; wyobcowana nawet z miłości, otwarta zaś w kierunku Boga, odbieranego i przyjmowanego w jej widzeniach. Fizyczne cierpienia Karen są namacalnym dowodem jej choroby, zaś jej wizje nie tylko podkreślają metafizyczną potrzebę kontaktu z Bogiem, lecz także są wynikiem braku kontaktu z otoczeniem; osamotnienie jest nadto odczuwalne, by nie powiodało, w innym całkiem wymiarze, cierpienie o wiele gorszych.

O tym samym cierpieniu mówi zakrystianin Algot w rozmowie z pastorem Thomasem. Samotność na krzyżu była czymś o wiele straszniejszym od męki Pańskiej: Algot – (...) *pastorze, wszyscy uczniowie spali. Oni niczego nie rozumieli – Ostatniej Wieczery – nie. A kiedy przyszli żołnierze, uczniowie uciekli.*

*A potem Piotr, który Go się zaparł. Przez trzy lata Chrystus nauczał swoich uczniów; żyli z Nim codziennie; nie rozumieli ani słowa z tego, co powiedział. Wszyscy opuścili Go i zostawili samego. Pastorze, jakże On musiał cierpieć, wiedząc, że nikt Go nie rozumie. Być opuszczonym w chwili, kiedy się kogoś potrzebuje, komu można zaufać. Co za okropne cierpienie.*

Samotność, to ona rodziła zwątpienie i pytanie o Boga – zawsze u Bergmana pozostawiane bez odpowiedzi czy jakiegokolwiek sugestii. Nie znalazł jej pastor Thomas, nie otrzymał jej średniowieczny rycerz Antonius Block w *Siódmej pieczęci*. Odpowiedzi bowiem tu i teraz nie ma.

Algot: (...) *Kiedy Chrystusa przybito do krzyża gwoździami i wisiał w agonii, wówczas krzyczał: Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścić. Krzyczał tak głośno, jak tylko mógł. Myślał, że Jego Ojciec w niebie opuścił Go. Myślał, że całe Jego nauczanie było kłamstwem. Chrystusem targaly straszliwe wątpliwości, zanim umarł. Pastorze, na pewno wtedy cierpiał najbardziej. Milczenie Boga.*

GRZEGORZ KONSALIK

# Godzina wilka – impresja

TOMASZ EDWARD JAROSZEK

Czym jest sztuka? Czym jest rzeczywistość? Jaki jest wzajemny stosunek sztuki i rzeczywistości? Co jest zmyśleniem a co prawdą?

Najłatwiejsza wydaje się odpowiedź na ostatnie pytanie. Zawarta jest ona w pierwszej scenie filmu, kiedy to słyszymy słowa reżysera (czyli twórcy, artysty posiadającego nieograniczoną władzę nad swoim dziełem), że historia, która właśnie ma zostać opowiedziana, jest prawdziwa. Reżyser ma dziennik Johana. Dziennik (ważny rekwizyt występujący również w innych filmach Bergmana, np. w *Jak w zwierciadle*) ma być dowodem, świadectwem prawdziwości historii. Ponadto historia jest opowiedziana przez naocznego i zaangażowanego świadka – Almę. *Godzina wilka* jest zatem historią prawdziwą, tak jak „historiami prawdziwymi” były starożytne i średniowieczne epepeje, jest współczesną (choć to akurat najmniej istotne, że współczesną) pieśnią, eposem zawierającym mit twórcy-artysty, sztuki i jej związku z rzeczywistością.

Johan jest artystą malarzem. Kiedy przybywa z żoną Almą na wyspę, rozumie swą sztukę mimetycznie, jako naśladowanie rzeczywistości, życia, które uosabia ciężarna Alma. Mówi do niej: *Gdybym cię rysował cierpliwie, dzień po dniu...* Szuka przy tym okularów, gdyż jego sztuka polega na odtworzeniu tego, co widzialne w rzeczywistości. Czy to, że oprawki są pęknięte, zapowiada już przyszłe pęknięcie w jego koncepcji sztuki lub w samej naśladowanej przez niego rzeczywistości, która nagle odsłoni swoją ukrytą, niewidzialną stronę?

Powoli Johana opanowują wewnętrzne demony, wywołane jego sztuką, ale nie podlegające jego woli. Johan rysuje je – odtwarza już nie widzialną rzeczywistość, lecz tę, która jest w jego wnętrzu.

W centrum mitu artysty-Johana znajdują się następujące elementy:

- dominacja sztuki nad artystą (demonów Johana nad nim samym);
- androgyniczny, archetypiczny erotyzm nierozzerwalnie związany z cierpieniem, nieszczęściem, zbrodnią, śmiercią (historia miłości Johana i Veroniki, epizod zabicia małego chłopca-demonia, sekwencja miłosnego spotkania Johana i Veroniki, w której Veronika *leży na stole do obdukcji naga i jakby nieżywa*, a Johan występuje uszmiokowany w jedwabnym szlafroku);
- zerwany związek sztuki Johana z siłami życia, uosabianymi przez Almę.

Mit rozpoczyna się od pojęcia sztuki jako mimesis rzeczywistości widzialnej, czasowej: *Gdybym cię rysował cierpliwie dzień po dniu...*, okulary; następnie demony stopniowo rozdzielają Johana i Almę; Alma mówi: *One chcą nas rozdzielić. Chcą cię zachować dla siebie, a moja obecność przy tobie przeszkadza im w tym. Nie zmuszaj mnie do ucieczki, nawet gdyby bardzo się starały.*

*Zostanę, zostanę. Zostanę tak długo jak...* I później, kiedy Johan oddała się coraz bardziej: *Johan, nie widzisz mnie?*

Sztuka zatem jest zawsze o tym, co wewnętrzne, choć ma swe źródło w tym, co zewnętrzne, jest zawsze ahisteryczna, zatłumuje czas, jest metafizyczna, mityczna, choć czerpie z tego, co czasowe, historyczne, materialne, jest domeną śmierci, choć bierze początek z życia. Jest manifestacją pełni rzeczywistości, tego, co jest w niej duchowe, i tego, co materialne, tego, co związane ze śmiercią, i tego, co związane z życiem, tego, co wieczne, ponadczasowe, i tego, co ściśle historyczne, skończone i ograniczone.

Johan nie potrafi panować nad stworzonymi przez siebie demonami. Nie potrafi utrzymać równowagi. Johan dokonuje wyboru. Strzela do Almy – wybiera marę demonów zamiast rzeczywistości Almy: *Zwierciadło roztrzaskało się, ale co odbijają odłamki?*

Czym są i jaki jest wzajemny stosunek sztuki i rzeczywistości w *Godzinie wilka*?

Aby próbować znaleźć odpowiedzi lepiej ufundowane, należałoby zastanowić się nad wieloma szczegółowymi problemami. Na przykład:

Jaki jest sens sceny inscenizacji fragmentu *Czarodziejskiego fletu*, stanowiącej inną, różną od „mitu artysty-Johana” wypowiedź na temat sztuki zawartą w *Godzinie wilka*? Czy scena, w której demony pogrążają się bez reszty w muzyce Mozarta, mówi tylko o zbawiennej naturze sztuki, czy może także o czymś jeszcze?

Jakie jest znaczenie miejsca akcji: wyspy? Czy jest to tylko „wyspa umarłych”, czy szerzej figura wszelkiego wyłączenia, wykluczenia?

Jaką rolę spełnia miłość (czy raczej jej brak) w świecie Johana? Jedyńą osobą, która zdaje się kochać, jest Alma, narratorka pośrednicząca pomiędzy światem mitu i światem historii.

Jak można scharakteryzować poszczególne demony i jakie niosą ze sobą znaczenia?

Jaki sens skrywa skomplikowana szkatułkowa konstrukcja narracji?

Wreszcie, dlaczego „godzina wilka”? Czy dlatego, że jest to czas, kiedy rzeczywistość odsłania swoją zwykle zakrytą (dostępną tylko wybranym: artystom, mistykom i szaleńcom) stronę, manifestując całą swą mroczną głębię, czy z jakiegoś innego powodu?

*Tyle pytań, czasem nie wiem, co robić?* – mówi Alma na samym końcu swej opowieści.

TOMASZ EDWARD JAROSZEK

# Niektóre problemy dotyczące sztucznego języka w *Milczeniu*

TOMASZ ROBACZYŃSKI

Rozważania te należy zacząć od postawienia podstawowego w tej kwestii pytania: dlaczego Bergman zastosował artystyczny zabieg wprowadzenia do jednego ze swoich filmów wymyślonego, niezrozumiałego ani dla widzów, ani dla bohaterów filmu języka. Problem ten wiąże się bezpośrednio z samą narracją filmu, konkretnie z miejscem akcji, która rozgrywa się w egzotycznym, choć – wydaje się – cywilizowanym kraju, owładniętym gorączką wojny. Zarówno umieszczenie akcji w nieznanym nikomu miejscu, jak i wprowadzenie nowego, nieznanego nikomu języka, ściśle związane jest z podstawowym przesłaniem filmu. Dwie siostry, które przez wspólną wycieczkę do odległego kraju miały się do siebie zbliżyć, tracą całkowicie kontakt, nie potrafią się porozumieć. Obecność w kraju, którego mieszkańcy posługują się niezrozumiałym językiem, sprawia, że ich postacie, ich świat stają się wyizolowane. Niezrozumiała, w dosłownym tego słowa znaczeniu, rzeczywistość za oknem i drzwiami hotelowego pokoju potęguje samotność świata głównych bohaterów w stopniu jeszcze bardziej uchwytnym. Wrażenie to uwidacznia się nie tylko przy ogólnym postrzeganiu całości przedstawionego obrazu, lecz także w konkretnych przykładach prób porozumienia z poszczególnymi mieszkańcami miasta – miejsca akcji. W jednej z początkowych scen filmu Estera próbuje beznadziejnie prosić w różnych, znanych powszechnie językach, o butelkę alkoholu. Kelner rozumie dopiero język migowy i na tej płaszczyźnie dochodzi między nimi do porozumienia.

W innej scenie Anna nie rozumie swego kochanka, co ją nawet cieszy, bo dzięki temu może w sposób nieskrępowany wypowiadać dowolne myśli. Jednak przez to dystans między dwojgiem ludzi powiększa się, tak że ich miłość jest jedynie fizycznym aktem, pozbawionym jakiegokolwiek pozytywnej treści. Scena ta jest poniekąd sceną kulminacyjną filmu. Anna wypowiada tam, dzięki świadomości bycia nie rozumianą, swoje najgłębsze myśli, których nie ujawniłaby nikomu w bezpośredniej, normalnej rozmowie. W tym miejscu zatem obecność mężczyzny połączona z niemożnością słownego porozumienia się dały Bergmanowi możliwość, by w sposób naturalny przedstawić tok myślenia Anny, bez potrzeby odwoływania się do innych zabiegów reżyserskich. W kolejnej scenie bezpośredniej konfrontacji dwóch bohaterek, nie rozumiejącej z kłótni mężczyzna pojawia się niejako w tle, na marginesie rozgrywających się scen. Rola

jego jest tam jednak jeszcze raz bardzo wymowna – jest elementem oddzielającym bohaterki od rzeczywistości. Jest jednocześnie pretekstem do kłótni rozgrywającej się przed jego oczami. Podobną rolę spełnia w jednej z końcowych scen kelner, który jest z Esterą podczas jej ataku duszności. Jego obecność stwarza bohaterce pretekst do wypowiedzi. Jest uwiarygodnieniem wyrażanych przez nią myśli.

Poza odcięciem bohaterek od świata zewnętrznego, język spełnia także jeszcze inną funkcję, której istotą jest paralelizm: niezrozumienie obcego języka (zarówno przez widzów, jak i przez bohaterki) oraz niezrozumienie pomiędzy bohaterami filmu (celowo, dla uproszczenia pomijam tu obecność trzeciego głównego bohatera – małego Johana). Te dwa typy braku zrozumienia biegną jednocześnie dwoma niezależnymi torami, nie krzyżując się, jednak przez swoją równoległość potęgują się wzajemnie i uwidaczniają.

W jednym tylko momencie bariera języka zostaje przełamana. Jak już nadmienilem, nie następuje to ani w chwili miłości (Anna i mężczyzna z restauracji), ani też w chwili zagrożenia śmiercią (Estera i kelner hotelowy). Spoiwem łączącym oba nie rozumiejące się światy okazuje się muzyka. Nieprzypadkowo jest to muzyka Bacha – mogąca uchodzić za symbol Muzyki. W połączeniu z przedstawionymi powyżej faktami zostaje ona podniesiona do rangi ogólnoludzkiego, zrozumiałego dla wszystkich języka. W momencie, w którym rozbrzmiewa, nić porozumienia nawiązują kelner i Estera. Jednakże (i tu łączą się oba podejmowane przeze mnie wątki – ten o izolacji świata bohaterek, jak i ten o paralelizmie dwóch typów niezrozumienia) muzyka nie może połączyć sióstr. Anna wstaje i nerwowym ruchem włącza radio. Następuje złowroga cisza. Zatem, jakkolwiek nastąpiłaby relacja pomiędzy światem zewnętrznym i światem stosunków pomiędzy bohaterkami, wyeksponuje ona jeszcze dobitniej to, do czego dążył reżyser. W pewnym więc sensie zastosowany środek uniezależnia się od akcji filmu, stwarza nowe efekty, o których istnieniu reżyser mógł nie myśleć podczas pracy, które jednak łączą się z jego głównymi ideami.

W tym miejscu trzeba nawiązać do trzeciej głównej postaci dramatu, Johana – syna Anny. Mały chłopiec syntetyzuje wszystkie wątki dziejących się zdarzeń i na swój sposób pojmuje je jednorodnie. W zakresie interesującego nas problemu przejawia się to najwyraźniej w scenie lalkowego przedstawienia wymyślnego przez chłopca dla Estery. Dwoje bohaterów przedstawienia porozumiewa się niezrozumiałymi dla nich nawzajem językami – jedna lalka językiem normalnym, druga – wymyślonym przez chłopca. Wydaje się, że mówiący w dziwnym języku bohater symbolizuje dla chłopca zło, które on czuje w tym nie sprzyjającym klimacie obcego kraju i najbliższych, skłóconych ze sobą osób. Jednakże chwilę potem mówi o bohaterze swojego przedstawienia: ... *mówi dziwnym językiem, bo się boi*. W tym zdaniu, być może, tkwi klucz zastosowania przez Bergmana specyficznego reżyserskiego efektu. Ten język wywołuje niepokój, wręcz strach. Niezrozumienie jest równoważne ze strachem, wywołując go i potęgując. To wszystko powoduje, że wprowadzenie do filmu nowego, wymyślnego języka stało się jednym z najważniejszych środków, jakimi Bergman tworzy świat przez siebie przedstawiony.

TOMASZ ROBACZYŃSKI

# Kilka uwag o *Personie*

PRZEMYSŁAW NOWAKOWSKI

Przedstawiam tutaj kilka uwag, jakie nasunęły mi się przy oglądaniu *Persony* Bergmana. Nie mają one charakteru spójnego, a są raczej zapisem pewnych intuicji. Stąd ich lapidarna forma.

Historia opowiedziana w *Personie* nosi wszelkie cechy archetypu. Nie jest to jednak archetyp z dawna istniejący, dający się wytropić w mitach (choć takiej ewentualności nie można w pełni wykluczyć), ale archetyp powstający tu i teraz, na naszych oczach. Bergman jest zatem jego twórcą. Tak jak Homer wymyślił historię o człowieku, który wraca i wrócić nie może, tak autor *Persony* wymyślił historię o dwóch kobietach, które zarażają się swoją tożsamością. To historia współczesna, a zarazem historia mityczna.

Nie oznacza to bynajmniej, że artysta, który jest twórcą mitu, jest zarazem jedynym lub co najmniej pierwszym, który daną historię opowiedział. Przeciwnie. Aby jakiś zespół wydarzeń mógł stać się mitem, muszą zostać spełnione określone warunki. Jednym z nich jest „podskórne życie”, jakim cieszyć się musi wybrana historia, zanim trafi ona w ręce człowieka, który nada jej formę pełną, a zarazem wyjściową wobec tego wszystkiego, co na kanwie tej historii wykluje się później.

Wydaje się, że *Persona* jest właśnie takim laboratorium mitu. Miejscem, gdzie kształtuje się kolejny podstawowy model sytuacyjny.

Dwie bohaterki, które stają się jedną. Alma i Elżbieta Vogler. Dwie zupełnie różne perspektywy, które splatają się, aż wreszcie zlewają ze sobą. Ze strony Elżbiety Vogler jest to opowieść o duchowym wampiryzmie. Poi się ona żywotnością Almy, wypełniając w ten sposób powoli swoje opustoszałe wnętrze. Alma nie pozostaje jednak bierna. Jej największym pragnieniem jest dotarcie do Elżbiety, wniknięcie w jej milczenie. Pomiędzy Elżbietą Vogler a Alną zachodzi relacja podobna do tej, jaka zachodzi pomiędzy formą a wypełnieniem. Pierwsza jest właśnie taką doskonałą, ale pustą skorupą, która nie jest w stanie już dalej funkcjonować, druga natomiast jest nie uformowana, jest czystą zdarznością, jest samym życiem. Obie potrzebują siebie. Jedna po to, by przetrwać, druga po to, by uzyskać tożsamość. Dusza jest zatem подарowana Elżbiecie Vogler przez Alnę, ta zaś otrzymała w zamian, nie swoją wprawdzie, ale za to fascynującą osobowość.

Związek jednak rozpada się. Alma ucieka. W ostatniej swojej kwestii powiada:

*Właściwie bardzo kocham ludzi. Szczególnie, gdy są chorzy i mogę im pomóc. Wyjdę za mąż i będę miała dzieci. Sądzę, że właśnie to mnie w życiu czeka.*



*Persona* (1966)





*Persona* (1966)



*Siódma pieczęć* (1957)

To są słowa Almy z okresu, kiedy nie znała jeszcze Elżbiety Vogler. Czyżby wszystko było jedynie epizodem medycznym? Może transformacja Almy była po prostu jej skrupulatnym wywiązaniem się z obowiązków pielęgniarki, z obowiązku pomagania ludziom? W końcu pomogła Elżbiecie Vogler. Czy też przeciwnie: dla Almy nie ma już powrotu, a jej końcowe słowa są zabarwione gorzkim doświadczeniem, doświadczeniem bezgranicznej pustki?

Zakończenie, podobnie zresztą jak to, o czym jest ten film, daje się rozumieć różnorodnie w zależności od tego, za jaką nicią interpretacji podążymy. Pozostaje zawsze jedno. Sama struktura dramatu. Struktura archetypiczna.

Literatura skandynawska specjalizuje się w podobnych „pieklach kobiet”. Jest ich pełno u Strindberga czy Ibsena. W większości jednak przypadków osią konfliktu, w który wplątane są kobiety, jest mężczyzna. On jest wartością, o niego się zabiega, on stanowi centrum, wokół którego krążą postacie kobiet.

W *Personie* mężczyźni pełnią rolę instrumentalną. Stanowią tylko pretekst do ukazania poszczególnych stadiów ewolucji bohaterek. Są postaciami bez właściwości, uprzedmiotowionymi. Zupełnie jak, zgodnie z feministyczną interpretacją, kobiety w literaturze XIX wieku.

Bergmanowski mit o tej swoistej „osmozie dusz” dotyczy zatem kobiet. To kobiecy mit. Podobnie jak ten o Elektrze czy Persefonie. Kobiecość jest jego cechą konstytutywną. Zapewnia ona bowiem czysto psychologiczny charakter tej relacji, odsuwając na bok i niejako uchylając wątek społeczny, ambicjonalny, homoseksualny i być może drastyczny. Kobiecość bohaterek gwarantuje „czysty” przebieg całego procesu, całego, chciałoby się powiedzieć, misterium.

PRZEMYSŁAW NOWAKOWSKI

## Film i fenomenologia



Albrecht Dürer. *Rycerz, śmierć i diabeł*

Allan Caschier, filozof i filmoznawca, wyklada na Uniwersytecie w Miami, w Stanach Zjednoczonych.

W książce, której fragmenty drukujemy, *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation* (Cambridge University Press, 1991) rozwija teorię przedstawienia artystycznego sformułowaną po raz pierwszy przez ojca fenomenologii – Edmunda Husserla – i stosuje ją do analizy przedstawienia filmowego. W tym ujęciu proponowana przez niego teoria filmu ma charakter realistyczny, zarówno w aspekcie epistemologicznym, jak i ontologicznym. Jest świadectwem siły fenomenologii w opisie sztuki filmowej. I rozdz. tej książki publikowany będzie w kolejnych tomach Kwartalnika.

# Teoria fenomenologiczna

## Husserlowska teoria przedstawienia artystycznego (1)

ALLAN CASEBIER

Wykładając swoją teorię przedstawienia artystycznego, Husserl wykorzystuje miedzioryt Albrechta Dürera *Rycerz, śmierć i diabeł* i opisuje szereg działań, które pozwalają spojrzeć, co to dzieło przedstawia. Husserl uważa, że widnieje na nim rycerz z krwi i kości. Opisuje to następującymi słowami:

*Ważmy pod rozwagę na przykład Dürerowski miedzioryt „Rycerz, śmierć i diabeł”. Odróżniamy tu... perceptywną świadomość, w której w czarnych liniach ukazują się nam szare postaci – „rycerz na koniu”, „śmierć” i „diabeł”. W estetycznym oglądaniu (jednak) nie ku nim jako obiektom jesteśmy zwrócenii; zwrócenii jesteśmy ku przedstawionym „w obrazie”, dokładniej, ku „uobrazowanym” realnym przedmiotom, ku rycerzowi z krwi i kości itd. (Idee, dalej: I, § 111) <sup>1</sup>.*

Husserlowski realistyczny pogląd na przedstawienie artystyczne bazuje na zdolności odbiorcy dzieła sztuki, takiego jak Dürerowski miedzioryt, do **wyjścia poza akt** postrzegania i rozpoznania tego, co ono przedstawia. W przypadku miedziorytu Dürera, rycerz z krwi i kości jest rzeczywistym rycerzem, istniejącym niezależnie od aktu percepcji kogoś, kto ogląda motyw przedstawiony przez artystę. Rycerz ów nie jest wytworem aktywności osoby oglądającej miedzioryt, jest bowiem obiektem, który osoba ta może **odkryć** dzięki temu miedziorytowi.

Dla zilustrowania możliwego zastosowania teorii Husserla do zrozumienia dzieła filmowego posłużymy się pewnym przykładem. Badając film de Siki *Dzieci ulicy (Sciuscia)* widzimy, że przedstawia on między innymi włoskich chłopców. Owi przedstawieni włoscy chłopcy istnieją niezależnie od naszych świadomych aktów ujmujących ich jako obiekty przedstawione. W jednym z fragmentów widzimy dwóch chłopców, Giuseppe i Pasquale, skazanych na spędzenie pewnego czasu w więzieniu. Obie te postaci istnieją także niezależnie od naszej świadomości, z jaką ujmujemy ich przedstawienie. Przedstawiony w filmie symbol, wolność, także istnieje niezależnie od naszej świadomości i owego obrazu. Tak zatem przedstawiona w dziele rzeczywistość powojennych Włoch, młodych mężczyzn i wolności, którą się oni cieszą, istnieje niezależnie od obrazu de Siki i od naszego świadomego jego oglądu. Społeczeństwo włoskie końca lat czterdziestych (lub też ów Dürerowski rycerz z krwi i kości) nie jest stwarzane ani konstruowane dzięki działaniu widza.

Odmienne twierdzi współczesna teoria filmu: uznaje ona, że przedmioty i osoby przedstawiane, portretowane i stające się symbolami dzięki umieszczeniu

ich w dziele sztuki (którym może być zarówno film, jak i miedzioryt), są konstrukcjami odbiorców. Materiałem, który służy do ich konstrukcji są doznania; narzędziami służącymi tworzeniu tej konstrukcji stają się zaś łączące odbiorców sądy, oczekiwania, kody i inne tego rodzaju mechanizmy. Przedstawione obiekty (jak Dürerowski rycerz) nie istnieją niezależnie od dzieła sztuki i z całą pewnością nie istnieją niezależnie od aktów percepcji, umożliwiających wręcz, jako akty podmiotu percepcji, ich aktualną konstytucję.

Z takim to idealistycznym nastawieniem pisze o naturze postrzegania powszedniego i o postrzeganiu dzieł sztuki Bill Nichols:

*Postrzeganie zrodzone z przyzwyczajenia lub z posługiwania się pewnymi kodami utrudnia nam dostrzeżenie naszej własnej, aktywnej roli w postrzeganiu. Zaś utrudnienie to wspiera jeszcze bardziej uprzedmiotowienie samego obrazu (...). Fotograficzny realizm (...) przyczynia się do nadania naszemu zrozumieniu pewnej naturalności, skrywa zaś cały wysiłek postrzegania znaczeń pod maską naturalnego i w sposób oczywisty pełnego znaczeń obrazu. Wzmocnienie to (...) owocuje zaś w sferze ideologicznej poglądem, iż znaczeń można się doszukiwać już na samej powierzchni, że znaczenia te są dane obiektywnie, a nie są wytworem społecznym<sup>2</sup>.*

Nichols rozwija następnie ten idealistyczny pogląd, według którego natura postrzeganych rzeczy zależy od twórczej aktywności umysłu:

*Nasze postrzeganie świata fizycznego opiera się na kodach, których elementem są znaki ikoniczne. Świat nie wkracza w nasz umysł i nie przedstawia nam w nim swego obrazu w sposób spontaniczny. Postrzeganie zależy od przekodowania tego świata na znaki ikoniczne, które mogą w naszym umyśle być jego przedstawieniami. Niezwykła jest jednak siła pozornej tożsamości, wydaje nam się bowiem, że „okiem umysłu” widzimy rzeczywiście nasz świat, a nie jego zakodowany obraz (...). I tak oto kino dzieli z samym postrzeganiem ów powszechnie występujący proces kodowania, związany ze znakami ikonicznymi<sup>3</sup>.*

Pogląd tak silnie lansowany przez Nicholasa sprowadza się do tego, że nasza świadomość, poznając świat i przedmioty przedstawiane na zdjęciach, posługuje się przy konstruowaniu tych obiektów kodami. Iakolwiek proces naturalizacji postrzegania może zrodzić wrażenie, iż przedstawiane przedmioty są dane obiektywnie, to w rzeczywistości są one jednak zawsze jedynie pewnymi wytworami społecznymi.

Kiedy staramy się zgłębić naturę przedstawienia artystycznego i filmowego, może nam się wydawać, że istnieją przynajmniej dwa jego typy. Portret Henryka VIII pędzla Holbeina jest przedstawieniem rzeczywiście żyjącego Henryka VIII, króla Anglii, dokonany **przez** malarza. Jeśli jednak pewnego mroźnego poranka obudzimy się w naszym wiejskim domu w Nowej Anglii i zobaczymy, że mróz na szybie „tworzy” twarz Henryka VIII, mamy do czynienia z Henrykiem VIII „wyrzeźbionym” w szronie.

Wedle współczesnej teorii to właśnie ten ostatni przypadek – przedstawienia **w** – można uznać za paradygmat wszystkich przedstawień; tak jakby odbiorcy przypisywali jedynie pewne znaczenia pojawiającym się przed nimi obrazom. Niewiele za to mówi się o przedstawianiu pierwszego rodzaju, przedstawieniach **przez**: przedstawienie nie jest, odmiennie niż w realizmie, ani wizerunkiem, ani portretem, ani symbolem rzeczy istniejącej niezależnie od mojego umysłu. Jeśli

widzę coś przedstawionego w dziele sztuki, wpisuję to od razu w to dzieło i bynajmniej nie dostrzegam, w jaki sposób przedmiot istniejący niezależnie od niego jest przedstawiany przez to dzieło.

### Mediacja

Pogląd Husserla zasadza się głównie na tym, że przedmioty i zdarzenia ukazywane w dziele sztuki istnieją niezależnie od percepcyjnych aktów odbiorcy oceniającego, starającego się zrozumieć, co jest tutaj przedstawione. Rozwija ten pogląd mówiąc, że pojmowanie Dürerowskiego rycerza jako przedstawionego na miedziorycie obiektu zależy od ujmowania zarysów tego, co pojawia się podczas naszego obcowania z miedziorytem: w obrębie czarnych, bezbarwnych linii, jak twierdzi sam Husserl, ukazują się niewielkie szare postaci („rycerza na koniu”, „śmierci” i „diabła”). Akt, w którym uświadamiamy sobie ten fenomen, jest podstawą (i warunkiem) aktu rozpoznania w przedstawionym obiekcie rzeczywistego rycerza. Gdy zaś zaczynamy pojmować sens *Dzieci ulicy*, okazuje się, że nasze przeżywanie gry młodych aktorów staje się **podstawą** (warunkiem) rozpoznania, że w dziele tym przedstawieni są włoscy chłopcy, Giuseppe i Pasquale, że jest ono zbiorowym portretem włoskiego społeczeństwa, że wreszcie przedstawia ono w sposób symboliczny wolność.

Husserłowska fenomenologia analizuje zatem przedstawienia w kategoriach **przeżywania** dzieła sztuki, nie zaś po prostu w kategoriach relacji między pewnymi obiektami występującymi w dziele sztuki a pewnymi przedmiotami należącymi do świata – nie jest to na przykład relacja między ikoną a przedmiotem, który ją przypomina. Jest to zatem relacja między doświadczeniami rozmaitych gatunków [przedmiotowych], które są źródłem przedstawienia. W taki oto sposób, jak niebawem zobaczymy, Husserl byłby zdolny do obejścia zastrzeżeń sformułowanych przez Bazina w jego realistycznej teorii filmu. Husserl może zatem uznać, że nie ma ikonicznego lub indeksowego związku między przedmiotem artystycznym a przedmiotem przedstawianym, chociaż utrzymuje jednocześnie, że przedstawienie jest jednak realistyczne.

Analizując w bardzo pośredni sposób to, co widzimy w galerii lub w kinie, oglądając na przykład *Dzieci ulicy*, Husserl wprowadza pewne techniczne pojęcia, takie jak „noemat”, „noeza”, „hyletyczny”, „apercepcja” i „horyzont”. Aby móc docenić całą złożoność, skomplikowanie i siłę podejścia Husserla do przedstawienia, trzeba zrozumieć te trudne nieraz koncepcje i właśnie ich przybliżenie będzie naszym najbliższym celem.

### Noemat i noeza

Husserl posługuje się technicznymi terminami, takimi jak „noemat”, ponieważ inne słowa używane najczęściej, gdy mowa o postrzeganiu i świadomości, kojarzą się z innymi, weześniejszymi koncepcjami. Taki termin jak „przejaw” kojarzy się z tak wieloma rzeczami, że trudno go właściwie użyć, jeśli chce się zapoczątkować nowy sposób myślenia o niemal odwiecznych problemach epistemologicznych i ontologicznych. Dlatego właśnie Husserl sięga aż do Greków, u których znajduje termin, który może zmusić czytelnika do nowego spojrzenia na dany problem. Każde spostrzeżenie zawiera w sobie, według Husserla,

trzy występujące jednocześnie **momenty**: moment noematyczny, moment noetyczny i wreszcie moment hyletyczny. Momenty te **występują razem**, gdy spostrzegamy obiekt będący źródłem naszego przeżycia.

Noemat (liczba mnoga – noemata) jest transliteracją greckiego terminu (**noein**) oznaczającego myślenie, zrozumienie lub postrzeżenie. Przede wszystkim zaś termin ten uwydatnia szczególnie wyraziście wytwór lub nośnik myślenia, a także: pojęcia, terminy lub ukazujące się wyglądy. W systemie Husserla, noematy stanowią podstawę (są warunkiem) naszego zrozumienia postrzeganego przez nas przedmiotu.

Obcując z miedziorytem Dürera ma się do czynienia z wieloma noematami. Ukazujące się wyglądy niewielkich, czarnych postaci są noematami. W przypadku *Dzieci ulicy* noematami będą wyglądy włoskich nie-aktorów (to znaczy widok ich postaci, ich twarzy) w chwili, gdy idą do więzienia.

Proces mediacyjny zakłada także istnienie noezy. Mimo że termin **noezy** wywodzi się z tego samego greckiego czasownika (noein) co noemat, używając go podkreśla się pewien proces lub akt umysłowy, dzięki któremu poznajemy jakiś przedmiot. Noezy to różne sposoby umożliwiające umysłowi odnalezienie jego miejsca w relacji z przedmiotami, z którymi przyjdzie mu się zapoznać <sup>4</sup>.

W przypadku Dürera uchwycenie ukazujących się wyglądków niewielkich postaci prowadzi nas i zmusza do spostrzeżenia rzeczywistego rycerza, śmierci i diabła, stanowiącego właśnie noeżę. Odnosząc to pojęcie do *Dzieci ulicy*, udaje nam się dzięki temu wyjść poza to, co jawi się nam jako wykonanie, reżyseria itd., by dotrzeć w końcu do włoskich chłopców, do społeczeństwa powojennych Włoch oraz do wolności, ufundowanych w ukazujących się wyglądkach, w noematach.

Trzecia faza procesu mediacyjnego została nazwana przez Husserla fazą **hyletyczną** (I, § 85). Daty hyletyczne odpowiadają temu, co w filozofii anglosaskiej określa się często mianem „sensa” <sup>5</sup>. Gdy przeżywamy historię *Dzieci ulicy*, wyczuwamy pozostające ze sobą w określonych związkach linie, wzorce, rozmiary i kształty, ruchy kamery, jej umiejscowienie, cięcia montażowe, ścieżkę dźwiękową itd. W przeżywaniu filmu właśnie te elementy są datami hyletycznymi. Hyletyczne daty, przeżywane, gdy patrzymy na Dürerowski miedzioryt (odczucia związane z kształtami, bryłami etc.), są źródłem, dzięki któremu można uchwycić rzeczywistego rycerza.

Ujęcie rycerza z krwi i kości jako tego właśnie obiektu przedstawianego przez miedzioryt dokonuje się nie tylko dzięki hyletycznym datom, lecz także dzięki ukazującym się wyglądom, jakimi są te niewielkie szare postaci. Określając sposób ujmowania, w którym zachodzi ten proces, Husserl posługuje się pojęciem apercpepcji.

### Apercpepcja

Apercpepcja <sup>6</sup> jest sposobem ujmowania rzeczy odmiennym od postrzegania, ale jednak ściśle z nim związanym. Jeśli osoba postrzegająca coś apercypuje, oznacza to, że „przeżywa”, „przenika przez” **sensa** (lub przez inny obiekt), nie czyniąc ich przedmiotem spostrzeżenia. Załóżmy, że noszę okulary i że dostrzegam przez nie jakiś przedmiot zbliżający się do mnie ruchem jednostajnie przy-

śpieszonym. Założmy też, że na moich okularach dostrzegam brud. Mogę skupić uwagę na zbliżającym się przedmiocie, patrząc **przez** (apercypując) okulary i ich zabrudzoną powierzchnię albo skupić się na zanieczyszczeniu i **właśnie z niego** uczynić przedmiot mojego zainteresowania. Podobnie, uczestnicząc w wykładzie, mogę się skupiać na głosie wykładowcy – jego brzmieniu, natężeniu, załamaniach, fałszywych nutach – albo też, nie zwracając nań uwagi, doświadczać go apercepcyjnie, uczynić obiektem mojego zainteresowania treść wygłaszanego wykładu.

W taki sam sposób, oglądając miedzioryt Dürera, przedmiotem postrzeżenia można uczynić jego zewnętrzne **sensa** – linie, kształty, proporcje itd. Starając się jednak dostrzec, co na nim widnieje, można także, aby uchwycić to, co on przedstawia, czyli prawdziwego rycerza, przeniknąć poza jego zewnętrzne przejawy. W akcie postrzegania niejako pomijają się zatem hyletyczne daty, które w żadnym wypadku nie są obiektem percepcji w takim samym stopniu, jak jest nim sam rycerz. Docierając do tego, co jest przedstawione na miedziorycie Dürera, pomijamy zatem linie, kształty, rozmiary itp., by dotrzeć w końcu do rycerza, który istnieje niezależnie od miedziorytu. Docierając zaś do tego, co jest przedstawione w *Dzieciach ulicy*, w podobny sposób pomijamy linie, kształty, uplasowanie kamery, montaż, aktorstwo, jakość dźwięku itd., a wychwytyjemy żyjących w społeczeństwie powojennych Włoch chłopców z krwi i kości.

Podstawą wychwycenia tego, co przedstawia miedzioryt, jest jednak z kolei ujęcie ukazujących się wyglądów niewielkich szarych postaci, ujęcie tego, co jest apercypowane w naturze. I to właśnie w tym momencie widać, niemal jak na dłoni, skomplikowane relacje między poszczególnymi elementami Husserlowskiego systemu. Wyglądy niewielkich postaci są zatem noematami: noematy te spełniają w naszej świadomości swoją funkcję, kiedy ujmujemy to, co przedstawia miedzioryt. Noematy są przedmiotem apercepcji, a realny rycerz jest przedmiotem **jako takim** aktu postrzeżeniowego jako całości. Uchwycenie wyglądów niewielkich postaci pośredniczy zatem w odkryciu przedmiotu przedstawionego jako takiego.

W naszym przykładzie z *Dziećmi ulicy* zachodzi podwójny proces przenikania apercepcji. W pierwszym momencie przenikamy poza hyletyczne daty – umiejscowienie kamery, gesty aktora, jakość dźwięku, itd. – po to, aby dotrzeć do tego, co zdaje nam się być noematami, czyli, zgodnie ze współczesną teorią filmu, znakami, z których, jak mówi Peter Wollen, *składa się tekst (filmu)*. Podobne stwierdzenia pojawiają się także u Nicholasa, gdy mówi on, iż *wydaje nam się, że raczej widzimy świat, jakim on jest (...), a nie jego zakodowany obraz (...)*. *Zarówno w kinie, jak i przy samym postrzeganiu znaczącą rolę odgrywa proces kodowania*. W innym miejscu Nichols stwierdza ponadto:

*Egzystencjalna więź ustanawiająca wskazujący wymiar znakowego systemu filmowego bywa nieprzepartym źródłem lęku, tak nieprzepartym, iż łatwo jest w zupełności zapomnieć, że mamy do czynienia raczej z pewnym systemem znaków niż z bezpośrednim naśladowaniem rzeczywistości<sup>7</sup>.*

Mimo że w owym omawianym tutaj akcie percepcyjnym przedmiotem percepcji jest rzeczywisty rycerz, nie należy sądzić, że tenże rycerz jest czymś bezwzględnie ostatecznym. Często myślano na przykład, że ów Dürerowski ry-



cerz jest symbolem ludzkiej egzystencji. Oto co o miedziorycie Dürera i jego symbolice pisał Francis Russell:

*W swoim miedziorycie „Rycerz, śmierć i diabeł” Dürer daje świadectwo chrześcijańskiej nieustraszonosci – ukazuje rycerza, który dąży do celu, nie zważając na śmierć i piekło. Dzieje się to w głuchej dźwięczności, diabeł jest przedstawiony pod postacią potwora o świńskim ryju, ze skrzydłami nietoperza i pojedynczym rogiem. Śmierć nie jest już kościotrupem, lecz gnijącym ciałem o smutnym spojrzaniu, pozbawionym ust i nosa, trzymającym w dłoni klepsydrę i dosiadającym nędznej, slaniającej się szkapy. Rycerz mierza prosto przed siebie, niewzruszony, zaś pod uniesioną przyłbicą jego hełmu dostrzec można zdecydowane oblicze (...) Ta wspaniała postać, której towarzyszą najciemniejsze strony życia, nie zważając na czyhające na nią pułapki, staje się kwintesencją ludzkiej odwagi. Tak właśnie postrzegały miedzioryt Dürera kolejne pokolenia i nawet nastawiony wrogo do chrześcijaństwa filozof, Friedrich Nietzsche, widział w tym rycerzu symbol naszej egzystencji*<sup>8</sup>.

Aby zrozumieć, co przedstawia ten miedzioryt (co symbolizuje), osoba oglądająca go musi przeżyć, dokonać apercpecji rycerza, dzięki czemu uda się jej uchwycić symbolizowany przez ów obiekt ludzki los. W *Dzieciach ulicy* wolność jest symbolizowana przez białego konia. Widząc symbolizowaną przez ów obiekt wolność, osoba oglądająca film pomija nie tylko takie elementy jak ruch kamery, montaż, jakość dźwięku itd. czy ukazujący się wygląd białego konia, lecz także białego konia z krwi i kości oraz akt swej świadomości, w którym dochodzi do tego stworzenia.

Husserl uważa ponadto, że w samej naturze postrzeżeniowego aktu związanego z poznawaniem dzieła sztuki występuje coś, czego brak, gdy postrzegamy coś, co dziełem sztuki nie jest. Starając się zrozumieć dzieło sztuki odbiorca nie baczy na to, czy to, co jest przedmiotem jego doświadczenia, istnieje czy nie, lub też, zgodnie ze sformulowaniem samego Husserla, istnieje w jakiejś innej bytowej modalności.

Odkładając na bok kwestię istnienia, skupiamy się na tym, w jaki sposób, dzięki ukazującym się wyglądom, których jesteśmy świadomi, możemy **kierować się** ku innym, nieobecnym obiektom, bez zwracania uwagi na to, czy istnieją one czy też nie. Husserl używa terminu **modyfikacja neutralnościowa** i ujmuje to następująco:

*Świadomość „obrazu”, pośrednicząca i umożliwiająca odwzorowanie (świadomość małych, szarych figurek...) jest oto przykładem neutralnościowej modyfikacji spostrzeżenia. Ów odwzorujący obiekt należący do obrazu (Bildeobjekt) jest przed nami ani jako istniejący, ani jako nie istniejący, lecz w jakimkolwiek innym modus osadzenia w bycie (I, § 111).*

### Intencjonalność

Istotną cechą systemu Husserlowskiego jest to, że świadomość jest zawsze świadomością **czegoś**. Mówiąc o tym związku Husserl używa terminu „intencja” lub „intencjonalność”. Intencja w takim rozumieniu pochodzi od łacińskiego słowa *intentio* oznaczającego rozciąganie lub naprężanie. Rzeczywisty rycerz jest intencjonalnie przedmiotem aktu postrzegania, odkrywającego to, co

przedstawia miedzioryt. Noeza wyznacza kierunek tego intencjonalnego „rozciągnięcia”, ukierunkowuje ten akt ku hyletycznym datom (ku *sensa*). Bez tego intencjonalnego ukierunkowania odbiorca nie dostrzegłby w owych datach żadnego znaczenia.

Zastanawiając się nad obecnością intencjonalności w odbiorze *Dzieci ulicy*, możemy zatrzymać się nad rozpoznaniem białego konia jako przedstawionego obiektu. Linie, kształty, umiejscowienie kamery, ścieżka dźwiękowa itp., które są owymi *sensa*, hyletycznymi datami, byłyby zupełnie pozbawione znaczenia bez owej noezy, która nadaje im pewne intencjonalne ukierunkowanie. Zaczyna tworzyć się noemat, zaczynamy coś postrzegać – są to ukazujące się wygłady w postaci białego konia – łącznie z dotarciem poprzez ów postrzeżeniowy akt do konia z krwi i kości. Noeza, skierowanie aktu, ma za podstawę świadomość hyletycznych dat. Nie mamy tu do czynienia, tak jak by widział to idealista, ze stworzeniem przez postrzegający podmiot konia z owych dat.

Dla Husserla ten proces wykraczania poza – intencjonalność – zakłada złożoną interakcję między tym, co się ukazuje, a postawą zajmowaną przez nas w trakcie uświadamiania sobie tego, co postrzegamy.

To, co się ukazuje na określonym poziomie, umożliwi rozmaite kolejne kierunki świadomości od hyletycznych dat począwszy, poprzez ukazujące się wygłady niewielkich postaci (noematy) lub poprzez rycerza, aż po los samej ludzkości, o ile uwaga jest skierowana na ów symboliczny podmiot. Husserl mógłby zatem powiedzieć, że jeśli uznajemy w białym koniu z *Dzieci ulicy* symbol wolności, to (1) jesteśmy **zmuszeni** do tego, by uznać to, co się nam ukazuje (dzięki datom), za coś, co doprowadza nas do realnego obiektu – rzeczywistego białego konia – istniejącego niezależnie od filmu i (2) jesteśmy **zmuszeni** do tego, aby przez uświadomienie sobie tego obiektu, do którego dotarliśmy, czyli rzeczywistego białego konia, dotrzeć jeszcze dalej, do wolności. Przyglądając się wzajemnym oddziaływaniom podmiotu i przedmiotu, uświadamiamy sobie, że film bombarduje podmiot datami; podmiot ze swej strony pozwala się „namówić” na sięgnięcie w odpowiedzi poza to, co mu się ukazuje.

### Redukcja

Husserl wprowadza metodę redukcji [fenomenologicznej], dzięki której łatwiej będzie można zrozumieć istotę przeżycia. Dokonuje się to przez odwrócenie naszej uwagi od przedmiotu naszych aktów i zwrócenie jej na same akty, pozwalające nam wykryć struktury, które mediatyzują intencjonalność. Biorąc w nawias, w nawias bierzemy przede wszystkim nasze naturalne nastawienie do przedmiotów, to znaczy postawę intencjonalną, którą przyjmujemy zazwyczaj w codziennym życiu; odkładamy na bok nasze nabyte uprzednio sądy i nasze zwyczajowe podejście do rzeczy, które mogą zaciemnić nasze ich zrozumienie.

Nasze naturalne nastawienie w stosunku do *Dzieci ulicy* de Siki każe nam potraktować ten film jako jeden z przedmiotów otaczającego nas świata. Husserl ilustruje naturalne nastawienie oraz wzięcie w nawias opisem sytuacji, w której spostrzegamy jabłoń: *Przyjmijmy, że patrzymy z upodobaniem na*

*ogród, na kwitnącą jabłoń, na świeżą, młodą zielen trawnika, itd. Oczywiście spostrzeżenie i towarzyszące mu upodobanie nie jest tym, co równocześnie spostrzegane i co się podoba. Przy naszej naturalnej postawie jabłoń jest dla nas czymś istniejącym w transcendentnej rzeczywistości przestrzennej, a spostrzeżenie, jak i upodobanie jest pewnym stanem psychicznym przynależnym do nas, realnych ludzi (I, § 88).*

Przedmiot naszego aktu percepcyjnego – jabłoń – istnieje niezależnie od tego aktu; istnienie to jest wobec aktu czymś transcendentnym, drzewo istnieje w rzeczywistej przestrzeni. Postrzeganie jest jednak, z drugiej strony, stanem psychicznym właściwym realnej istocie ludzkiej: postrzegające osoby istnieją także niezależnie od określonych stanów świadomości, takich jak postrzeganie, introspekcja, pamięć, wyobrażenia itp. Husserl stwierdza, że *między (...) realnym człowiekiem, realnym spostrzeżeniem, a realną jabłonią zachodzą realne stosunki (I, § 88).*

Metoda redukcji umożliwia nam jednoczesny ogląd zarówno podmiotu, jak i przedmiotu połączonych w akcie postrzegania. Próbując zrozumieć, co przedstawia biały koń ukazany w *Dzieciach ulicy*, odwracamy naszą uwagę od przedmiotu naszej percepcji, czyli filmu, rozumianego w kategoriach naukowych i powszednich – traktowanego zatem jako celuloidowa taśma lub chwila rozrywki – by skupić ją na samych aktach będących podstawą spostrzeżenia (I, § 56a). Aby zrozumieć, co się dzieje podczas samego aktu postrzegania, ujmujemy w nawias, odsuwamy na bok nasze naturalne nastawienie w stosunku do filmu. Istotne elementy samego procesu postrzegania pozostają w chwili, gdy zachodzą – z racji ich natury – nie zauważone.

O ile idealista ograniczyłby się w swojej wypowiedzi dotyczącej tego, co przedstawia film *Dzieci ulicy* (np. białego konia), do stwierdzeń, które odnoszą się do podmiotu konstruującego z dat owego białego konia przy wykorzystaniu odpowiednich kodów, o tyle Husserl doradziłby raczej skorzystanie z redukcji, dzięki której zobaczylibyśmy, jak to wykraczamy poza **sensa** [poza daty], jak to potrafimy sięgnąć poza to, co pojawia się przed nami, kierując się tym, co widzialne, by dotrzeć w końcu do realnego, białego konia, bez zwrócenia uwagi podczas postrzegania na to, że właśnie to robimy.

Redukcja przybiera trzy postaci: fenomenologiczną, transcendentálną i ejdetyczną. W redukcji **fenomenologicznej** (lub psychologicznej) celem jest skupienie uwagi na świadomości i jej przeżyciach, co jest także połączone z odwracaniem uwagi od obiektów zewnętrznych. W redukcji **transcendentálnej** dochodzi do eliminacji empirycznych lub naturalistycznych przeświadczeń dotyczących strumienia świadomości. W redukcji **ejdetycznej** (**ejdetyczny** pochodzi od greckiego słowa **eidos**, oznaczającego istotę) występuje uogólnienie wyników osiągniętych dzięki transcendentálnemu badaniu świadomości. Redukcja powinna służyć zawężeniu pola poszukiwań, ale w żadnym przypadku nie oznacza ona eliminacji pewnych obiektów, na czym miałyby zyskać inne, na przykład redukcji obiektów do danych zmysłowych (I, roz. 6).

Wprowadzając redukcję do swojej analizy, Husserl odnotowuje, że możliwe jest przy postrzeganiu jabłoni doświadczenie niezgodne z rzeczywistością:

*W pewnych wypadkach w takich sytuacjach przeżyciowych mówi się, że spostrzeżenie jest tylko halucynacją, że to, co spostrzeżone, owa jabłoń przed nami,*

nie istnieje w „prawdziwej” rzeczywistości (...) pozostało tylko spostrzeżenie, nie ma nic rzeczywistego, do czego się ono odnosi (I, § 88).

Husserl zwraca także uwagę na to, że jeśli nawet przeżycie było na przykład halucynacją, to tak czy owak spostrzegliśmy jednak coś określonego. Redukcja pozwala nam na skupienie się na tym, co postrzegane, w oderwaniu od relacji łączących to coś z niezależnie istniejącymi przedmiotami. W taki właśnie nawias jest ujęty także świat transcendentny (I, § 88b). Dzięki zawieszeniu spowodowanemu redukcją może Husserl stwierdzić:

*A przecież oczywiście pozostał jeszcze jakiś stosunek między spostrzeżeniem a tym, co spostrzeżone (tak jak między podobaniem się a tym, co się podoba), stosunek, który w swej istocie dochodzi do prezentacji czystej immanencji, mianowicie wyłącznie na podstawie fenomenologicznie zredukowanego przeżycia spostrzeżenia i upodobania (I, § 88b).*

Następnie zaś podkreśla jeszcze:

*Także fenomenologicznie zredukowane przeżycie spostrzeżeniowe jest spostrzeżeniem dotyczącym „tej kwitnącej jabłoni w tym oto ogrodzie, itd.”; i tak samo zredukowane upodobanie, upodobanie do tejże samej jabłoni (I, § 88c).*

Zastanawiając się nad tym, co pozostało wskutek redukcji, można postawić niezwykle istotne pytanie:

*W naszym fenomenologicznym nastawieniu możemy i musimy postawić istotnościowe pytanie: czym jest „to, co spostrzeżone jako takie”, jakie istotne momenty kryje ono w sobie jako ów noemat spostrzeżeniowy (I, § 88).*

Formułując pytanie dotyczące istoty noematu, istoty tego, co spostrzeżone jako takie, Husserl formuluje także pytanie o najistotniejsze cechy tego, co objawia się nam poprzez owe akty, poprzez które w ukazanych obiektach rozpoznajemy prawdziwego rycerza czy prawdziwego białego konia. Pytanie o istotę jest pytaniem właściwym. Niezależnie od tego, kto ogląda film de Siki, jeśli podmiot znajduje się w akcji rozpoznania tego, co przedstawione, mamy do czynienia z pewnymi istotnościowymi cechami tego przeżycia. Będą to apercpeja poszczególnych dat i ukazujące się wyglądy białego konia, wykroczenie ku obiektom realnym istniejącym niezależnie od filmu, itp. Oczywiście montażysta filmu *Dzieci ulicy* może poświęcić wiele uwagi końcowej sekwencji filmu (podobnie jak może to zrobić zwykły widz). Montażysta może zwrócić uwagę na **sensa** pojawiające się podczas montowania sekwencji, decydując na przykład, czy pasują one do sekwencji czy nie. Jednak skupianie się na montażu filmu nie jest poznawaniem tego, co film przedstawia; nie mamy tu do czynienia z czymkolwiek, co mogłaby wyjaśnić analiza fenomenologiczna, to znaczy z aktami, za pośrednictwem których poznajemy to, co jest w dziele przedstawione, ukazane i/lub symbolizowane.

Husserl zamyka rozważania dotyczące jabłoni odniesieniem do noematycznego aspektu przeżycia:

*Odpowiedź otrzymujemy w czystym poddaniu się temu, co z istoty dane: możemy wiernie opisać w doskonałej oczywistości „to, co się przejawia jako takie”. Tylko inne wyrażenie na to samo stanowi: „opisać spostrzeżenie pod względem noematycznym”. (I, § 88c)*

Dzięki ujęciu w nawias możemy wejrzeć w relacje łączące podmiot i obiekt w momentach konstytuujących akt spostrzegania. Dostrzegamy wtedy to, czego

nie mogliśmy dostrzec, gdy byliśmy w samym środku aktu spostrzegania. Mimo że nie zdawaliśmy sobie sprawy, że to właśnie robimy, **współokreślaliśmy** faktycznie ukazujący się wygląd, noemat, jak na przykład wygląd białego konia podczas oglądania filmu de Siki. Nie uświadamialiśmy sobie wtedy, że wykraczając poza ukazujący się wygląd konia przybliżaliśmy się do rzeczywistego białego konia, który jest przedmiotem przedstawionym.

ALLAN CASEBIER

tłum. JAKUB GODZIMIRSKI

przejrzał: STANISŁAW CICHOWICZ

<sup>1</sup> Aby lepiej zrozumieć teorię Husserla, należy porównać i zestawić ze sobą dwa różne tłumaczenia *Idei* autorstwa Kersten i Gibsona. W cytowanym fragmencie zastąpiłem pochodzące od Kersten „advert” terminem „zwróceniu ku”. Polski tłumacz tekstu Casebiera (w wersji angielskiej) opierał się na polskim tłumaczeniu dzieła Husserla (por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga I i II*. Tłum. i przypisami opatrzyła D. Girulanka. Tłum. przejrzał i wstępem poprzedził R. Iugarden, Warszawa 1975, wyd. II.).

<sup>2</sup> B. Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in Cinema and Other Media*, Bloomington 1981, s. 35-36.

<sup>3</sup> Tamże, s. 11-12.

<sup>4</sup> Aby zapoznać się bliżej z pojęciami noemat i noeza występującymi w *Ideach*, należy się-

gnąć do analitycznego indeksu znajdującego się w tłumaczeniu Gibsona (zwłaszcza zaś do § 85b i 88b). Lepsze zrozumienie tych pojęć umożliwi także zapoznanie się z *Dodatkiem A* zamieszczonym w tej pracy.

<sup>5</sup> Na temat pojęcia *sensa* por. C. D. Broad, *The Mind and Its Place in Nature*, Patterson, N.J.; Littlefield 1960, s. 180-183.

<sup>6</sup> *Logische Untersuchungen*, I § 23, por. także D. Willard, *Logic and the Objectivity of Knowledge: A Study in Husserl's Early Philosophy*, Athens: Ohio University Press 1984, s. 80, przyp. 43, gdzie pisze on najpełniej o naturze aperepcji u Husserla oraz o użyciu tego terminu w środowisku, w którym Husserl tworzył swoje dzieła.

<sup>7</sup> Nichols, *Ideology and the Image*, dz. cyt. s. 240.

<sup>8</sup> F. Russell, *The World of Dürer. 1471-1528*, New York 1967, s. 58-59.

# Dziennik nowojorski (3)

MARIA KORNATOWSKA

W Nowym Jorku chodzi się do kina. Z obowiązku i dla przyjemności. Rodzinnie i randkowo. Praktycznie nie istnieją martwe sezony. Każda pora roku ma swoje specjalności i swoją publiczność. Spece od marketingu starannie obliczają najstosowniejszy moment, w jakim należy rzucić film na ekrany. Czasami przyśpiesza się terminy premier – w przypadku *Systemu* Irwina Winklera o przyśpieszeniu zadecydowała rosnąca popularność Sandry Bullock, należało ją szybko zdyskontować. Czasami ze względów taktycznych premiery się opóźnia. Film powinien trafić w swój moment.

Nowojorskie premiery odbywają się w środy i piątki. W środy z reguły wchodzą na ekrany filmy o gorszych rokowaniach kasowych, ciszej reklamowane. W piątki rzuca się w rozlicznych kopiach potencjalne przeboje i czeka na efekt. Zależy on w znacznej mierze od opinii recenzentów „New York Timesa”, przynajmniej jeśli chodzi o metropolię nad Hudsonem. Ale nie tylko. W grę wchodzi rozmaite czynniki. Klimaty, nastroje, drgania stanów zbiorowej świadomości. Niekiedy zwykły przypadek. W końcu publiczność wie swoje. Kieruje nią szczególnie instynkt. Irracjonalny impuls. Stąd mimo naukowo przeprowadzanej analizy rynku, jego potrzeb i upodobań, mimo postępującej homogenizacji przekonań i gustów, co rusz zaskakuje wszystkich coś nieprzewidzianego i nieprzewidywalnego.

Wydawało się np., że *Całkowite zaćmienie* Agnieszki Holland ma za Oceanem wszelkie szanse sukcesu. Rzecz o sławnych poetach, w dodatku francuskich. Filmy z życia znanych osobistości są ostatnio w modzie. Homoseksualizm i instynkt destrukcji to tematy „gorące”. Poezja Rimbauda jest wprawdzie w Ameryce mało znana, ale powszechnie wiadomo, że do jego osoby i twórczości odwoływał się sam Jim Morrison, a rekomendacje tego ostatniego mają wysokie notowania w oczach młodej generacji. Role poetów zagrali znani aktorzy, a już Leonardo DiCaprio jest faworytem widowni. A jednak... Film nie podobał się ani krytyce, ani publiczności, ani nawet homoseksualistom.

Równie niezrozumiały, jak klęska *Całkowitego zaćmienia*, jest sukces *Zostawić Las Vegas* Mike'a Figgisa. Film – jak się tu mówi – przygnębiający, depresyjny, mroczny, bez promyka nadziei lub światełka w tunelu. Bohater, nieudacznik, miast zabijać innych – niszczy sam siebie. Mieniające się neonami Las Vegas nie jest miejscem tak zabawnym, jak zwykle się uważać. Z filmu dość niedwuznacznie wynika, że życie nie ma wielkiego sensu i gra toczy się o nędzne stawki. I oto taki film, którego przesłanie podważa szlendarowe wartości amerykańskie, odnosi spektakularny sukces. Wprowadzono go najpierw nieśmiało i bez nadmiernego rozgłosu do jednego tylko kina, a potem było

*tych koni, zakrwawionych koszulach i gaciach, zaspanych grobach, wszystko to są dobre wskazówki, z których dowiedzieć się możemy, jak batalion pracował. Można także łatwo poznać, w jakim kierunku batalion maszeruje, po polysku luny...*

*Dowodów rzeczowych na istnienie złodziejki było wiele. Nie mieścili się pod dachem. Skrzypce i kontrabasy w zadaszanej wozowni. W nieckach do ciasta mościły się kury. Koromysła oparte o ścianę domu. Najgorzej było z kołyską i to z niejedną.*

*Otrzymaliśmy rozkaz (na piśmie) spalenia dowodów śledztwa.*

*Paliliśmy w/g sporządzonej listy. Wpierw skrzypce ze smyczkami, potem kołyski z dziecięcą pościelą. Osobno niecki do wyrabiania ciasta. Drewniane łyżki wiązało się po 10 sztuk. Stolnice po 3 sztuki. Kołowrotki osobno. Osobno bieliznę czystą i brudną.*

*Najgorzej pali się papier. Zwłaszcza książki. Posiadły widać jakąś moc przetrwania. Ale żeby dziecięce bajki?*

*Mapy, gdzie występowała, i kartoteki, pod jaką widziano ją postacią.*

*Nawet ślady jej stóp odcisnięte na brudnych ręcznikach.*

*Wszystko uniosło się w niebo. Zostaną tu tylko zapadłe w ziemię kamienie żarowe. A tego nikt nie uzna za dowód zbrodni.*

*Tak. Skończyliśmy z mitem.*

*Po ciemku macałem wokół siebie, gdzie jestem. I dopiero czuję obok śpiące dziecko Muncie Kindel, a z drugiej gładziutką kocicę. Ale jaka była ciepła! No i cóż? Kotka do łapania much i wygrzewania się w kominie, a ja do lasu. Nic na świecie nie idzie na marne. Jest lato, po lecie przyjdzie jak zazwyczaj jesień i następnie wczesna zima. Suchy śnieg. Życie to jest rzecz przejściowa. I pobiegłem z dzieckiem Muncie.*

*Tak dzieci rozeszły się po świecie.*

*...Weszli po zaspanych wapnem schodach na piętro. Tam w olbrzymiej sali, na samym środku, stał fotel z wydartym siedzeniem. Ściany zadymione, z mnóstwem dziur od gwoździ i kul. Nad wejściem do następnej sali wisiała czarna pluszowa makatka, z wyszytym złotymi niemi lwem. Na gzymsie kominika stały filiżanki, pod piecem niedopalone pończochy, kłębki bawełny, paczki igieł, guziki i dziecinne krzeselko. I poszli dalej, nie znajdując nigdzie nic, co by się nadawało do jedzenia. Dudi zataczał się. Wszędzie widzieli to samo. Pobite lustra, papiery, krzesła, tynk, rozprute poduszki. Kupy czarnego rozharu i trupy skłębione w łachmanach. Gdzieniedzie siedziały trupy na parapetach. Przeciąg niósł papierki, mokre powietrze z pola. Po pustych izbach latały motyle, błyskając skrzydłami, siadały zmęczone na brązowych lichtarzach.*

*Nad spalonymi dachami stała liliowa odległość zmieszana z białymi chmurami i dźwięk lata niósł się od horyzontu do horyzontu...\**

*Na pogorzelsko przyszła jakaś wariatka, ciągnąc za sobą na sznurku kołyskę, do której ładowała resztki nadpalonych rzeczy. Spadł deszcz. Rozeszliśmy*

2. Miejsce – miasteczko stare, ale nie tandetne. Rynek, rzeczka, całość z wyrazem trupa bez koszuli. Kominy nie dymią. Architektura w skupieniu, od razu kilka polnych dróg, jedna kończy się na rozległej łące, druga na cmentarzu. Pośród łagodnych wzgórz miasteczko znalazło to właściwe, jedyne miejsce, jakie dla siebie w gnieździe odnajduje jajo.

3. Obserwacja – odsunięcie tragedii poza granicę „akcji”, gdyż tragedia zaczęła się jeszcze przed zaczęciem akcji. Brak teatru nie dowodzi braku faktów.

4. Wyraz – coś, co przekroczyło tragizm.

5. Poszukiwanie wciąż wymykającego się faktu. Krążenie bez końca. Kształty idące dramatycznie do ustalonego celu to: niemiecka żandarmeria polityczna, wojsko.

6. Tym wymykającym się faktem jest ONA. ZŁODZIEJKA DZIECI. Na jej wykryciu skupiona jest cała uwaga kripo. A przecież dziewczyna nie istnieje, choć dowiedziono, że była jednocześnie w kilku miejscach.

Oto układ scen, dający pogląd na zamierzoną kompozycję, przedstawiony Leopoldowi Buczkowskiemu

## Portret z pamięci

*...Z daleka widać było ni to, ni tamto. Ale raczej to była drożynka brunatna. Świat ten jest wielki i piękny. Wiele w nim rzeczy ciekawych. Potem uprzykrzony karabin maszynowy odwołał mnie w swoją stronę. Pociśki wciąż szarpały strzechy, rwały futryny. I leżąc za piwnicą, począłem rozpatrywać stodołę, krowy splecione w kiszkach na podwórzu i zwisającego na sznurku chłopca, martwą wronę. Na pierwszym miejscu bakterie, potem rośliny, dalej zwierzęta i dalej człowiek. Odeszliśmy wieczorem, a karabin wciąż ćwiczył, znowu do góry, znowu na dół i tak dalej, jakby chciał schwytać kamień tuż nad ziemią.*

*...Na zewnątrz w pierwszych promieniach słońca błyszczy rosa i już jesteśmy w cieniu trzech stodoł przy drodze. Bokami mi to chodzenie wylazi. I wszędzie, gdzie popęlnąć lornetką, wszystko trzęsie się w szarych, postrzępionych listkach roślinności.*

*tam jakiś sadek z chalupą,  
kilka wiązek słomy,  
przyduszony płot.*

*A potem włożyłem lornetką do leszczyny i szukałem orzechów. Odcinek środkowy przysiółka został ostrzelany granatnikiem.*

*Dwie strzechy zapadły się,  
wiatr dmucha,  
wszystko leci w surowym milczeniu.*

*Patrzę na piękno.*

*Do takiego to piękna należy ta ziemia w rzeczywistości.*

*...te łąki są zielone,  
ale na lewo zieloność wpada w niebieskawą,  
gdzieniegdzie  
widać wierzby.*

*Wojsko ciągnie w prawo, bo wie, że lekki szuwarek znaczący bagno i wodę,  
nadaje powietrzu kolor niebieski.*



*Ścigana przez nieprzyjaciela przychodzi nad rzekę, na której mostu nie widać.*

*Idzie wojsko wzdłuż brzegu.  
Ale spostrzega ślad. Może tu jest bród?  
Dna nie widać.  
Co tam dalej? to las?  
To płot. Płot jest równy i wysoki.*

*...Korespondentka, trochę obrażona, trochę rozśmieszona, a tak zmistyfikowana, jak tego pragnął szef żandarmerii, zgodziła się czekać, dopóki fanatyczka z Bełżca nie zdecyduje się pokazać...*

*...gdy nie ważnego nie zajdzie, jutro około południa znowu w aptece się pojawi...*

*...nad ranem, kiedy jeszcze ciemno było na ulicach, ktoś silnie zastukał, zerwała się na nogi. Bo nieraz o różnych porach słyszała takie stukanie policji. Otuliwszy się w koc, zatrzymała oddech, nasłuchiwała...*

*Ona szła przy żandarmie jak utopiona męczennica, spokojna, cicha, wiatr porusza jej suknią i włosami, z góry pada światło na jej twarz i płynie ta postać z rękoma związanymi trokiem żandarma. Ta, która grała teraz rolę Dydony, wyszła z żandarmem przed barak.*

*...Ona wiedziała, że nie jestem skrzypkim. Skrzypce zniknęły z powierzchni ziemi. Bezpośrednio po tym zapytała mnie, czy słyszałem coś o niej. Pierwszy raz w życiu nocowała pod gołym niebem. Dawniej widziała gwiazdy tylko przez okno...*

*...Nim się zdążyłem odwrócić, przekonałem się, że ci dwaj rozmawiają z kelnerką.*

*Wyglądała zamyślona  
i osłabła...*

*Podchwyciwszy mój wzrok, zrozumiała jego znaczenie, zafrasowała się. Sala, w której żołnierze tańczyli, była do wczoraj galerią obrazów. Sztabkapitan zamienił ją na salon balowy.*

*W szafie stojącej we framudze były pamiątki po jakiejś pani,  
książki do nabożeństwa,  
różańce,  
kapelusze żałobne,  
guziki,  
karty do wróżby, wytarte już i pozbawione ekspresji,  
konające stolki.*

*I wreszcie moje skrzypce miały ze swej strony trudności w odczytaniu tej kłopotliwej zagadki.*

*Żołnierze przyszli hurmem, ażeby zabić jakąś przykrą godzinę w towarzystwie głodnych dziewcząt. Siła nie ma ani połowy tej potęgi co łagodność...*

– *Nie. Nigdy się nie odważę. Sama masz mało.*

*I oto już zimowy świt. Siedzimy w piwnicy za kazamatą. Na noc wracała, a rano znikala.*

*A gdy wracała, przynosiła w torbie kartofle, ale za chwilę nie pozostanie po nich ani śladu. Pomyśleć tylko. Najadłem się i naromansowałem... Przychodzi też pies. Dziwna to osoba ten pies – trzęsie się nad lupinami, jak gdyby był dzieckiem... i nie rozumie, co do niego mówię.*

*Dydona kładła drewnianą łyżką krochmal na blacik kozy. I nagle, siedząc sobie tak i podkładając patyczek za patyczkiem, słyszymy cichy pisk, placek zadziera nóżki do góry i chowa pierzynkę pod siebie... aż uspokaja się i przychodzi w nasze ręce. Czasem przytrafi się przygoda i chociaż go obskrobujemy namagnesowanym scyzorykiem, mimo to zaraz poznać, że się z nim coś stało. Widzicie, jakie przypalony placek ma wstrętne oczy?*

*Kto to jest Dydona?*

– *Bogini błakającej się miłości? Godło. Objawienie nieskończoności w skończoności.*

*Niezadługo pocznie świtać. Ja czekam już tylko na to, że znajdę w słomie martwe ciało młodziutkiej Dydony. Nie chciała być pędzona pod mur... Wyszła pewnej nocy, i do dziś wydaje ze siebie jasne płomyki jak margiel z ziemi. Z łaski własnej?*

*...Wybrałem się w kierunku Śródmieścia. Było tu stosunkowo spokojnie, więc zrobiłem mały spacer przez spustoszone podwórka, zaglądając pod meble obwieszzone trupami. Żołnierze z taboru wałęsali się po ogródku, może szukali karchołów.*

*...Ot leży na przykład ręcznik, na którym odbiły się obscasy...*

*...Ordynans sztabskapitana przyniósł raport w teczce ewidencyjnej. Wynikało, że była młoda, miała piwne oczy, przystojna, była czyjąś córką. Jakim sposobem dostała się do tego kotła. Może jakieś natchnienie zostało jej dane w owej godzinie? Może to posłaniec niebieski?*

– *Nie interesują mnie fakty i dowody zbrodni. Pieluszki, puste kołyski. Jestem zainteresowana nią samą. Zbrodniarką. Moi czytelnicy czekają na wywiad ze zbrodniarką, a nie z kołyską albo zafajdaną pieluszką.*

– *Wyjeżdżam! Nic mnie tu nie powstrzyma!*

*...Ona miała ataki – miała ataki hysterii. Kilka ataków z rzędu, rozdzierającymi krzykami starała się kogoś przywołać. Ale kogo można w Bełżcu przywołać?*

*...Może przed godziną zabrała korespondentkę żandarmeria polowa.*

*...Nie pamiętam już teraz, o której godzinie szedł nocny pociąg na Przemyśl. Na nieszczęście prawdą było, że korespondenci zniknęli.*

*...Ej, dzielny karabinie, któż by się domyślił, co się w tobie ukrywało. Po ilości popiołu, po staraniu, z jakim chaty zostały spalone, po słomie, po garnkach, wnętrznościach zabitego bydła, częściach ryszstunku, broni, zabi-*

...Sprzątacze z Parnasu przynieśli bluzeczkę, kapelusz, dwa zeszyty, pantofle, małą torebkę, blaszany czajniczek, spodniki kąpielowe, mydelka do zębów, ilustracje z żabami w kałużach. Wchodzili i wychodzili z rozwianymi włosami. Zjawiali się nagle nie w bitwie, lecz na pobojowisku. Zbierali troki, książeczki służbowe, pierścionki, portfele, fotografie, krzyże walecznych.

...Ale przerwała nam awantura. Patrol przyprowadził jakąś dziewczynę, wyludzającą suchary dla rannych.

...Tymczasem inspekcyjny pracował w pocie czoła, by wpoić w sprzątaczy przynajmniej jakie takie pojęcie o sztuce.

Teraz się tylko zbierało.

Kołdry, pierzynki. A oprócz tego wszystkiego wiele mundurów: gajowych, listonoszy, portierów kinowych, strażaków, telegrafistów...

... Ozdoby z gipsu, butelka z perfumami, księgi nabożne, funty, ruble, dolary...

...Na ulicy, gdzie ścisk wystrzelanych psów jest najbardziej pstry, leży kapelusz słomkowy i kartka papieru. A wśród dzieci stoi młodzianka DYDONA, drobna, rozgrzana i patrzy na niecierpliwą rękę, która puka do okienek piwnicznych...

...Mała wioska zagubiona między równinami i górami. Wiosną na zielonych drzewach odpoczywają ptaki. Żerujący na kuropatwy i zajęce orzeł buja nad okolicą. Lasy, stawy, małe krzaki. Widać twarze wszystkich dzieci, siedzących przy ognisku – lecz nikt nie odnajdzie drogiego, zaginionego dziecka. \*

...W piwnicach nie było skórek z chleba. Z beczki tylko pokazało się naprzód prześcieradło, a spod niego czarna głowa na cienkiej szyi. Dwoje czarnych oczu patrzyło na Kundę. Z beczki wylała kobieta i pobiegła do pustej gruby, ciągnąc za sobą coś, co było podobne do zgniecionej stonogi.

Skrzypnęły drzwi za nimi i zatrzeszczały czyjeś kroki. Dmuchnął przeciąg. Dudi spojrzął za siebie. W świetle od okienka stała młoda kobieta nakryta zielonym szalem. Nim zobaczył jej twarz – przyszła na pamięć matka. Albo może to była kobieta, która dała mu przez druty garść malin?... \*

... Trudno było rozpoznać kolor i kontury stojącego pod bóżnicą człowieka. Ruszał się i trzymał coś w ręku.

– Żandarm? – spytał Kunda.

– Tak.

Zbliżał się, rósł, zapatrzony w sień, przygotowywał broń.

– Tam jest ich więcej – powiedział Dudi. Żandarmi stali pod parkanem, jakby czegoś oczekiwali.

Chłopcy uciekli piwnicami do kotłowni browaru. Wyjrzeni przez okienko.

Na prawo ciemniały lipy, zasłaniały dach. W cieniu pod drzewami leżeli zabici.

Blisko okienka ktoś chodził po szkle, skrzypiały drzwi.

*prawdopodobnie nie lubi tego rodzaju życia. Podejrzanie co do jej śmierci przed godziną zostało natychmiast wykluczone z rozważań. Co zaś najważniejsze naturalnie, po dziewczynie zostałyby ślady w piwnicy. Zatrzymaliśmy się więc przy kwiatach. Po pierwsze, potrafią one bawić niewinnie. Po wtóre, milczą...*

*...Czekając na nią, pozostawałem w ciemności, gdyż zabrała świecę. U góry drzwi była szyba, poprzez którą ujrzałem nagle twarz zaglądnącą do przedpokoj. Twarz ta była mi znana z widzenia, ale anim pomyślał wówczas o szefie policji. Natychmiast otworzyłem drzwi, ale nie znalazłem nikogo. Potem przyszła. W jednej ręce trzymała świecę, w drugiej pewnego rodzaju welon, w którym spoczywało jej drobne dziecko...*

*...Dopiero nie znalazłszy nikogo, a wiedząc, że nikt nie mógłby mi się wymknąć, zapytałem siebie, czyją twarz widziałem przed chwilą. Ale patrząc dalej, spostrzegłem, że jej głowa zwraca się ku mnie, a wówczas rozpoznałem rysy mojej przyjaciółki. Wyraz dobroci i łagodności, jakim odznaczała się w życiu codziennym, teraz spotęgował się i ześrodkował w ostatnim spojrzeniu tkliwości. Dlaczego? Dlaczego?*

*...Było trochę szronu i gradu, poprzez który można było widzieć trawę, ale to wystarczyło już w zupełności do tego, że nikt nie mógł przejść wtedy, nie pozostawiając śladów.*

*...Powiada, że obudzony został szeregiem stuków, które zakończyły się krzykiem. To jest prawdopodobnie bardziej ścisłe określenie, gdyż kwatermistrz, mieszkający w pokoju sąsiednim, zbudzony był przez hałas tego samego rodzaju, pochodzący z placu i dosięgający go przez ścianę aż w jego sypialni. Opowiadał mi, iż słyszał, jak wiadro wpadło do studni, potem kroki na drodze i na trawniku, potem pod oknem zziajany oddech.*

*...Na pytanie, dlaczego nie wyszedł, odpowiedział:  
– Czulem, że to nie ona.*

*Ku memu zdziwieniu przy błysku eksplozji rozpoznałem młodzieńką Dydonę: wybiegła z bramy i potknęła się na zabitym psie. Choć się potknęła i przewróciła, przybyła jednak pod pomnik i zabrała do siebie tych troje dzieci, co prawda dopiero przy użyciu największej energii.*

*...Aby cywilnej Europie nie dawać powodu do nieprawdziwych pogłosek, rzeczywistość też w czasie przemarszu nie było widać rozstrzelanych dzieci, ale po przybyciu plutonu wyskoczyła jedna dziewczynka bardzo zadowolona. W następnej świetności bogini...*

*Znalazłem ją leżącą w postawie takiej, w jakiej ją widzieliśmy już za wronami, leżała przy niej chustka z koronkowym szlaczkiem. Przypominam sobie, że byłem zdziwiony, spotkawszy nad nią coś na kształt słupa z chmur. Ten moment wszedł w rachubę. A przecież to się już paliły Krasnebrody...*

...Sprzątacze z Parnasu przynieśli bluzeczkę, kapelusz, dwa zeszyty, pantofle, małą torebkę, blaszany czajniczek, spodenki kąpielowe, mydła do zębów, ilustracje z żabami w kałużach. Wchodzili i wychodzili z rozwianymi włosami. Zjawiali się nagle nie w bitwie, lecz na pobojowisku. Zbierali troki, książeczki służbowe, pierścionki, portfele, fotografie, krzyże walecznych.

...Ale przerwała nam awantura. Patrol przyprowadził jakąś dziewczynę, wyludzającą suchary dla rannych.

...Tymczasem inspekcyjny pracował w pocie czoła, by wpoić w sprzątaczy przynajmniej jakie takie pojęcie o sztuce.

Teraz się tylko zbierało.

Koldry, pierzynki. A oprócz tego wszystkiego wiele mundurów: gajowych, listonoszy, portierów kinowych, strażaków, telegrafistów...

...Ozdoby z gipsu, butelka z perfumami, księgi nabożne, funty, ruble, dolary...

...Na ulicy, gdzie ścisk wystrzelanych psów jest najbardziej pstry, leży kapelusz słomkowy i kartka papieru. A wśród dzieci stoi młodzianka DYDONA, drobna, rozgrzana i patrzy na niecierpliwą rękę, która puka do okienek piwnicznych...

...Mała wioska zagubiona między równinami i górami. Wiosną na zielonych drzewach odpoczywają ptaki. Żerujący na kuropatwy i zające orzeł buja nad okolicą. Lasy, stawy, małe krzaki. Widać twarze wszystkich dzieci, siedzących przy ognisku – lecz nikt nie odnajdzie drogiego, zaginionego dziecka. \*

...W piwnicach nie było skórek z chleba. Z beczki tylko pokazało się naprzód prześcieradło, a spod niego czarna głowa na cienkiej szyi. Dwoje czarnych oczu patrzyło na Kundę. Z beczki wylazła kobieta i pobiegła do pustej gruby, ciągnąc za sobą coś, co było podobne do zgniecionej stonogi.

Skrzypnęły drzwi za nimi i zatrzeszczały czyjeś kroki. Dmucnął przeciąg. Dudi spojrzął za siebie. W świetle od okienka stała młoda kobieta nakryta zielonym szalem. Nim zobaczył jej twarz – przyszła na pamięć matka. Albo może to była kobieta, która dała mu przez druty garść malin?... \*

... Trudno było rozpoznać kolor i kontury stojącego pod bóżnicą człowieka. Ruszał się i trzymał coś w ręku.

– Żandarm? – spytał Kunda.

– Tak.

Zbliżał się, rósł, zapatrzony w ścianę, przygotowywał broń.

– Tam jest ich więcej – powiedział Dudi. Żandarmi stali pod parkanem, jakby czegoś oczekiwali.

Chłopcy uciekli piwnicami do kotłowni browaru. Wyjrzeni przez okienko.

Na prawo ciemniały lipy, zasłaniały dach. W cieniu pod drzewami leżeli zabici.

Blisko okienka ktoś chodził po szkło, skrzypiały drzwi.

*Na chodnik przed browarem wyszedł stary człowiek, zwymiotował, obciagnał na sobie chałat, jakby mu było zimno. Kiedy żandarm podszedł do niego, ten człowiek podniósł rękę, powoli obejrzał się na cztery strony świata.*

*Słysząc było, jak mówił:*

*– Ja jestem szlifierz.*

*Żandarm położył lewą rękę na biodrze, podszedł i uderzył szlifierza pistoletem po głowie. Na ustach żandarma zaigrał cieniutki wężyk uśmiechu, patrzył prawym kącikiem oka na dach browaru, poświęcił dość dużo czasu na przypatrywanie się ścianom. Szlifierz siedział chwilę, a potem, rzucając się na plecy, położył się na boku i widać było, że zapadły się jego oczy, hysę czoło zalała się krwią.\**

*...Jesienny szkarłat czerwieni się za chałupami i na kieraciskach. Przy dziewczęcych ścieżynach floksy. W pogodny wrzesień pszczoła przylatuje do floksów. W pogodny wrzesień klekocze rzeczulka.*

*... Cirla przytulwszy dziecko biegła – jeszcze widziała dale w błocie, ropuchy zrudziałe. Pies rwał za nią cwałem, wruszony, język wywiesił na bok, uszy postawił. Biegli przez sianożęcie do lasu. Dziecko, jak królik zduszony w worku, przeżyło się i krzyczało. Biegła ze ściśniętym sercem, spocona i gorąca. Nad fioletem leśnym krążyły wrony, wzbijały się wysoko i opadały pionowo, to znowu wznosiły się z krzykiem ponad rozpięte na zachodzie słońce.\**

*...Po kolbie Cirla upadła... Buty przebiegły po niej. Wydawało jej się na moment, że jest świętą znaną w śmieciu. Po oczach, po szacie i milczeniu poznali, że to święta. Ni pary z ust, kiedy poczęli ją bić i targać niezłym dzikie zwierzę. Rękaw koszuli urwał się, ale jej już nic nie groziło.\**

*...Pusto było na garbatych uliczkach, tylko między żłobami z wypalonych podwalin stały czarne piece, a obok nich siedziały milczące pliszki. Na ścieżkach wschodził owies, zwęglone wiśnie zasnęła pajęczyna.\**

*Odlewać się w latrynie to zawsze mniej lub więcej pozować przed samym sobą. Świetlny promień w oczach rozlewa na wszystkie fazy życia wesołość, radość i piękność. Kropla pada na zimno i rozgrzewa je, na cierpienia i pociesza je: cudów ziemi i nieba ani dostrzec, ani uznać bez wzmoczonej sprawności protoplazmy...*

*...Lokomotywa, którą widziałem z wychodka, miała komin kształtów szczególnych, nie widziałem jeszcze takich kominów. Kozak pełniący służbę u wroga, znajdował, że jest niedorzeczna ta cała lokomotywa, obstawał, że nie była podobna do żadnej z oglądanych przez niego. Podobnie też i ja, tylko ten raz jeden, doznałem uczucia obecności nowej formy w Bełżcu. Huk zbliżającej się lokomotywy wywołał w moim umyśle odpowiedni obraz, natomiast pewny jest, że nie wiedział on nic o obecności w wagonach towarowych trzech tysięcy ludzi. Kobiety porwały się, wołając ratunku, kapelusze pospadały im z głowy, a kiedy*

\* Cyt. oznaczone gwiazdkami pochodzą z *Czarnego potoku* L. Buczkowskiego, Warszawa 1959.

wszystko pochłonięte zostało przez dwa erkaemy, odwróciłem się do wachmi-  
strza, mówiąc: – Dziwna lokomotywa. – On zapytał mnie, co zaszło. Zagadnął  
też, czy znałem te kobiety. Odpowiedziałem, że ich nie znam, że jak mi się zdaje,  
nie widziałem ich nigdy. Taka tu była świetna pułapka. Dzieci ponawiały za  
każdym razem te same pytania. Oddech lokomotywy wiejący z dworca wprawia  
wiwaty karabinów w szczególnie gwizdanie.

...Potem pomaszzerowaliśmy jeden za drugim. Mieliśmy rozkaz trzymać moc-  
no karabiny. Odnależliśmy punkt orientacyjny w postaci grupy trupów. Gонец  
bojowy dał znak ręką. Dobiegliliśmy do drugiego baraku chroniącego dowództwo  
dworca. Z odrazą deptałem pomidory, gdyż któryś ze zdenerwowanych i podnie-  
conych strzelców rzucił granat w tylną ścianę. Po wybuchu odsłoniła mi się  
przed oczyma zupełnie obca okolica. Nikt nie myślał o tym, aby zbierać pomido-  
ry. Zbadaliśmy, co było do zbadania, i opuściliśmy rejon...

...dziewczeta z Błędni przechodzą z jednego świata do drugiego świata...

...Przed karabinem klęczało w dwóch szeregach osiemnaście dziewcząt. Krowa  
przywiązana była do biedki amunicyjnej. Pomiedzy młodymi dziewczętami klę-  
czącymi przed karabinem znajdowały się mniejsze i większe, blondynki i brunet-  
ki, śniade i blade, ale wszystkie wypełniały albo przynajmniej zdawały się wypel-  
niać powierzone im posłannictwo; modliły się.

...Celowniczy, leżący na słomie, nie był dla nich lalką woskową, ale praw-  
dziwym mężczyzną z ciała i kości wystawionym na wszystkie wiatry, smarkał z  
przeziębienia, nie licząc, że był głodny. Dziewczeta obiecywały wyszukać mu w  
swoich łachach ciepłą kołdrę, zobowiązywały się pobożnie od ust sobie odejmo-  
wać, żeby go żywić, i mówiły w duchu do niego wszystko to, co młoda kobieta  
zwykła mówić wybawicielowi; wyczerpały słownik macierzyński, znany wszyst-  
kim niewiastom od najpierwszej młodości. Widziały na jego czole niebiańską  
obwódkę, myślały o cudownym jego urodzeniu. Co mogły mu powiedzieć, nic  
odnaleźć nie mogły. Na zewnątrz wiatr dużo robił hałasu. Powietrze było ciepłe  
i szemrzące nadzieje.

W tym dniu zastrzelili też krowę.

Sztabowy, na przykład, chodził od plutonu do plutonu i objaśniał: tę oto  
koszulę przyniósł z pola, gdzie wrony byłyby ją już dawno zabrały. A teraz wi-  
dać. A do tego sztabowy ma w rękę też śpiewnik kompanijny...

...Niebieski cień padał jej na twarz – gdzieś od chmury – jak światło  
księżycy, które prawie cienia nie rzuca. Tam kręcił się jeszcze jeden strzelec,  
wypalił za nią. Wstrząsnęła się na to. W rogu chaty kapral postawił dla  
celowniczego mleko za zasłoną z rozwieszonych pieluch... I tak one wisały całą  
zimę...

- Myślałem, że to ty.
- Która ty?
- Ta zabita pod stodołą.
- Głodny jesteś?

– Nie. Nigdy się nie odważę. Sama masz mało.

*I oto już zimowy świt. Siedzimy w piwnicy za kazamatą. Na noc wracała, a rano znikala.*

*A gdy wracała, przynosiła w torbie kartofle, ale za chwilę nie pozostanie po nich ani śladu. Pomyśleć tylko. Najadłem się i naromansowałem... Przychodzi też pies. Dziwna to osoba ten pies – trzęsie się nad lupinami, jak gdyby był dzieckiem... i nie rozumie, co do niego mówię.*

*Dydona kładła drewnianą łyżką krochmal na blacik kozy. I nagle, siedząc sobie tak i podkładając patyczek za patyczkiem, słyszymy cichy pisk, placek zadziera nóżki do góry i chowa pierzynkę pod siebie... aż uspokaja się i przychodzi w nasze ręce. Czasem przytrafi się przygoda i chociaż go obskrobujemy namagnesowanym scyzorykiem, mimo to zaraz poznać, że się z nim coś stało. Widzieliście, jakie przypalony placek ma wstrętne oczy?*

*Kto to jest Dydona?*

– Bogini bląkającej się miłości? Godło. Objawienie nieskończoności w skończoności.

*Niezadługo pocznie świtać. Ja czekam już tylko na to, że znajdę w słomie martwe ciało młodzianki Dydony. Nie chciała być pędzona pod mur... Wyszła pewnej nocy, i do dziś wydaje ze siebie jasne płomyki jak margiel z ziemi. Z łaski własnej?*

*...Wybrałem się w kierunku Śródmieścia. Było tu stosunkowo spokojnie, więc zrobiłem mały spacer przez spustoszone podwórka, zaglądając pod meble obwieszane trupami. Żołnierze z taboru wałęsali się po ogródku, może szukali karcochów.*

*...Ot leży na przykład ręcznik, na którym odbiły się obcasy...*

*...Ordynans sztabkapitana przyniósł raport w teczce ewidencyjnej. Wynikało, że była młoda, miała piwne oczy, przystojna, była czyjąś córką. Jakim sposobem dostała się do tego kotła. Może jakieś natchnienie zostało jej dane w owej godzinie? Może to posłaniec niebieski?*

– Nie interesują mnie fakty i dowody zbrodni. Pieluszki, puste kołyski. Jestem zainteresowana nią samą. Zbrodniarką. Moi czytelnicy czekają na wywiad ze zbrodniarką, a nie z kołyską albo zafajdaną pieluszką.

– Wyjeżdżam! Nic mnie tu nie powstrzyma!

*...Ona miała ataki – miała ataki hysterii. Kilka ataków z rzędu, rozdzierającymi krzykami starała się kogoś przywołać. Ale kogo można w Bełżcu przywołać?*

*...Może przed godziną zabrała korespondentkę żandarmeria polowa.*

*...Nie pamiętam już teraz, o której godzinie szedł nocny pociąg na Przemyśl. Na nieszczęście prawdą było, że korespondenci zniknęli.*

*...Ej, dzielny karabinie, któż by się domyślił, co się w tobie ukrywało. Po ilości popiołu, po staraniu, z jakim chaty zostały spalone, po słomie, po garnkach, wnętrznościach zabitego bydła, częściach rynsztunku, broni, zabi-*



tych koni, zakrwawionych koszulach i gaciach, zasypanych grobach, wszystko to są dobre wskazówki, z których dowiedzieć się możemy, jak batalion pracował. Można także łatwo poznać, w jakim kierunku batalion maszeruje, po polysku luny...

Dowodów rzeczowych na istnienie złodziejki było wiele. Nie mieściły się pod dachem. Skrzypce i kontrabasy w zadaszanej wozowni. W nieckach do ciasta mościły się kury. Koromysła oparte o ścianę domu. Najgorzej było z kołyską i to z niejedną.

otrzymaliśmy rozkaz (na piśmie) spalenia dowodów śledztwa.

Paliliśmy w/g sporządzonej listy. Wpierw skrzypce ze smyczkami, potem kołyski z dziecięcą pościelą. Osobno niecki do wyrabiania ciasta. Drewniane łyżki wiązało się po 10 sztuk. Stołnice po 3 sztuki. Kołowrotki osobno. Osobno bieliżnę czystą i brudną.

Najgorzej pali się papier. Zwłaszcza książki. Posiadły widać jakąś moc przetrwania. Ale żeby dziecięce bajki?

Mapy, gdzie występowała, i kartoteki, pod jaką widziano ją postać.

Nawet ślady jej stóp odcisnięte na brudnych ręcznikach.

Wszystko uniosło się w niebo. Zostaną tu tylko zapadłe w ziemię kamienie żarnowe. A tego nikt nie uzna za dowód zbrodni.

Tak. Skończyliśmy z mitem.

Po ciemku macałem wokoło siebie, gdzie jestem. I dopiero czuję obok śpiące dziecko Muncie Kindel, a z drugiej gładziutką kocicę. Ale jaka była ciepła! No i cóż? Kotka do łapania much i wygrzewania się w kominie, a ja do lasu. Nie na świecie nie idzie na marne. Jest lato, po lecie przyjdzie jak zazwyczaj jesień i następnie wczesna zima. Suchy śnieg. Życie to jest rzecz przejściowa. I pobiegłem z dzieckiem Muncie.

Tak dzieci rozeszły się po świecie.

...Weszli po zasypanych wapnem schodach na piętro. Tam w olbrzymiej sali, na samym środku, stał fotel z wydartym siedzeniem. Ściany zadymione, z mnóstwem dziur od gwoździ i kul. Nad wejściem do następnej sali wisiała czarna pluszowa makatka, z wyszytym złotymi niemi lwem. Na gzymsie kominika stały filiżanki, pod piecem niedopalone pończochy, kłębki bawełny, paczki igieł, guziki i dzieciinne krzeselko. I poszli dalej, nie znajdując nigdzie nic, co by się nadawało do jedzenia. Dudi zataczał się. Wszędzie widzieli to samo. Pobite lustra, papiery, krzesła, tynk, rozprute poduszki. Kupki czarnego rozharu i trupy skłębione w łachmanach. Gdziekolwiek siedziały trupy na parapetach. Przeciąg niósł papierki, mokre powietrze z pola. Po pustych izbach latały motyle, błyskając skrzydłami, siadały zmęczone na brązowych lichtarzach.

Nad spalonymi dachami stała liliowa odległość zmieszana z białymi chmurami i dźwięk lata niósł się od horyzontu do horyzontu...\*

Na pogorzelnisko przyszła jakaś wariatka, ciągnąc za sobą na sznurku kołyskę, do której ładowała resztki nadpalonych rzeczy. Spadł deszcz. Rozeszliśmy

*się do domów. Pomyłona sama została na podwórzu. Oslaniała kołyskę od deszczu, tak jakby w niej było dziecko.*

*Ale nie slyszalem dziecięcego płaczu.*

Znowu pojechałem do Konstancina.

Ciężko mówić o projekcie, który został tak brutalnie potraktowany. To nas tak potraktowano.

Pan Leopold po wysłuchaniu, jak nas „odprawiono” w Warszawie, zneruchomiał. Nagle szarpnął za skórzany pas do ostrzenia brzytwy, który przytwierdzony był do okiennej ramy. W pokoju było teraz ciszej – okno zostało zatrzęsnięte. Mileżał chwilę. Sięgnął po drewniany flet i zagrał.

JERZY WÓJCIK

## FILMOWE KONTEKSTY



*Calkowite zaćmienie* Agnieszki Holland



*Lowca jeleni* Michaela Cimino



*Moje własne Idaho* Gusa Van Santa

# Dziennik nowojorski (3)

MARIA KORNATOWSKA

W Nowym Jorku chodzi się do kina. Z obowiązku i dla przyjemności. Różnie i randkowo. Praktycznie nie istnieją martwe sezony. Każda pora roku ma swoje specjalności i swoją publiczność. Spece od marketingu starannie obliczają najstosowniejszy moment, w jakim należy rzucić film na ekrany. Czasami przyspiesza się terminy premier – w przypadku *Systemu* Irwina Winklera o przyspieszeniu zadecydowała rosnąca popularność Sandry Bullock, należało ją szybko zdyskontować. Czasami ze względów taktycznych premiery się opóźnia. Film powinien trafić w swój moment.

Nowojorskie premiery odbywają się w środy i piątki. W środy z reguły wchodzi na ekrany filmy o gorszych rokowaniach kasowych, ciszej reklamowane. W piątki rzuca się w rozlicznych kopiach potencjalne przeboje i czeka na efekt. Zależy on w znacznej mierze od opinii recenzentów „New York Timesa”, przynajmniej jeśli chodzi o metropolię nad Hudsonem. Ale nie tylko. W grę wchodzi rozmaite czynniki. Klimaty, nastroje, drgnienia stanów zbiorowej świadomości. Niekiedy zwykły przypadek. W końcu publiczność wie swoje. Kieruje nią szczególnie instynkt. Irracjonalny impuls. Stąd mimo naukowo przeprowadzonej analizy rynku, jego potrzeb i upodobań, mimo postępującej homogenizacji przekonań i gustów, co rusz zaskakuje wszystkich coś nieprzewidzianego i nieprzewidywalnego.

Wydawało się np., że *Calkowite zaćmienie* Agnieszki Holland ma za Oceanem wszelkie szanse sukcesu. Rzecz o sławnych poetach, w dodatku francuskich. Filmy z życia znanych osobistości są ostatnio w modzie. Homoseksualizm i instynkt destrukcji to tematy „gorące”. Poezja Rimbauda jest wprawdzie w Ameryce mało znana, ale powszechnie wiadomo, że do jego osoby i twórczości odwoływał się sam Jim Morrison, a rekomendacje tego ostatniego mają wysokie notowania w oczach młodej generacji. Role poetów zagrali znani aktorzy, a już Leonardo DiCaprio jest faworytem widowni. A jednak... Film nie podobał się ani krytyce, ani publiczności, ani nawet homoseksualistom.

Równie niezrozumiały, jak klęska *Calkowitego zaćmienia*, jest sukces *Zostawić Las Vegas* Mike'a Figgisa. Film – jak się tu mówi – przygnębiający, depresyjny, mroczny, bez promyka nadziei lub światełka w tunelu. Bohater, nieudacznik, miast zabijać innych – niszczy sam siebie. Mieniające się neonami Las Vegas nie jest miejscem tak zabawnym, jak zwykle się uważać. Z filmu dość niedwuznacznie wynika, że życie nie ma wielkiego sensu i gra toczy się o nędzne stawki. I oto taki film, którego przesłanie podważa sztandarowe wartości amerykańskie, odnosi spektakularny sukces. Wprowadzono go najpierw nieśmiało i bez nadmiernego rozgłosu do jednego tylko kina, a potem było

go coraz więcej. *Kasyno Scorsese* padło, a *Zostawić Las Vegas* stało się przebojem.

Dziwić też może powodzenie *Nixona* Olivera Stone'a. Film długi, ciężki, niełatwy w odbiorze. Bohater niesympatyczny, zakompleksiony nieudacznik z przerostem patologicznej ambicji. Amerykanie nie kultuwują na ogół politycznych namiętności i rewizjonizm historyczny ekscytuje ich w niewielkiej mierze. A jednak... Nie mogłam się dostać na *Nixona*. Wyprzedano kolejne seanse. Ludzie z wielką uwagą oglądali film. Kiedy zapaliły się światła, nie zerwali się z miejsc, ale siedzieli przez chwilę w milczeniu. *Nixon* wywołał burzę na łamach prasy. Jedni wynosili pod niebiosa kunszt reżyserski Stone'a, inni odsądzali go od czci i wiary za historyczne fałszy, manipulowanie faktami i naiwną ocenę mechanizmów władzy. Fakt faktem, że mocą kolejnego paradoksu naszych czasów Nixon, przykład negatywnego bohatera historii, wzbudza coraz większe zainteresowanie, po raz pierwszy pozostawiając w tyle JFK.

Serię rozpoczął w roku 1985 Robert Altman, robiąc *Secret Honor* – adaptację monodramu o Nixonie pióra Donalda Freed'a i Arnolda M. Stone'a. W roku 1995 TNT wyprodukowało telewizyjny utwór *Kissinger & Nixon* – relację ze spotkania obu polityków ostatniej nocy przed dymisją prezydenta, kiedy to Nixon pił i modlił się, zmuszając Kissingera do wspólnej modlitwy. Niektórzy utrzymują, że Kissinger był złym duchem Nixon'a, ale nie nam rozstrzygać o wewnętrznych sprawach Ameryki. W marcu b.r. jeden z teatrów off off Broadway wystawił błyskotliwą, postmodernistyczną tragicomedię *Nixon & Nixon* Russella Leesa. Akcja dzieje się w sławetnym Lincoln Sitting Room w Białym Domu 8 sierpnia 1974 r., czyli dokładnie ostatniej nocy przed dymisją prezydenta. Kissinger i Nixon piją obficie, kłócą się i godzą, zastanawiają się nad swoją przeszłością i przyszłością, wzajemnie szantażują i obmyślają, jak by tu wznecając międzynarodowe konflikty, odwrócić powszechną uwagę od własnych sprawek i uratować stolki. Lees w przeciwieństwie do Stone'a nie daje do zrozumienia, że chodzi mu o fakty. Ewidentnie buduje fikcję, podobnie jak to przed laty czynił Altman. *Kto w momencie, kiedy Nixon opuszczał Biały Dom – zauważył znany krytyk „New York Timesa”, Vincent Canby – mógł przewidzieć, że jego postać tak zafascynuje artystów? Kto by pomyślał, że facet okaże się tak żywotny?*

Coś jest na rzeczy w tym, że szlachetnie piękny wizerunek Camelota, czyli JFK, błędnie w pamięci zbiorowej, a wylania się z niej paranoiczny, szpetny, skorumpowany i autodestrukcyjny Richard Nixon. Stone np. w jakiś sposób utożsamia się ze swoim bohaterem. *Myszę – oświadczył – że mogę w znacznym stopniu identyfikować się z Nixonem. Mamy niektóre podobne cechy: mieszaninę optymizmu, pesymizmu, autodestruktywności. To bardzo ludzkie. Ja też się maskuję. Trudno być cały czas szczerym i prostolinijnym, trudno być uczciwym, wewnętrznie zintegrowanym. Z kolei sceniczny prezydent w sztuce Leesa powiada: *Apeluję do Nixona w każdym z was.**

Wychodzi więc na to, że w amerykańskiej duszy budzi się zwątpienie. American Dream ukazuje swoje mroczne, niszczące strony. Ambicja może okazać się zębna. W sukcesie tkwi zapowiedź upadku. *Może powinno się popełnić samobójstwo znalazłszy się na szczycie* – zwraca się Nixon do Kissingera u Leesa – *zanim triumf przeobrazi się w klęskę? Sęk w tym – dodaje – że nigdy nie wiemy, kiedy to zrobić, a kiedy się dowiadujemy, jest już za późno.*

Być może, Figgis i Stone proponują nowy typ bohatera na drugą połowę lat dziewięćdziesiątych Bohatera, którego los odsłania niszczący charakter spełnionej i nie spełnionej ambicji, paranoiczność życia skoncentrowanego na kompulsywnej potrzebie przeskoczenia samego siebie, przewyciężenia własnych ograniczeń i niemożności, opartego na immanentnej rywalizacji. Scenarzysta Figgisa i polityk Stone'a poruszają się w zamkniętym świecie swoich obsesji, ślepi w gruncie rzeczy na wszystko, co ich otacza. Nie sposób ich zbawić ani ocalić.

Miarą popularności „sprawy Nixona” była zorganizowana w styczniu przez Film Society of Lincoln Center dyskusja pod hasłem *Sztuka kontra polityka*, z udziałem czołowych komentatorów politycznych i krytyków filmowych. Padały opinie skrajne i bardzo interesujące. Temat jest „gorący”. Dotyczy nie tylko *Nixona w każdym z nas*, ale także mechanizmów władzy, która na każdym kroku zdradza oznaki głębokiego kryzysu. A zbliżają się wybory... Dotyczy też kwestii, czy w przypadku dzieła filmowego liczą się bardziej jego walory artystyczne czy też prawda historyczna, jaką prezentuje. Rozważano więc w rozmaitych aspektach dylemat: *good art or bad history?*

Manhattańskie kina mają atmosferę. Dobrze się w nich ogląda filmy. Wydają się lepsze, ciekawsze. Nie tyle ze względu na wyższe niż w Polsce standardy techniczne, ile temperaturę widowni. Manhattańczycy lubią filmy, przeżywają je i bawią się nimi. Reagują spontanicznie, świadomi zarazem wszystkich sztuczek, jakimi zwodzi ich kino. Traktują je jako zwierciadło rzeczywistości, ale i jako zabawę, grę konwencji, czyste widowisko, iluzję iluzji. Film jest przede wszystkim rozrywką, a jeśli przy okazji uda mu się nikogo nie nudząc przemyścić i coś innego – to jego sprawa. My przychodzimy do kina, żeby się bawić i zapomnieć o tym, co się dzieje poza jego murami. Każdy bawi się oczywiście według swoich potrzeb i wymagań. Ale *fun* musi być, obowiązkowo. Jeśli krytyk pisze, że film jest *funny*, aktor jest *funny* – należy to odczytywać jako najwyższą pochwałę. Pamiętam, jak publiczność ryczała ze śmiechu na *Parku Jurajskim*, podziwiając groźne harce komputerowych dinozaurów. To była zabawa, to był cyrk, w którym sprawność ludzkiego ciała zastąpiono sprawnością abstrakcyjnej techniki. Nikt się nie bał. Najwyżej dzieci, ale one przeżywają chwile strachu i w Disneylandzie. Strach wliczony jest zresztą w pojęcie *fun*. Dlatego Amerykanie ubóstwiają horrory i ze szczególnym, perwersyjnym nabożeństwem obchodzą dziwaczne, groźne święto Halloweenu.

Z drugiej strony, widzowie impulsywnie i nieco naiwnie reagują na to, co dzieje się na ekranie. Ostrzegają bohaterów przed groźącymi im niebezpieczeństwami, rzucają głośne komentarze w rodzaju: To stara jędzka, to łajdak, itd. Na sentymentalnym i lekko nudnawym dziele *Uslane różami* Michaela Goldenberga siedziała koło mnie siedemnastoletnia może panienka z zapalem konsumująca olbrzymią dawkę popcornu. Kiedy Slater wręczył heroinie ogromny bukiet kwiatów, moja sąsiadka przerwała intensywną konsumpcję, wydając okrzyk podziwczego podziwem i zazdrością niedowierzania. Zapewne jej chłopak nie ofiarował jej nigdy ani kwiatka. Amerykanie nie są skłonni do takich ekscesów. Nie zrozumie esencji filmu *Uslane różami* ten, kto nigdy nie pobyl dłużej wśród Amerykanów.

Widownia jest w manhattańskim kinie żywą obecnością. Śmieje się, kłaczę, akceptuje i odrzuca. Uczestniczy, choć ma zarazem poczucie dystansu,

świadomość konwencji i gry, jaką podejmują z nią filmowi twórcy. Dlatego tutaj mogło narodzić się kino postmodernistyczne, mogły powstać filmy tak osobliwe jak *Rising Arizona* braci Coen, *Dzikość serca* Davida Lyncha lub mój ulubiony *Ed Wood* Tima Burtona.

Różne manhattańskie kina mają „swoją” publiczność, która w jakimś sensie decyduje o doborze repertuaru. Na Trzeciej Alei np. w pobliżu słynnego, wielokrotnie filmowanego domu towarowego Bloomingdale znajdują się małe, przytulne kina o dźwięcznych nazwach „Baronet”, „Coronet”. Chętnie je odwiedzają zadbane panie w średnim wieku. Najpierw idą z przyjaciółkami na zakupy, potem udają się na zasłużony lunch, by wreszcie zakończyć uroczy dzień sympatycznym, nienużącym filmem. Wyświetla się tu dużo kameralnych dramatów, salonowe (o ile jeszcze w naszej zgrzebnej epoce mówić wypada o salonach!) komedie, historie rodzinne. Amerykanki w średnim wieku mają specyficzne gusty. Lubią horrory, thrillery, a w ostateczności – melodramaty z życia wyższych sfer, najlepiej angielskich. Znudzone co nieco monotonią swej uporządkowanej egzystencji, uwielbiają mocne wrażenia i podniety. W gronie przyjaciółek wszakże chętnie oglądają dramaty lub komedie z życia rodzinnego.

Temat poniekąd niewyczerpany i jest o czym podyskutować w kolejce do toalety. Przeważnie długa, kolejka jest miejscem ożywionej wymiany poglądów. Tu rodzi się tzw. word of mouth, czyli towarzysząca filmowi ustna fama, niekiedy na przekór recenzentom przesądzająca o sukcesie filmu. Word of mouth to prawdziwa potęga. Zawdzięczają jej popularność małe, pozbawione rozgłosnej reklamy filmy w rodzaju *Enchanted April* Mike’a Nevella, *One False Move* Carla Franklina, *A Month by the Lake* Johna Irvina lub *Persuasion* Rogera Michella – najciekawszej, najbardziej przemyślanej i najmniej konwencjonalnej z ostatniej fali adaptacji prozy Jane Austen. *Persuasion* o nieco przereasta okrzykniętą *Rozważną i romantyczną* Anga Lee. Nie idzie w łatwą urodę,



*Rozważna i romantyczna* Anga Lee

w kostiumy i rekwizyty, w malowniczą scenografię i malarską rodzajowość, lecz w psychologię i grę uczuć, w bogate i niejednoznaczne charaktery.

W eleganckim kinie „Paris” na 59. Ulicy, tuż przy modnym i nieomal zabytkowym hotelu „Plaza” (kręci się tu mnóstwo filmów; akcja *Plaza Suite* Arthura Hillera nie wykracza poza hotelowe progi) zbiera się dobrze ułożona, raczej inteligentka socjeta z Upper East Side. Gra się tu filmy o aspiracjach artystycznych i intelektualnych: np. Woody Allena lub Mike’a Figgisa *Wersję Brownin-ga*. Tu też przez kilka tygodni wyświetlano Buñuelowską *Piękność dnia* z okazji pobytu w Nowym Jorku samej Catherine Deneuve.

Raj kinomanów ma swoją siedzibę w okolicy Broadwayu i ulic 60. Każdy znajdzie tam dla siebie odpowiednią ekranową strawę. W małych salkach Lincoln Plaza Cinemas idą przeważnie filmy zagraniczne albo rodzimi niskobudżetowi niezależni. Spotyka się tu inteligencja z Upper West Side, najbardziej inteligentkiej z manhattańskich dzielnic. Nie opodal Walter Reade Theater – nowoczesne kino prowadzone przez Film Society of Lincoln Center. Odbywają się tu rozliczne przeglądy i retrospektywy z „Revelation and Camouflage: Polish Cinema from 1930 to the Present” włącznie.

24 października 1995 r. zorganizowano w Walter Reade skromny wieczór *Ciao, Federico!* z okazji drugiej rocznicy śmierci Felliniego. Pokazano zrealizowany przez włoską telewizję film – reportaż z pogrzebu Maestro. Film, jak na obyczaje dzisiejszych mediów, dyskretny, powściągliwy, pozbawiony fałszywego patosu i wszelkiej oficjalnej tromtadacji. I przez to niewysłowienie przejmujący, smutny, bolesny. Potem wyszedł przed ekran Anthony Quinn, wciąż jeszcze w świetnej kondycji, choć przecież starszy od Maestra, i opowiadał, jak w latach pięćdziesiątych grał we Włoszech w filmie *Donne proibite* razem z niepozorną blondyneczką o nazwisku Giulietta Masina. Otóż ta sympatyczna młoda osoba powiedziała mu pewnego dnia: Nadajesz się idealnie do roli bohatera w filmie mojego męża. A kto jest twoim mężem? – zapytał Quinn. Federico Fellini – odrzekła z prostotą. Amerykańskiemu aktorowi nic to nazwisko nie mówiło. Wychowanemu w hollywoodzkim systemie Quinnowi osoba reżysera Felliniego wydała się zrazu mało poważna. Nie miał pieniędzy, a już chciał zaczynać zdjęcia. Nie przejmował się scenopisem, nie zwracał uwagi na dialogi.

Z czasem jednak Quinn zrozumiał, że gra u wielkiego reżysera. Pewnego razu – wspominał z rozrzewnieniem wybitny aktor – realizowano w jakimś miasteczku scenę występów Zampano i Gelsominy. Zbiegł się tłum gapiów – statystów mimo woli. Występ tak się udał, że widzowie hojnie sypnęli groszem. Trzeba było scenę powtórzyć, bo Fellini chciał, żeby widać było, że Zampano jest kiepskim artystą, a Gelsominę paraliżuje nieporadność i strach. Mimo wyczuwalnego wzruszenia Quinn nie omieszkiał zaznaczyć, że to on w istocie – jako hollywoodzki aktor – przyczynił się do światowego sukcesu *La Strady*, uświetniając skromne dzieło swoją „gwiazdorską” obecnością. Zapomniał biedaczek, że był w owych odległych czasach gwiazdą raczej mizernego blasku, i że to Fellini wymógł na producencie jego udział w filmie.

W wieczorze wzięła jeszcze udział Charlotte Chandler, autorka świeżo wydanej książki *I, Fellini*, opowiadając o swoich rozlicznych kontaktach z Maestro i o wrażeniu, jakie na nim robiła. Miała nawet na podorzędziu sporego formatu



zdjęcie: Charlotte Chandler i Federico Fellini. Wyglądała trochę jakby przed chwilą wyszła z któregoś z filmów twórcy *Miasta kobiet*. Na zakończenie uroczystości imprezy rozdano paczuszki „prawdziwej” pachnącej włoskiej kawy i filiżaneczki z artystycznie wykonanym wizerunkiem Felliniego. Fundatorami byli sponsorzy.

24 listopada natomiast odbył się pokaz odnowionej kopii *Człowieka z kamerą* Dzigi Wiertowa z towarzyszeniem muzyki w wykonaniu Alloy Orchestra, popularnego już w świecie filmowym zespołu „junk metal”. Jego założycielem jest Ken Winokur, a w skład wchodzi ponadto: Terry Donahue i Caleb Simpson. Alloy Orchestra dysponuje tradycyjnymi oraz elektronicznymi instrumentami, chętnie wykorzystuje dźwięki rozmaitych „przedmiotów znalezionych”, jak butelek, garnków, itd. Jak twierdzą jej zwolennicy, potrafi powołać do istnienia każdy możliwy dźwięk, nawet sygnały z Marsa. Alloy Orchestra koncertuje w muzeach, na festiwalach i w kinach. W swoim repertuarze ma już muzykę do siedmiu niemych filmów, m.in. do *Metropolis* Fritza Langa, *Wiatru* Victora Sjöströma, *Nosferatu* Murnaua, *Podróży na księżyc* Méliésa.

Wiertow sporządził dokładne zapiski dotyczące muzycznej ilustracji do *Człowieka z kamerą*, ale zawieruszyły się one na długie lata w przepastnych sowieckich archiwach. Odnalazł je dopiero nie tak dawno dyrektor Festiwalu Filmu Niemego w Pordenone, Paolo Cerchi Usai. Przy współpracy znanego lotewskiego badacza Juriego Cijvana, udało się odtworzyć pierwotną partyturę dźwiękową. Na niej oparli się muzycy z Alloy Orchestra. Było to dla nich szalenie ciekawe doświadczenie, choćby ze względu na to, że jako futurysta Wiertow wierzył w nowe technologie z istic religijną żarliwością. Mogli więc sobie pozwolić na o wiele nowocześniejszą, bardziej awangardową instrumentację niż przy poprzednich filmach, wykorzystując cały arsenał możliwości junk metalu.

Dyrektor zespołu, Ken Winokur określił *Człowieka z kamerą* jako film zdecydowanie nowoczesny. *Był niezwykle, jak na swoje czasy, nowatorski – powiedział – wygląda jak MTV albo „Koyaanisquatsi” – kompletnie wizualne kino. Spotkanie eksperymentujących popmuzyków z futurystycznym arcydziełem okazało się bardzo płodne. Film nabral przestrzennej głębi, oddechu, wymiaru. Ekranowe miasto – życia. Rytm – dusza filmu Wiertowa ujawnił się z większą mocą, zintensyfikował. Z muzyką – powiedział Paolo Cerchi Usai – „Człowiek z kamerą” staje się filmem prawdziwie postmodernistycznym. Nawet ludzie przyzwyczajeni do oglądania filmów niemych z akompaniamentem „żywej” muzyki zwykli traktować ją jako ciało obce, jako coś dodanego do gotowego już dzieła. W przypadku „Człowieka z kamerą” natomiast muzyka rzeczywiście integruje obraz i dźwięk. Efekty dźwiękowe, odgłosy, muzyka i obrazy tworzą jeden scalony organizm.*

*Człowiek z kamerą* na nowej kopii, w nowej wersji dźwiękowej odniósł spektakularny sukces w Nowym Jorku. Prestiżowy krytyk Jim Hoberman pisał na łamach „Village Voice” z 28 listopada z wyjątkowym jak na swój zazwyczaj zdystansowany styl entuzjazmem: *Kiedy ktoś pyta mnie o mój ulubiony film lub największe, moim zdaniem, dzieło wszechczasów – odpowiadam: „Człowiek z kamerą” Dzigi Wiertowa. (...) To szandarowy film artystycznego mechanizmu, wielka summa futurystyczno-konstruktywistyczno-komunistycznej sowieckiej*

awangardy. *Ta kalejdoskopowa symfonia miasta – łącząca Moskwę, Kijów i Odessę w jedną metropolię – jest być może najbardziej gęsto i spójnie zmontowanym filmem w dziejach.* Film siedl bodaj dwa tygodnie miast przewidywanych dwóch dni. *Człowiek z kamerą* jest filmem jakby stworzonym dla Nowego Jorku, bliski mu rytmem i optymistyczną, zdaloby się, niewyczerpaną energią, nieustrudzenie napędzającą się dynamiką.

Ów sukces *Człowieka z kamerą* jest też jednym z przejawów wielce postmodernistycznego zjawiska, które nazwałabym retro-futuryzmem. Ma ono dość skomplikowany charakter. Zdarza się, że nowoczesne technologie służą nostalgicznemu przywoływaniu przeszłości. Domy towarowe i sklepy najnowszej generacji np. aranżują wnętrza w stylu wiktoriańskim, findesięciowym lub Art Déco, proponując mnóstwo zbytecznych, ale zdobnych w sztuczną patynę przeszłości przedmiotów. Nowoczesna technologia produkuje więc fałszywe starocie. Ludziom jakby znudziły się funkcjonalne, przestrzenne, dobrze oświetlone wnętrza. Pragną pócieni, nastrojów, a nade wszystko reminiscencji, cytatów, powtórzeń.

„New York Times” doniósł nie bez krzty stosownego w takich momentach snobizmu, że przy wytwornej, drogiej restauracji Café des Artistes, na 67. Zachodniej Ulicy otwarto właśnie *żwecem przeniesiony z bulwaru w Wiedniu lub Budapeszcie* bar kawowy. Marmurowe stoliki, mahoniowy bar, wieszaczki na gazety, ciemne ściany pokryte stylowymi rysunkami, odrobina mosiądzu i dużo „prawdziwej” zieleni. Po to wyprawiliśmy się tak daleko, za Wielką Wodę, żeby teraz odtwarzać po kawalku starą Europę. Zaczynam podejrzewać, że postmodernizm bierze się nie tylko ze „świadomości wyczerpania”, ale i z wyjątkowo silnej tęsknoty za przeszłością, która teraz, w blaskach zachodzącego słońca millennium, wydaje się stokroć piękniejsza, niż to sugeruje zdrowy rozsądek. Być może, skoro zawiodły utopie zwrócone ku lepszej przyszłości i człowiek znalazł się nagle w naprawdę pustym, obojętnym, zimnym świecie, jedyne, co mu pozostaje, to zwrócić się w stronę przeszłości, wskrzesić jej blask.

Retro-futuryzmy mnożą się zadziwiająco. Ciekawym ich wyrazem jest zwichrowana, typowo postmodernistyczna twórczość Terry Gilliana z jej dziwaczną wizją stechniczowanej, odczłowieczonej przyszłości, która tkwi korzeniami w epoce industrialnej. Paradoksalnie, Gilliam wykorzystuje nowoczesne efekty specjalne, by móc swobodnie oscylować na kruchoj granicy przeszłości i przyszłości. Futurystyczna maszynaria w jego filmach, choćby w *Brazil* i w najnowszym *Dwunastu malpach* jest tworem hybrydalnym. Przywołuje na myśl bańsiowe monstra, przypomina narzędzia ery industrialnej, a podszyta jest elektroniką.

Skomputeryzowani urzędnicy w *Brazil* zasiadają przeciw w kafkowskim biurze-gigancie, znanym nam z wielu wcześniejszych, równie sugestywnych filmowych wcieleń. W salach futurystycznej restauracji widnieją wszędzie archaiczne poniekąd rury. W *Dwunastu malpach* bohater wciąż wikła się w przeszłość i krąży uparcie po pętach czasu. Najtrudniejsze jest wyjście w teraźniejszość, bo wtedy człowieka od razu zabijają. Odbija się w tym, zapewne, jakaś prawda naszych lat. Gilliam lubi też obsesyjnie pokazywać zachowane, niekiedy spetryfikowane niemal ślady minionego czasu. Zakurzone dekoracje sklepowe z okresu Bożego Narodzenia w *Dwunastu malpach*, rozpadające się stare

rudery pośród modernistycznej architektury, zapuszczone dzielnice, odrażające slumsy. Przeszłość organicznie tkwi w teraźniejszości. Znow paradoksalnie, rozkład jest jedyną oznaką życia, ale jest w nim coś groźnego, jakby krył się w nim wirus śmiertelnego szaleństwa. Być może zresztą Amerykanie pragną powrócić do historii, wejść w nią z powrotem, oswoić. Napawa ich lękiem, a zarazem fascynuje. Bez przeszłości, bez historii jest się tylko androidem – jak wiemy z filmu Ridleya Scotta *Łowca androidów*. Człowieczeństwo zaczyna się w historii.

Kwestia przeszłości zajmuje coraz więcej miejsca w amerykańskim filmie. Niepokoi. Martin Scorsese w *Wiek niewinności* stara się nadać nowojorskiemu życiu w XIX wieku splendor na miarę Viscontiego. Co ciekawsze, handel natychmiast podchwycił tę akcję. Na wystawach eleganckich sklepów na Madison Avenue rozkwitła nieco staroświecka brytyjskość. Tiffany wypuścił nawet serię wytwornych kart pocztowych na wzór tych, które przez posłańców podrzucali sobie bohaterowie filmu.

Reżyserzy chętnie powracają do lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, które w kraju, gdzie czas płynie znacznie szybciej niż pod innymi szerokościami geograficznymi, jawią się jako odległa historia. Rozrachunek z tą epoką ma dość istotne znaczenie, aczkolwiek nikt go jak dotąd na serio nie przeprowadził. Uważa się jednak, że w tamtych latach dokonała się zasadnicza przemiana amerykańskiego społeczeństwa, a jej konsekwencje obserwujemy i dziś. Skończyła się era amerykańskiej niewinności i idealizmu, z jednej strony. Z drugiej zaś, narodziła się wszechwładna popkultura wsparta na obsesyjnym kulcie młodości i potędze obrazu. Obraz wyprzedza dziś istotę – parafrazując słynną formułę egzystencjalizmu.

Niektórzy skłonni są dopatrywać się źródeł współczesnych kryzysów w „rozpasanych” latach sześćdziesiątych, latach kontestacji, wojującego feminizmu, walki z segregacją rasową, rewolucji seksualnej, hippisowskich komun, LSD, itd. Inni zaś uważają owe lata za ostatni rozdział amerykańskiego idealizmu, zryw zaprzepaszczonej i zdradzonej w epoce Reagana.

Interesujący obraz młodzieńczych pasji tamtego okresu i kolejnych rozczarowań daje wyprodukowany w 1995 r. przez HBO telewizyjny film Paula Bogarta *The Heidi Chronicles*, według popularnej przed kilku laty sztuki Wendy Wasserstein pod tym samym tytułem. Losy paczki przyjaciółek z liceum ocierają się o wszystkie ważniejsze ruchy i trendy minionych dekad. Obserwujemy przemiany postaw, zmiany mód i obyczajów. Wszystko kruszeje – idee i uczucia. Tylko jedna z bohaterek pozostaje wierna własnej przeszłości, płacąc za to, dość wysoką zresztą, cenę.

Analizę losów pokolenia lat sześćdziesiątych, a ściślej mówiąc, jego radykalnego odłamu, przyniosły wcześniej filmy o bardziej intelektualnych ambicjach: *Return of the Secaucus Seven* (1980) Johna Saylesa i *Wielki chłód* (1983) Lawrence’a Kasdana. Obydwa nie bez goryczy odnotowywały, jak pod wpływem „normalnego” życia rozpadają się zadzierzgnięte na studiach więzi, jak niewiele zostaje z dawnych uniesień i przekonań, jak łatwo popada się w zwyczajny konformizm. W *Running on Empty* (1988) Sydney Lumet sugestywnie przedstawia dramat dwojga śmiertelnie znużonych niegdysiejszych radykałów, przez dobrych kilkanaście lat ściganych przez FBI za spowodowa-

nie wybuchu, w którym zginął człowiek. Żyją bez sensu i nadziei na przyszłość, w ciągłej ucieczce, obarczeni dziećmi, które chciałyby wreszcie normalnie żyć. Postarzali, niemodni hippisi. Gorączkowy, psychodeliczny, rimbaudowski klimat lat sześćdziesiątych starał się oddać Oliver Stone w *The Doors* (1991).

Nowojorczycy – jak wspominałam – lubią kino, nie umieliby bez niego żyć. Dobre czy złe, artystyczne czy komercyjne, stanowi część ich egzystencji, Trwa jeszcze pamięć czasów Wielkiego Kryzysu, które były czasami bujnego rozkwitu nowojorskich kinoteatrów i hollywoodzkiej fabryki snów. Ludzie wysypywali ostatnie grosze, by przez dwie godziny w ciemnościach wysłanej pluszami sali zapomnieć o szarej, bolesnej codzienności i zanurzyć się w krainie mitycznej uludy.

Przypominanie starych filmów, odnawianie zdartych, okaleczonych kopii, przywracanie pierwotnego kształtu dziełm okrojonym z różnych względów przez samych twórców, producentów, dystrybutorów, tudzież inne diabelskie moce, stało się modną ostatnio formą działalności. Uczestniczą w niej reprezentacyjne archiwa filmowe, muzea, tudzież stworzona staraniem Scorsese, Spielberga i Lukasa, prowadzona przez Raffaele Donatego specjalna Fundacja. Mistrzowie amerykańskiego kina chcą przede wszystkim ocalić od zniszczenia dorobek rodzimej X Muzy. Na pierwszy ogień idzie twórczość ulubieńca pokoleń, symbolu amerykańskości – Johna Forda, potem – Franka Capry.

Po drodze robi się jednak wiele innych, równie pożytecznych rzeczy. Scorsese własnym sumptem odrestaurował, przetłumaczył i opatrzył napisami pełną wersję *Ziemi w transie* Glaubera Rochy. Dzięki Scorsese, Mazurski'emu i Spielbergowi, można było w Nowym Jorku pokazać *Hjwład* Felliniego. Osiem lat trwała żmudna praca nad przywróceniem pierwotnego kształtu *Nietolerancji* Griffitha. Pokazana nareszcie w całości, okazała się nie tylko historycznym arcydziełem, ale i porywającym filmem.

Skoro już znaleźliśmy się w rejonie, gdzie najżywiej, moim zdaniem, tętni teraz puls filmowego życia Nowego Jorku, wspomnieć wypada o retro-futurystycznym kombinacie, który wyrósł w roku 1994 na Broadwayu przy 68. Ulicy. Dwanaście kin w jednym stanęło budynku. Wystrój wewnątrz w duchu lat trzydziestych. Dywany puszyste, kolumny w kształcie palin, tu i ówdzie coś na kształt arrasów ze scenami z najslawniejszych ekranowych przebojów, ozdobne żyrandole, dekoracyjne motywy chińskie i egipskie, unundurowani bileterzy. W głównej poczekalni, pod sufitem wryte, niezmiernie w Panteonie, nazwiska coświetniejszych gwiazd ekranu. Nostalgiczne nazwy kin: Valencja, Majestic, Capitol, Paradise, Avalon, Olympia, Kings itd. Radość pełna. Ów produkt nowoczesnej techniki i stylowego kiczu zwię się Sony Theatres Lincoln Square. Powstał w miejscu, gdzie w 1961 r. zburzono wysłużony, dostoyny Loews Theater, pamiętający epokę największej świetności X Muzy. Na szczycie nowego budynku mieści się IMAX Theatre 3D, cud techniki, kino trójwymiarowe. Ekran ma wysokość ośmiopiętrowego budynku, widzowie otrzymują specjalne okulary. Podniecenie na widowni ogromne. Jak w cyrku. Ludzie odruchowo wyciągają ręce, by dotknąć bohatera lub złapać jakiś przedmiot na ekranie, leżący tuż, tuż, pod samym naszym nosem. Wystarczy jednak zdjąć okulary, a iluzja pryska. Robi się smutno. Świat oddala się i wygląda dziwnie.

IMAX – jak na cud najnowszej techniki przystało – wyświetla *Across the Sea of Time*, nostalgiczną wizję Nowego Jorku początków stulecia. Dwunastoletni rosyjski chłopiec stara się odtworzyć życie swojej imigranckiej rodziny. Jak na palimpseście, spod teraźniejszości przezierną przeszłość. Ożywają stare fotografie. Miasto odnajduje swój historyczny wymiar. Wątpa fabułka stanowi, oczywiście, tylko pretekst. Pełne zachwyty oczy dziecka odkrywają przed nami uroki Nowego Jorku, tego dzisiejszego, ale przede wszystkim tego sprzed lat. Paradoksalnie, nowoczesna technika służy nostalgii minionego czasu. Powiedział kiedyś Marshall McLuhan, że zwykliśmy spoglądać w przyszłość poprzez wsteczne lustro.

Zapewne za sprawą nostalgii, choć w grę wchodzi również i kryzys teatru, brak nowych, interesujących sztuk, nastąpiła moda na sceniczne adaptacje filmów, i to filmów starych, które zapisały się w pamięci kinomanów bądź to reżyserskim kunsztem, bądź wybitnymi kreacjami aktorskimi. W listopadzie 1994 r. odbyła się w największym obecnie na Broadwayu teatrze Minskoff premiera musicalu *Bulwar Zachodzącego Słońca* według filmu Billy Wildera, z librettem oraz tekstami piosenek Christophera Hamptona i Dona Blacka, z muzyką Andrew Lloyda Webera, z Glenn Close niby w roli Normy Desmond, a tak naprawdę Glorii Swanson. Było to autentyczne wydarzenie. Bogatą, olśniewającą scenografią uzupełniały filmowe kadry. Teatr próbował „przeskoczyć” dynamikę kina. Rezultat artystyczny był jednak dość nikły. Recenzenci z wielką powściągliwością pisali o spektaklu, ale publiczność waliła drzwiami i oknami. Z czasem Glenn Close zastąpiła świetna ponoć Betty Buckley, a publiczność nadal chce to oglądać. Magia Wilderowskiego arcydzieła przyciąga tłumy.

Dużym powodzeniem cieszy się również spektakl *Victor/Victoria* (premiera w czerwcu 1995) określany jako najbardziej amuzyczny musical w dziejach Broadwayu i znacznie wyżej od *Bulwaru* oceniany przez krytykę. Oparty na filmie Blake'a Edwardsa z roku 1982, z filmową muzyką Henry Manciniego i Leslie Bricusse'a, z librettem i w reżyserii samego Edwardsa, z Julie Andrews w roli głównej (grała ją w filmie). Dowcip polega na tym, że Edwards zręcznie przeniósł na scenę swój własny film, zachowując cały jego perwersyjny, dwuznaczny wdzięk. Nawiasem mówiąc, ekranowa wersja *Victora/Victorii* była remakiem niemieckiego filmu *Viktor und Viktoria* Rheinholda Schuenzla z roku 1933.

Wielokrotne adaptacje stają się zjawiskiem coraz częstszym. Jako modelowy przykład służyć może ulubiony, narodowy niemal musical amerykański *Statek komediantów* Jerome'a Kerna i Oscara Hammersteina II. Broadwayowska premiera odbyła się w roku 1928. Krytycy pisali, że jest w tym musicalu wszystko: *melodramat, parodia, nostalgia, romans, eskapizm, igielki społecznej satyry. Kwestie rasowe i socjalne, amerykańskie wyobrażenia na temat rodziny, miłości, małżeństwa i szczęścia. Wszelkie odmiany amerykańskiej muzyki.* Ze *Statku komediantów* pochodzi sławna pieśń z repertuaru Paula Robesona *Ol' Man River*. Bo to Robeson u boku Irene Dunne występował w wersji filmowej z roku 1936, w doskonałej reżyserii Jamesa Whale'a. Potem były kolejne ekranizacje różnej wartości. Wreszcie, po latach, musical wrócił w roku 1994 na Broadway, w reżyserii Harolda Prince'a. W nowej inscenizacji czuje się wyraźny wpływ wersji filmowych.

Dochoodzi do ciekawej osmozy sceny z ekranem. Musicales w widoczny sposób czerpią inspiracje z filmu. *Teatr najpierw, a potem kino* – pisała na łamach „New York Timesa” z lipca 1995 Margo Jefferson, czołowa gwiazda nowojorskiej krytyki teatralnej – *zagarnęły nasze marzenia i stały się naszą rzeczywistością; to one wnoszą do naszego życia znaczenia i metafory. W spektaklach sceny i ekranu odbija się historia narodowej wyobraźni.*

Ale teatr w poszukiwaniu retro-nowości sięga nie tylko do narodowego skarba. Zimą roku 1996 off-Broadwayowski Vincyard Theater wystawił z wielkim powodzeniem *Łóżko i sofę*, musical oparty na radzieckim niemym filmie 'Abrama Rooma, z roku bodaj 1926. Autorem libretta jest Laurence Klavan, muzykę skomponowała Polly Pen. Pomysł przerobienia filmu niemego na musical już sam w sobie zasługuje na uwagę, tym bardziej jeśli się sprawdza. Treść filmu Rooma na pierwszy rzut oka nie wydaje się przystawać do konwencji gatunku. A jednak twórcy i z tym się uporali. Wyszła rzecz zgrabna, inteligentna, dla smakoszy i znawców. Zgrzebna szarość socjalistycznej egzystencji zabrzmiała egzotycznie na nowojorskiej scenie.

I sceny dramatyczne biorą się za retro-nowości. Zasada jest taka. Najpierw była sztuka. Dobra sztuka. Potem przerobiono ją na film, a teraz po latach utwór znów wraca na scenę, wzbogacony o nostalgiczną pamięć lub legendę aktorskich kreacji. Wszyscy biegną na *Przystanek autobusowy* Williama Inge'a, by zobaczyć, jak wygląda Mary-Louise Parker w roli Marilyn Monroe. To o niej bowiem myśli się patrząc na postać Cherie, bohaterki sztuki. Z Marilyn się ją utożsamia. Tym sposobem dzisiejsze inscenizacje obrastają w nowe znaczenia, budząc emocje i skojarzenia, które nie śniły się autorowi. Okazuje się, że nostalgia może być źródłem energii i inwencji.

Kto nie pamięta szlachetnego filmu Stanleya Kramera *Kto sieje wiatr* i jego dwóch porywających aktorów: Spencera Tracy i Fredrica Marcha? Film był adaptacją wystawionego przed czterdziestu jeden laty na Broadwayu dramatu Jerome Lawrence'a i Roberta E. Lee. W kwietniu 1996 r. sztuka wróciła na Broadway w pełnym blasku, w reżyserii Johna Tillingera. W głównych rolach występują George C. Scott i Charles Durning. Są znakomici. Krytyka twierdzi, że dorównują filmowym poprzednikom, bo oczywiście film jest w tym przypadku kamieniem probierczym i miarą wartości. Tillinger odwołuje się zresztą do interpretacji Kramera, szukając inspiracji na ekranie. Przedstawienie *Kto sieje wiatr* zwrócone jest ku przeszłości, nie tylko dlatego, że akcja sztuki dzieje się w latach dwudziestych, ale przede wszystkim dlatego, że zrealizowany w roku 1960 film Kramera niósł ze sobą ładunek idei, które dziś brzmieć mogą staromodnie. *Kto sieje wiatr* cieszy się jednak ogromnym, jak na poważny teatr, powodzeniem. Być może nostalgia ma jeszcze jedno oblicze i we wstecznym lusterku przegląda się retro-przyszłość?...

MARIA KORNAŁOWSKA

Oryginalny tytuł rosyjski – *Trietja Mieszczanskaja*. W Polsce film był wyświetlany pt. *Miłość we troje*. Scenariusz tego filmu napisał Wiktor Szklowski (przyp. redakcji).

# Słowiański syndrom Michaela Cimino

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

Na XXIX Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie Zachodnim, w pierwszych miesiącach 1979 r. zdarzył się niewielki skandal. Oto bowiem po pokazie filmu Michaela Cimino *Łowca jeleni* delegacja radziecka zgłosiła ostry protest, w efekcie którego (po niespełnieniu przez organizatorów postulatu protestu: wycofania filmu Cimino) sama opuściła festiwal, a także – prośbą czy groźbą – skłoniła do tego samego kroku stowarzyszone delegacje z demoludów, w tym polską.

Bezpośrednim powodem protestu miało być – w pięć lat po zakończeniu wojny w Wietnamie – fałszywe przedstawienie przez amerykański film przeciwnika w tej wojnie: północnowietnamscy żołnierze znęcają się nad wziętymi do niewoli Amerykanami, przetrzymują ich w odrażających, zanurzonych w rzece klatkach, a ponadto zmuszają do gry w tzw. rosyjską ruletkę, gdzie tylko odrobina szczęścia może uchronić ich przed śmiercią. Jeśli więc przyjąć, że rosyjska ruletka to zgoła umowna nazwa formy pojedynku (czy samobójstwa, gdzie ryzyko w zasadzie istnieje w stosunku 1:6 i zależy od tego, czy nabój załadowany w magazynku rewolweru-bęhenkowca umieści się, zrządzeniem losu, właśnie naprzeciw lufy), nie mającej nic wspólnego z dzisiejszą Rosją (Związkiem Radzieckim) czy jej ustrojem, to należy stwierdzić, że protest radzieckiej delegacji wywołany był solidarnością z własnym sojusznikiem w wojnie wietnamskiej, a skierowany przeciw rasistowskim insynuacjom amerykańskiej propagandy.

Jeśli jednak przypatrzeć się bliżej materii filmu Cimino, to wnioski o podanym wyżej konflikcie i jego bezpośrednich przesłankach mogą okazać się zgoła inne. Oto bowiem film przedstawia trzech amerykańskich poborowych (a także ich rodziny i przyjaciół) w przemysłowym mieście Clairton w Pensylwanii w 1968 r. Już pierwszy ogólny plan ukazuje to miasto jako *las kominów przesłonięty dymem*, a następująca po nim scena może być wzięta z jakiegokolwiek produkcyjniaka wschodniej proveniencji, zawiera bowiem sceny pracy w hucie, a „proletariacka” charakterystyka ukazanego tu środowiska jest niewątpliwa. Zarazem ci młodzi ludzie rozjeżdżają się własnymi samochodami i udają się na ekskluzywne polowanie w pobliskie góry; są więc typowymi przedstawicielami zamożnej klasy średniej.

Wkrótce też okazuje się, że cała trójka poborowych: Michael Vronsky (Robert De Niro), Nikanor Czebotarewicz (Nick; Christopher Walken) i wstępujący właśnie w związek małżeński Steven (John Savage), a także wielu z ich krewnych i znajomych, to drugie, a nawet pierwsze pokolenie emigrantów –

wychodźców z Rosji, podtrzymujących tradycje kulturalne i prawosławną religię.

Ślub Stevena odbywa się w cerkwi, której cebulowe kopuły stanowią charakterystyczny element miejskiego pejzażu, jego matka (Shirley Stoler) mówi czysto po rosyjsku, m.in. do popa (Stephen Kopestonsky): *Boże moj, pożałujsta father, pomogitie; Bog pomożet, wsio budiet choroszo*, ale i do syna (*durak!*), a chór w cerkwi śpiewa: *Śława tiebie, Boże* i w tym samym momencie widzimy w zbliżeniu twarz George'a Dzundzy (jedno z niewielu nazwisk aktorów zdradzających w tym filmie słowiańskie afiliacje; gra on Johna, jednego z przyjaciół, który pije w barze z werbalnym wstępem: *raz, dwa, tri*). Także grupowe tańce na weselu mają niekiedy rosyjskie rytmy i choreograficzne wzory hopaka. A na końcu wszyscy śpiewają *Rascewietali jabłoni i gruszy*.

Ta druga generacja imigrantów jest zdecydowanie amerykańska: bilard w barze, szybkie samochody, baseball w TV i położenie rogacza na polowaniu pierwszym strzałem, co ma symbolizować i stanowić ostateczną kwintesencję męskości. Ta grupa młodych, ale już dojrzałych, pracujących ludzi ma też charakteryzować przeciętny patriotyzm czy, powiedzmy, patriotyczny obowiązek; wyjazd do wojska jest przez nich przyjmowany bez nadmiernego entuzjazmu, jako coś normalnego, jeszcze jeden rytuał osiągnięcia dojrzałości, ale i bez protestów – świat amerykańskiego kina skoncentrowany na głośnych protestach przeciw wojnie w Wietnamie pozostał – jak sama wojna – daleko w tle.

Na ścianie lokalu, w którym odbywa się wesele, wisi transparent z napisem *Serving God and country proudly*, a równocześnie obserwujemy rosyjskie z ducha i tradycji obrzędy kulturowe. Także w końcowych scenach filmu, przedstawiających nabożeństwo w cerkwi i stypę po pogrzebie Nicka, „Rosjanie” śpiewają: *God bless America, my home, sweet home*. Wierność swym korzeniom nie przeszkodziła tym ludziom – jak wynika z filmu – spełniać do końca swych patriotycznych obowiązków.

I tu chyba odnajdujemy istotne powody sowieckiego protestu w Berlinie: rosyjscy urzędnicy od kultury nie mogli strawić, że byli biali Rosjanie, bądź ich potomkowie znaleźli swe naturalne miejsce w wieloetnicznym społeczeństwie Stanów Zjednoczonych. Tym bardziej że uwypuklony w dalszej części filmu motyw rosyjskiej ruletki to tylko „name of the game”, pozbawiony istotniejszych konotacji, a motyw ujęcia się za wietnamskim klasowym czy ustrojowym sojusznikiem możemy już chyba teraz spisać na straty.

Ten epizod festiwalowego skandalu pozostałby odoobniony i kuriozalny, gdyby nie fakt, że Michael Cimino w swym następnym, ambitnie zamierzonym filmie *Heaven's gate* (1980) znów przedstawił epicką, szeroko zakrojoną historię – tym razem z XIX-wiecznej przeszłości Stanów Zjednoczonych – w której nieblahą rolę odegrają imigranci z Europy Środkowej i Wschodniej: Rosjanie, Polacy, Czesi, Ukraińcy, Bułgarzy, Serbowie, Niemcy i Żydzi, głównie zatem Słowianie, a także narodowości mieszkające w ich sąsiedztwie lub wśród nich jako etniczne mniejszości.

Cimino przedstawił w swym filmie mało znany epizod Johnson County War (wojny w hrabstwie Johnson, 1890), kiedy to miejscowi hodowcy bydła, zaniepokojeni napływem dużej ilości imigrantów, z których niektórzy, powodowani głodem, dopuszczali się kradzieży bydła – najęli dużą grupę ludzi, zwanych w





Robert De Niro i Meryl Streep w *Lowcy jeleni*

podobnym kontekście *bounty killers*, bądź *bounty hunters*, zawiadaków-rewolwerowców, normalnie polujących na ściganych przez prawo przestępców i ubiegających się o należną w tym wypadku i ściśle określoną listem gończym nagrodę.

W wypadku Johnson County War chodziło o listę nazwisk 125 ludzi (występują tu nazwiska: Kormanik, Kapestonsky i Szarabajka obok Schultza, Kaisera i Kurtza), za których likwidację, jako rzekomych anarchistów i złodziei bydła, wyznaczono nagrodę 50 dolarów od głowy (+ 5 dolarów dziennie i faktyczne wydatki). Ten konflikt ukazany jest jako istotne tło dla historii trójkąta miłosnego, w którego powikłania, nieco większe niż w przeciętnych tego typu opowieściach, nie będziemy tu wchodzić. Chodzi tu o konflikt klasowy między zdominowaną już grupą WASP (White Anglo-Saxon Protestants) i ich ewentualnych popleczników, reprezentowaną przez stowarzyszenie (i ekskluzywny klub) hodowców bydła z siedzibą w mieście Casper, Wyoming a bezkształtną i prawie bezimienną (jakkolwiek nazwiska ich padają m.in. przy odczytywaniu listy „skazanych”) masą imigrantów z europejskiego Wschodu. W przeciwieństwie do Clairton w Pensylwanii, ukazanego w *Łowcy jeleni*, Casper jest autentycznym miastem; w obu wypadkach Cimino stosuje w charakteryzacji tych miast pokrewną poetykę *lasu kominów, przesłoniętych dymem, co się po niebie nie przestaje snuć*; pokrewnie jest tu wykorzystanie faktury dymów i innych pyłów jako tła miejscowości o rozbudowanym przemyśle.

Wydarzenia z udziałem tych grup ukazane są w scenach dialogowych mało zindywidualizowanych (w zestawieniu z działaniem głównych protagonistów, operujących niejako na ich tle) i te liczne dialogi w językach słowiańskich są niekiedy trudne do odcyfrowania, szczególnie gdy są podawane po bułgarsku (język ten może w nie osłuchanym odbiorze łatwo się pomieszać z serbochorwackim). Łatwo rozpoznamy fotografa w scenie zbiorowego konterfektu, gdy nawołuje on (w tej roli Waldemar Kalinowski): *Alles zusammen, wszyscy do kupy, dzieci, ja ich nie widzę dobrze*. Albo gdy imigrantki komentują obecność młodej i urodziwej „pracującej” burdel-mamy (Isabelle Huppert) słowami: *Co ta rozpustnica robi tutaj* (tj. w kościele). W innej scenie jej koleżanki-prostytutki śpiewają *Góralu, czy ci nie żal*. Te sceny niedzielne ukazują nową społeczność imigrantów już nieco opierzoną, nabywającą czy przenoszącą ze starych krajów określone normy czy przesady społeczne.

W kulminacyjnej scenie morderczej konfrontacji (do której, zdaniem niektórych historyków, nigdy nie doszło; w filmie zapobiegawcza interwencja US Cavalry następuje dopiero po zdecydowanej, obustronnej masakrze, bowiem społeczność Johnson County, odnajdując na liście ludzi „do odstrzału” liczącą się część, jeśli nie zdecydowaną większość swej populacji, decyduje się na opór) łatwo można rozpoznać rosyjskie okrzyki rozpacz: *Oni nas wstech ubjut*. Jednak nie wszystkich pozabijano, mimo że historia amerykańskiego wieloletniego społeczeństwa obfitowała w gwałtowne epizody. Ambicją Cimino było tu skonstruowanie poszczególnych jednostek, reprezentujących dominujący WASP, z punktu widzenia ich stosunku do „niżej stojących” imigrantów „gorszego” pochodzenia, przy czym reżysera interesują szczególnie ci (szeryf James Averill i jego kolega z Harvardu, Irvine, w tych rolach Kris Kristofferson i John Hurt), którzy z otwierającej film sceny uroczystości w Harvardzie (1870) mieli wynieść szczytny obowiązek szerzenia tolerancji i demokracji.

Cimino rozpoczął swą „słowiańską trylogię” od przedstawienia środowiska rosyjskiego w Pensylwanii, następnie cofając się w czasie o ok. stu lat, scharakteryzował warunki życia etnicznej mniejszości, w dużej mierze słowiańskiej, w stanie Wyoming, by wreszcie – w zdecydowanie współczesnym dramacie kryminalnym o walce policji z gangami handlarzy narkotyków w nowojorskim Chinatown – *Rok smoka* (*Year of the dragon*, 1985), przedstawić nie tylko środowisko chińskie, ale także polskie, na zapleczu głównego bohatera, inspektora policji Stanleya White'a.

Stanley jest z pochodzenia Polakiem, imigrantem w którymś tam pokoleniu, i chyba właśnie tradycyjne i znane przywiązanie Polaków (w szczególności amerykańskich, gdzie Polonia jest liczna i silna) do własnych tradycji, historii i języka tłumaczy, że nadal zna język polski, jakkolwiek zapewne w stopniu ograniczonym. Zresztą w filmie mamy zaledwie dwie czy trzy sceny ten fakt w różnym stopniu ilustrujące. W pierwszej Stan odwiedza dzielnicę, w której kiedyś mieszkał czy spędził dzieciństwo, i tu napotkana dziewczyna okrzykuje go polskim imieniem Staszek. W scenie pogrzebu zamordowanej przez gangsterów ex-zony Stanleya ksiądz odmawia modlitwę nad trumną w całości w języku polskim i ta przedłużona, sama w sobie dramatyczna scena rozegrana w kilku planach, uzyskuje tym samym dodatkowe podkreślenie emocjonalne.

Twórczość Cimino w całości, a omówione tu filmy w szczególności obrosły już liczną literaturą, poczynając od recenzji, a kończąc na analitycznych esejach czy nawet nielicznych książkach (tu wyróżnia się bogato udokumentowana, choć zabarwiona subiektywnie historia produkcji *Heaven's gate* i upadku United Artists, napisana przez jednego z szefów produkcji tej wytwórni, Stevena Bacha – *Final cut*, 1986). Pobieżny przegląd tych tekstów przynosi rezultaty zgoła mizerne w zakresie podjętej przez nas tematyki. Kaare Schmidt, krytyk duńskiego pisma „Kosmorama” (luty 1982) omawia w solidnym esejm motyw skontrastowanych klasowo tańców: walca *Nad pięknym modrym Dunajem* w Harvardzie i środkowo-europejskich tańców ludowych w Wyoming. Dobrze zorientowany w zakresie amerykańskiej historii szwedzki krytyk Jan Aghed dostrzega („Sydsvenska Dagbladet”, 27.11.1980) pokrewieństwo tematyczne *Łowcy jeleni* i *Heaven's gate*, gdy pisze: *Proletariat zaludniający western Cimino... składa się głównie z imigrantów słowiańskich. Ponownie ukazuje on z miłością i namysłem rytuały tej wspólnoty*. Angielski krytyk Tobin Wood w wyczerpującym esejm *Heaven's gate reopened* („Movie”, zima 1986) nie dostrzegł nawet tych elementarnych składników kulturowych.

Michael Cimino jest potomkiem włoskich imigrantów, podobnie jak Martin Scorsese, Francis Coppola czy Robert De Niro, ale w przeciwieństwie do licznych filmów tych twórców, zatracających o tematykę włoską, choćby w jej wersji mafijnej, dla Cimino zdaje się ona równie dobra jak każda inna i jedynym – potwierdzającym regułę – włoskim wyjątkiem jest nakręcony częściowo na Sycylii *The Sicilian* (1987) z Christopherem Lambertem. Cała jego pozostała twórczość jest rozstrzelona tematycznie i „trylogia słowiańska” z lat 1978-85 stanowi w niej rzucający się w oczy blok. Czy stał się on wynikiem przypadku, czy też świadomej, założonej strategii twórczej, pozostawmy na razie kwestią nie rozstrzygniętą.

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

# Przyśniona rzeczywistość, rzeczywistość śniąca

Motyw snu i wspomnienia w filmie *Moje własne Idaho*

MAGDALENA ŁAPIŃSKA

Wdrapywałam się długo, ale oto w końcu stopy moje osiągnęły szczyt. Spoczone ciało wehlaniało wiatr i jednoczyło się z mgłą. Droga była trudna i bardzo stroma. Upadałam, ale podnosiłam głowę i widziałam cel tonący w chmurach... I oto doszłam. Postawiłam nogi na mojej górze, na moim szczycie. W końcu, śniąc i budząc się z odrętwienia, upadając i podnosząc się, doszłam do mojego WŁASNEGO, PRYWATNEGO Idaho.

Wszystko, co pojawia się w filmie Gusa Van Santa *Moje własne Idaho* jest zaskakujące, ale w swoim zaskakiwaniu w końcu staje się oczywiste, tak jak oczywiste we śnie jest to, że latamy.

Oto główny bohater, Mike, pada na środku drogi biegnącej gdzieś wśród bezkresów Idaho i po chwili zostajemy poinformowani, czym jest „senność napadowa”. I właśnie te dwa elementy (potem dochodzi jeszcze jeden, ale o nim za chwilę) – droga i sen – nieustannie budują sens filmu, od pierwszego do ostatniego ujęcia.

*Droga wydawała mi się bardzo znajoma. Muszę przyznać, że się specjalnie nie wyróżniała spośród innych dróg, chociaż była niepowtarzalna, jak ludzka twarz. Jak pieprzona ludzka twarz*<sup>1</sup> – mówi główny bohater filmu, Mike.

Van Sant połączył ze sobą nierozdzielnie oba te elementy i stworzył z nich nową jakość.

Droga to odwieczny symbol oznaczający życie, poszukiwanie jego celu i sensu, poszukiwanie swego prawdziwego „ja”. Od pierwszego ujęcia filmu widz ma świadomość, że motyw drogi, jazdy symbolizuje ludzkie życie przeżywane tak intensywnie, jak intensywnie przeżywa się podróż, jadąc na motorze. Tylko ten środek lokomocji sprawia, że osiągamy zawrotną szybkość i czujemy rozrywający pęd powietrza, balansując jednocześnie na granicy bezpieczeństwa. Każdy, kto kiedykolwiek jechał na motorze, mówi, że umożliwia on poczucie pełni życia i uświadamia równocześnie, jak niewiele dzieli je od śmierci, jak wąta jest między nimi granica.

Jazda na motorze może dostarczyć intensywnego i niebezpiecznego doświadczenia rzeczywistości, a właśnie tak ją przeżywają główni bohaterowie *Mojego własnego Idaho*.

Ani Mike, ani Scott nie wkładają zbyt dużo wysiłku w to, aby żyć, w jakość swojego życia. Jazda na motorze nie wymaga żadnego wysiłku fizycznego.

Nasi bohaterowie nieustannie ryzykują, biorąc sobie partnerów seksualnych wprost z ulicy. Wegetują w rynsztoku, żyją w komunie, igrają z losem, chodząc po krawędzi dachu, śpią na szczycie wieżowców. Są bici przez wykorzystujących ich zbrojeńców, ale nie rezygnują ze swego stylu życia, nie próbują wyrwać się ze świata, w którym istnieją.

Mike i Scott wehlanią życie pełną piersią, jak wehlania się wiatr, jadąc na motorze. Balansują nieustannie na granicy życia i śmierci.

I wszystko wydawałoby się w ich świecie proste i łatwe, ale wcale proste nie jest. Ci młodzi szaleńcy wcale nie żyją tak, bo tego chcą, ale dlatego, że tak żyć muszą.

Pamięć jest jednocześnie naszym przekleństwem i błogosławieństwem. Pozwala nam żyć i potwierdzać własną tożsamość. Ale też niszczy nas, nie pozwala spróbować być kimś innym.

Nigdy, zwłaszcza po wielu latach, nie pamiętamy całego zdarzenia, którego byliśmy świadkami czy też uczestnikami. Zawsze w naszej pamięci żyje jakiś najważniejszy dla nas jego fragment, szczegół. Czasami jest to wprost zabawne, a zarazem niewiarygodne, że pamiętamy o czynisł błałym, drobnym, co w naszym umyśle urasta wręcz do rangi symbolu, mitu, np. zatrzymujemy w naszej pamięci kolor czyjejś koszulki, sukienki, skarpetek, albo też zapach, który towarzyszył zdarzeniu, barwę wina w kieliszkach, gdy tymczasem cała historia przedstawia się nam tylko w zarysach.

I właśnie tak funkcjonuje trzeci element filmu, budujący jego strukturę i fabułę – pamięć głównego bohatera, Mike'a. I dla podkreślenia ważności tego psychoegzystencjalnego zjawiska Van Sant konstruuje swój film w sposób przypominający funkcjonowanie ludzkiej pamięci. Sceny filmu są wyraźnie pocięte, niektóre z nich są niemal jak fotografie. Często przenosiny się ze zdarzenia w zdarzenie (bez jakiegokolwiek logiki, przyczyny), z nastroju w nastrój, z Idaho do Seattle, z Seattle do Portland, stamtąd do Rzymu. Raz jesteśmy w potężnym pustym budynku zamieszkanym przez włóczęgów i kiedy już się nam wydaje, że zostaniemy tam do końca opowieści, reżyser nagle urywa sekwencję i oto jesteśmy na drodze, gdzieś w Idaho. Ale po krótkiej chwili siedzimy z bohaterami w knajpie, przy stole, przy którym ich przyjaciele opowiadają o swoich klientach i seksualnych frustracjach.

Wszystko to przypomina wspomnianie pewnej historii, której liczne elementy bohater pamięta dobrze, o innych dawno już zapominał, a jeszcze inne rozmazały się w jego pamięci wraz z upływem czasu. I pomimo tych wszystkich luk, nieustannego przenoszenia się z miejsca na miejsce, akcja filmu toczy się spokojnie i rytmicznie. Wszystko to przypomina sen i rozgrywa się jak we śnie. Przeskakujemy z przestrzeni w przestrzeń, z myśli w myśl, z rzeczywistości w fantazmaty, ale nie ani nas, ani bohaterów nie dziwi, jak nie dziwi we śnie, że jesteśmy indiańskim wodzem, rozmawiającym ze smokiem.

*Podczas snu nie zajmujemy się naginaniem zewnętrznego świata do naszych celów. Jesteśmy bezradni (...) ale jesteśmy także wolni, wolniejsi niż na jawie. Jesteśmy wolni od brzemienia pracy, od konieczności, która każe się nam bronić lub atakować, od obserwowania i ujarzmiania rzeczywistości. Nie musimy patrzeć na zewnętrzny świat, przyglądamy się naszemu światu wewnętrznemu, mamy do czynienia wyłącznie z samym sobą. (...) We śnie królestwo konieczności ustę-*

*puje miejsca królestwu wolności, w którym moje „jestem” stanowi jedyny system, do którego odnoszą się myśli i uczucia. (...) Doświadczenie senne nie cierpi na brak logiki, lecz podlega odmiennym prawom logicznym, które są całkowicie prawomocne w tym szczególnym stanie przeżywania. (...) Życie na jawie odznacza się działaniem, sen zaś jest od niego wolny. Sen odznacza się doświadczeniem samego siebie*<sup>2</sup> – mówi Erich Fromm.

We śnie żadne, nawet najmniej realne zdarzenie nie dziwi nas, jako uczestników i bohaterów snu, tak jak w świecie filmu Van Santa nie dziwi bohaterów to, że nagle postacie widniejące na okładkach magazynu zaczynają ze sobą rozmawiać.

Motyw pamięci i snu buduje fabułę filmu, jak również jego konstrukcję. Agresywnie atakuje nas za każdym razem, kiedy Mike wspomina dom i matkę. Przywołani przez Mike'a, nie pojawiają się nigdy w jakichś określonych momentach jego przeszłości. Chłopak zawsze przypomina sobie ten sam obraz, który w jego pamięci miesza się z marzeniem i wyobraźnią. Oto widzimy matkę Mike'a przed domem, głaszczącą po głowie leżącego na jej kolanach, ale już dorosłego Mike'a, Mike'a wprost z Seattle, Portland, Idaho.

Mike wspomina i jednocześnie pokonuje pewną drogę z Idaho do Portland, z Portland do Seattle, ze Seattle do Idaho, a stamtąd do Rzymu. Ta fizyczna, rzeczywista droga, którą przebywamy razem z nim, oglądając film, jest jednocześnie symbolem jego życia.

Jego droga, to „życie na maksa”, w taki sposób, jak żyło wielu przed nim i jak wielu będzie po nim żyło. Jednak jego życie, choć podobne do życia wielu ludzi, jest przecież jednocześnie inne, bo każdy z nas ma swoją indywidualną i niepowtarzalną drogę.

Jego droga-życie prowadzi do domu, do posiadania domu, do bycia w domu, lecz nie domu-budynku, ale domu-idei, ponieważ domu nie tworzą ściany i sprzęty, lecz ludzie. Dlatego też za każdym razem, kiedy Mike ma atak senności napadowej, widzi tylko front drewnianego budynku i matkę przed nim. W jego przypadku dom to matka. Mike chce mieć dom, czyli czuć się bezpiecznie, czuć miłość, akceptację, potrzebę dawania siebie innym i otrzymywania uczuć od innych. W jego przypadku dom-idea jest swoistym sacrum. *Aby żyć w świecie, trzeba go ustanowić, założyć; a żaden świat nie może narodzić się w chaosie jednorodności i względności przestrzeni świeckiej. Odkrycie lub ustalenie punktu oparcia – „środką” – jest równoznaczne ze stworzeniem świata (...). Objawienie się świętego obszaru pozwala na uzyskanie „punktu stałego”, zorientowanie się w chaotycznej jednorodności, „ustanowienie świata”, i pozwala żyć naprawdę rzeczywistym życiem*<sup>3</sup>.

Tak właśnie jest w przypadku Mike'a. Dom-idea, matka są dla niego sacrum, są świętym centrum, do którego dąży i które jest w jego życiu punktem oparcia. Pozwalają mu one na funkcjonowanie w świecie, który odbiera jako chaos, i sankcjonują go. Przemieniają rzeczywistość z chaosu w kosmos. Dają bohaterowi możliwość ukierunkowania życia, jego sensu. Dla Mike'a dom-idea i matka, to kosmos, reszta – *to już nie kosmos, to coś w rodzaju „zaświatu”, obszar obcy, bezładny, zamieszkały przez poczwary, demony i obcych*<sup>4</sup>.

Dlatego też dla Mike'a takie znaczenie ma dom zamieszkały przez outsiderów. Jest on pewną imitacją sacrum, jego krzywym odbiciem, które przypomina, że istnieje oryginał, i w ten sposób utrzymuje Mike'a przy życiu.

Mike kocha Scotta, bo ten ma dom (który wprawdzie zostawił i odrzucił), bo jest dzieckiem domu i zna drogę do swego domu-idei. W czasie ich wspólnej podróży przy ognisku mówi Scottowi, że dla niego dom to coś ściśle określonego.

– Mike: *Chyba lepiej mieć jakąś rodzinę, niż żyć tak jak ja. Ale życie to mama, pies, dom... Wszystko jest normalne...*

– Scott: *Nigdy nie miałeś psa?!... Ale to o niczym nie świadczy!*

– Mike: *Ale ja go po prostu nie miałem!*

– Scott: *Nie przejmuj się! A kim jest dla ciebie normalny ojciec?*

– Mike: *Sam nie wiem*<sup>5</sup>.

Scott, chociaż ma dom-budynek i troszczącego się ojca, też szuka swojego domu, domu-idei (bo każdy z nas nosi w sobie inną ideę-dom) i znajduje go, bo rozumiał, że jest indywidualnym, niepowtarzalnym bytem, co umożliwiło mu w pełni stanie się sobą i uwolnienie się spod autorytetu „dwóch” ojców – biologicznego i duchowego, którzy umierają prawie jednocześnie i są chowani w tym samym czasie i na tym samym cmentarzu. Umarli oni dla Scotta, bo zabił w sobie ich autorytet, gdy rozumiał, że jest indywidualnością. Scott mówi do Boba, swego duchowego ojca, w trakcie ich spotkania w opustoszałym domu:

– Bob: *W dwudzieste pierwsze urodziny nie obawiaj się swej świetlanej przyszłości. Będzie otaczać cię światłość słońca.*

– Scott (do siebie – przyp. M.L.): *Kiedy ukończę dwadzieścia jeden lat, chcę na zawsze zerwać z takim stylem życia. Moi rodzice będą zdumieni tą niezwykłą przemianą, jaka we mnie nastąpi. Czy taki skończony łajdak jak ja może być jeszcze człowiekiem? Przecież nigdy nie byłem dobrym synem! Przekonam ich jednak, że ich syn potrafi się zmienić w momencie, kiedy się tego najmniej spodziewają*<sup>6</sup>.

Scott, po śmierci swego biologicznego ojca, spotyka Boba w ekskluzywnej restauracji. Bob wchodzi do niej ze swym duchowym dzieckiem – Scottem, który nie wygląda już jak Scott sprzed tygodnia. Oto zamienił skórzaną kurtkę na długą elegancki płaszcz, brudną bluzę na wyprasowaną białą koszulę. Bob woła Scotta, ale ten nawet nie odwraca się do niego, lecz mówi:

*Nie znam pana! Proszę mnie zostawić w spokoju! Gdy byłem młodszy, był pan dla mnie przewodnikiem po świecie ulicy, ale dawał mi pan złe wzory! Postanowiłem się zmienić, chociaż kiedyś potrzebowałem twoich lekcji papo, mój psychodeliczny nauczycielu! Pokochałem cię bardziej niż rodzzonego ojca. Teraz, kiedy postanowiłem być znowu sobą, nie zbliżaj się już do mnie!*<sup>7</sup>

Oto Scott uwolnił się definitywnie od autorytetu dwóch ojców i uczynił to z pełną świadomością. Bob umiera tej samej nocy. Fizyczna śmierć obu ojców symbolizuje koniec ich funkcjonowania w życiu Scotta, panowania w jego duszy i umyśle.

Żaden z nich nie dał mu domu, bo chcieli go kreować na swój wzór i podobieństwo, nie dali mu możliwości znalezienia drogi do określenia siebie, do *swego własnego, prywatnego Idaho*. Ale oto Scott stał się sobą i nie jest już manipulowany przez nikogo i nic. Scott dotarł do *swego własnego Idaho*, do którego Mike usiłuje dopiero dojść. Sam tytuł filmu podkreśla trzy ważne aspekty owego odnalezienia i dojścia: *moje* – czyli przynależące do mnie; *własne* – stanowiące własność, własność wewnętrzną; *prywatne* (tytuł oryginalny brzmi:

*My own Private Idaho*) – a więc takie, do którego obcy nie mają wstępu. I właśnie to dojsście do swego domu, swego Idaho, podkreśla Scott w chwili spotkania z Bobem w restauracji.

Niestety, nasz główny bohater Mike ma i zna tylko drogę do *swego własnego, prywatnego Idaho*. Gubi się w chaosie rzeczywistości, ponieważ nieustannie zasypia i potrzebuje ujrzeć sacrum, aby na jakiś czas na nowo móc zakorzenić się w rzeczywistości, aby zaczerpnąć z niego siłę do kontynuowania, poszukiwania realnego Idaho.

(...) *gdy śpimy, nie zajmujemy się opanowywaniem zewnętrznej rzeczywistości. Nie postrzegamy jej i nie oddziałujemy na nią, nie podlegamy też wpływowi świata zewnętrznego*<sup>8</sup>.

Mike ma tylko wspomnienia, które utrzymują go przy życiu, i rzeczywistą drogę w środku prairii w autentycznym Idaho, która gdzieś prowadzi. Mike nie może uwolnić się od wspomnień, które są jego błogosławieństwem (zakorzeniają w rzeczywistość) i przekleństwem, ponieważ uniemożliwiają mu odnalezienie *prywatnego, własnego Idaho* i powstrzymują go w poszukiwaniu drogi do niego. Dlatego film kończy się i zaczyna w tym samym punkcie – Mike stoi pośrodku drogi biegnącej gdzieś w dal, wśród prairii w Idaho. Pokonywanie jej, mozół dotarcia do swego *prywatnego, wewnętrznego Idaho* symbolizuje obraz pstrągów płynących pod prąd, który również dwa razy pojawia się w filmie. Mike jest jak pstrąg. Płynie w górę, do celu, choć nie jest to ani łatwe, ani proste. Widzimy go pierwszy i ostatni raz w tym samym punkcie, na drodze w Idaho, gdy tymczasem Scott jest pstrągiem, któremu się udało. Oto pokonał pewien trudny etap i wkroczył na następny – odnalazł swoją własną drogę, dotarł do poznania siebie, do swego Idaho.

Mike nigdzie nie dojdzie, bo ciągle zasypia, karmi się wspomnieniami; zapomina, gdzie jest i dokąd idzie. Mike może odnaleźć *swoje wewnętrzne, prywatne Idaho*, kiedy uwolni się od wspomnień, kiedy znajdzie nowe centrum-sacrum.

Ale jest on niepoprawnym marzycielem i idealistą, który wierzy, że odnajdzie matkę, tę cudowną, świetlaną istotę głaszczącą go po głowie, matkę, która w rzeczywistości jest prostytutką włóczącą się po świecie, a Mike'a spłodziła z własnym synem.

Pamięć, tak samo jak sen, powoduje, że albo idealizujemy prawdę, tworząc z niej mit, albo wyolbrzymiamy ją, gdy widzimy złe rzeczy i tworzymy ich zmieniony, wyostrozony obraz.

Mike myśli, że jego *własne Idaho*, to dojsście do matki i odszukanie jej. Jest to jednak iluzja. Gdyby ją odnalazł, wszystko straciłoby sens – nie miałby już kogo i czego szukać, a rzeczywistość rozsądziłaby idealistyczny obraz mamusi i domu, który w jego wspomnieniu-śnie-wyobraźni pewnego dnia eksploduje, tak jak mogłoby eksplodować jego centrum, jego sacrum, co równałoby się utracie fundamentu istnienia. Jego *własne Idaho* – dom-idea jest iluzją, nie jest więc czymś, co mogłoby go zakorzenić naprawdę w rzeczywistości.

Scott znalazł *swoje Idaho*, ponieważ jego dom-idea jest realny. Scott i Mike jadą na motorze, ale to zawsze Scott kieruje motorem czy też reperuje go. Mike jest tylko pasażerem i w chwili, gdy przyjaciel go zostawia, traci kierowcę, który pomoże mu przebyć jego drogę.



Okres dojrzewania to czas szczególnej intensywności przeżywania świata, doznawania go, buntu przeciw faktom, to nieustanna próba dookreślenia siebie, poszukiwania drogi do *swego własnego Idaho*. Idaho nie jest niczym materialnym. To pewien sposób zakorzenienia się w świecie, znalezienia swego miejsca, dookreślenia w nim swego „ja”. Idaho, to wewnętrzna kraina każdego człowieka, to świat uczuć i emocji, to ideał, do którego się dąży.

Tischner w swojej książce *Myślenie według wartości* pisze za Marcusem o człowieku jednowymiarowym:

*Zamiast przedkładać coś nad coś, zamiast preferować, możemy porządkować według współrzędnej: „To najpierw, a to potem. Najpierw spożyję obiad, a potem pójdę na spacer, potem jeszcze przeczytam książkę” – wszystko na jednym poziomie. Myśląc tak, staje się – jak mówi Marcuse – „człowiekiem jednowymiarowym”. Człowiek jednowymiarowy wie, co do czego służy, i stosownie do tej wiedzy porządkuje swe czyny, gesty i pragnienia<sup>9</sup>.*

Scott i Mike to ludzie wielowymiarowi. Preferują oni, a nie porządkują według współrzędnej. Ich celem jest ich *prywatne Idaho*, którego poszukiwaniu podporządkowują wszystkie sfery życia. W ich życiu nie ma skali: To najpierw, to potem – *najpierw pójdę do sklepu, potem pojeżdżę na rowerze*. Dla nich wszystko zaczyna się i kończy na poszukiwaniu *swego Idaho*.

*Moje własne Idaho* to film o intensywnym poszukiwaniu swego własnego świata, prawdy o sobie. To obraz ukazujący życie na krawędzi, które w skondensowanym i ekspansywnym przeżywaniu świata ma umożliwić szybsze odnalezienie siebie, swojego własnego Idaho. Ten film jest opowieścią o ludziach, którzy docierają do góry rzeki, i o tych, którzy nieustannie płyną wbrew prądom. Jest to doskonały obraz o niedoskonłości naszej pamięci, o subiektywnym widzeniu świata i odbieraniu go przez pryzmat własnego wnętrza. Dzieło Van Santa to historia o indywidualnym sacrum, które zakorzenia nas w świecie, wydobywa z zewnętrznego i wewnętrznego chaosu i staje się *własnym, prywatnym Idaho*.

Geniusz reżysera tego filmu polega na odkryciu, że pamięcią i snem rządzą podobne prawa, które przenosi na metodę opowiedzenia całej historii, na konstrukcję poszczególnych scen i całego obrazu filmu. Pojawiają się w nim ujęcia z pozoru nie pasujące do niego, np. pstrągi płynące w górę rzeki, nagle przeniesienie się z miejsca na miejsce, postacie z okładek rozmawiające ze sobą, surrealistyczny pogrzeb Boba i ojca Scotta, a więc obrazy zaskakujące, które samych bohaterów filmu w ogóle nie dziwią. Film ten jest jak sen, w którym irracjonalne elementy wcale nie szokują śniącego i jak już pisałam, panuje tam inna logika, która w tym stanie wewnętrznego przeżywania jest prawomocna.

Główny bohater Mike nieustannie budzi się i zasypia – jedenaście razy, z tym, że po ostatnim zaśnięciu już się nie budzi. To romantycy odkryli wagę snu jako płaszczyzny, na której stykają się dwa światy: rzeczywisty i metamorficzny, duchowy. Odkryli, że to, co śnimy, może wcale nie jest snem, ale jak najbardziej realną rzeczywistością. I może film, który oglądamy, jego treść, to tylko marzenie sennie Mike'a, marzenie przemieszane z pamięcią, które spotyka się na granicy rzeczywistości i imaginacji, dając zupełnie nową jakość. Może to wszystko, co widzimy, jest tylko przyśnionym wspomnieniem, przyśnioną rzeczywistością, która śni się w duszy pewnego człowieka.

Reżyser kończy swój film napisem: *Have a nice day*. Więc przyśnijmy sobie *swoje własne Idaho*, postrzegajmy rzeczywistość przez pryzmat swego wnętrza i nie silmy się na obiektywizm, który i tak jest niemożliwy, bo nieustannie z fantasmagorii czynimy rzeczywistość. I może życie naprawdę jest nieustannym snem rzeczywistości, wspomnieniem, które sobie śnimy.

\*\*\*

*Śni się lasom – las,  
Śnią się deszcze.  
Jawią się raz w raz  
Znikle mają.*

*I mijają snów,  
I raz jeszcze...  
A ja własnych snów  
Nie poznaję<sup>10</sup>.*

MAGDALENA ŁAPIŃSKA

<sup>1</sup> Gus Van Sant, *Moje własne Idaho*; tekst J. Ralke, 1991.

<sup>2</sup> E. Fromm, *Zapomniany język*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1994, s. 31.

<sup>3</sup> M. Eliade, *Mit, sacrum, historia*, tłum. A. Tarkiewicz, Warszawa 1974, s. 50-51.

<sup>4</sup> Tamże, s. 56.

<sup>5</sup> Gus Van Sant, *Moje własne Idaho*, dz. cyt.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> E. Fromm, *Zapomniany język*, dz. cyt., s. 34.

<sup>9</sup> J. Tischner, *Myslenie według wartości*, Kraków 1993, s. 510.

<sup>10</sup> B. Leśnian, *Poezje*, Warszawa 1967, s. 134.

## POGRANICZA FILMU

# O świecie smutnym, który wydaje się wesoły\*

STEFAN MORAWSKI

1. Zaczę od uwag szczegółowych, aby z kolei przejść do prezentacji ogólnych refleksji, bardziej związanych z tym, co sobie na temat konferencji myślę, niż bezpośrednio dotyczących obu referatów. Uderzyło mnie to, że w tytule konferencji nie są do końca wyjaśnione pewne subtelności terminologiczne, które mają charakter, w moim przekonaniu, merytoryczny. Mianowicie, nie bardzo mógłbym się zgodzić z tym, że dzisiejszy przełom należy rozważać jako równoważny przejściu od rzeczywistości, którą buduje fotografia, do rzeczywistości wirtualnej. Chciałbym Państwu przypomnieć – a wystarczy sięgnąć po temu do każdego słownika (etymologia tutaj jest istotna) – że pojęcie wirtualności pochodzi od słowa *virtus*, że ma ono pierwsze rdzenne znaczenie w odniesieniu do tego, co jest właściwe, rzeczywiste, co oddaje substancję jakiegoś określonego zjawiska. Potem nastąpiło przesunięcie znaczeniowe, konotacja rozciągnęła się na to, co jest pozorne, co udaje, że jest rzeczywiste, właściwe, substancjalne. Tak pojęcie wirtualności jest używane przynajmniej od pięćdziesięciu lat we wszystkich dziedzinach humanistyki, tzn. w sensie odpowiadającym temu, co nazywamy w potocznym języku fikcją. Natomiast przełom znamieny dla czasu dzisiejszego charakteryzuje symulacja, tzn. *szczególny* rodzaj wirtualności, eliminujący jej relację do rzeczywistości, skoro pierwsza jest nią właśnie sama. Posługiwanie się tym terminem nie jest wskazane w tym kontekście. Proponowałbym tedy, żeby mówić o przejściu od układów wirtualnych do układów symulowanych.

Druga poprawka terminologiczna, którą chcę zgłosić, ma również charakter merytoryczny. Dotyczy pojęcia kultury masowej. Pojęcie to można rozumieć,

\* W grudniu ubiegłego roku w IBL odbyła się konferencja poświęcona przełomowi prowadzącemu „Od fotograficznego obrazu do rzeczywistości wirtualnej”. W ostatnim dniu wystąpiłem z uwagami na kanwie referatów Andrzeja Gwóźdźia (*Ku przyszłości – dwa scenariusze ponowoczesne*) oraz Andrzeja Wernera (*Przemiany mediów i zagrożenie kultury*).

wyduje się, przynajmniej dwojako. Masowość oznacza bowiem zjawisko dostępności dla bardzo szerokiego ogółu społecznego tu i tam, co łączy się z różnego stopnia kompetencjami kulturowymi odbiorców. W innym nieco sensie „masowy” to tyle co lichy i mierny. Pierwsze użycie jest charakteru deskryptywnego, drugie normatywnego. Dlatego też przed laty, po dyskusji wszczętej przez Stefana Żółkiewskiego na naszym gruncie, nieśmiało proponowałem, żeby dla porządku rzeczy i jasności tego, o czym się mówi, używać w przypadku adresowania dzieł do bardzo szerokiej publiczności, ale o różnych poziomach przygotowania (jak to czyni np. film, często wyposażony w jakości wysokiej kultury), terminu „popularny”. Krótko mówiąc, chciałem pojęcie masowości raczej zredukować do użycia normatywnego. Takie rozróżnienie semantyczno-terminologiczne trafia w sedno rzeczy, kiedy podejmuje się dyskusję z koncepcją Adorna i w ogóle z przeciwnikami czy zwolennikami tzw. Kulturindustrie. Kultura popularna, tak jak ją rozumiem, może zawierać w sobie bardzo silną kontestację status quo. Nie jest więc dla mnie całkiem jasne, czy zagrożenie kultury dostrzega się głównie w masowości, zakładając, że pochłania ona również produkcję popularną, czy też co innego ma się na uwadze. Ponadto jeśli masowy widz to tyle co lichy, o mierności decyduje obieg wysokokulturowy. Czy oznacza to, że nie ma możliwości wyjścia poza jego granicę, kiedy chce się uprawiać sztukę? Tyle może zbyt pedantycznych poprawek, a teraz do rzeczy samej.

2. Problematyka tej konferencji trafia w sedno rzeczy. Symulacja jest przecież – zwłaszcza w świetle jej przyrostu i coraz silniejszej dominacji – jednym ze znaczących przejawów znacznie głębszego procesu. Na naszych oczach i w nas samych dokonywa się gruntowna przemiana świata społecznego w skali globalnej. Toczy się gra o losy człowieka i medium sztuki. Rysem zasadniczym tego procesu jest tzw. kryzys kultury na tle bezprecedensowych triumfów cywilizacji. Kryzys ów zasadza się na tym, że wartości dotąd respektowane jako najwyższe ulegają zepchnięciu na skali aksjologicznej. Paradoksalnie im bardziej kultura „cywilizuje się”, tzn. w jej centrum pojawiają się wartości czysto instrumentalne (know how), tym mniej podobna jest do tego, czym była dotychczas i czym być powinna, tzn. pulsomierzem swego czasu, jego krytycznym sumieniem i osądem, niezgodą na status quo i zło wszelkiego rodzaju ze stanem tym zrośnięte. Zaplecze czasowe i rzeczowe tej problematyki – sprawa według mnie kluczowa – jest dostatecznie głębokie. Niektórzy badacze sięgają aż do początków homo faber i stwierdzają, że kryzys nieodłącznie towarzyszył dziejom historii i kultury. Wydaje się wszelako, że bardziej adekwatna jest koncepcja, wedle której kryzys kulturowy jest wytworem czasów nowożytnych, ściślej biorąc od końca XVIII wieku. Owo stulecie uznane za wspaniałe i radosne, gdyż słowami Kanta oznajmiło, iż nareszcie człowiek dojrzał do wolności i godności, uświadomiwszy sobie w pełni, jak posługiwać się Rozumem, okazało się przy dokładniejszym nad nim namyśle wiekiem pierwszych dystopii. Tzn. ostrzeżeniem przed absolutyzacją tyleż Logosu co szlachetnych popędów, które przypisywano „dobremu dzikusowi”. Mandeville napisał wówczas *Bajkę o pszczołach*, Swift – melancholik prowadził swego Guliwera po rozmaitych, równie przepaśtnych manowcach. Rousseau dowodził, że człowiek pierwotny był lepszy od ludzi z salonów paryskich i szacownych akademii. Wiek następny mimo ogrom-

nych sukcesów nauki i techniki, albo raczej z tychże powodów, które wywołały sceptyczne reakcje, wcale nie był na wskroś optymistyczny. Obok Marksa miał Nietzschego, obok Benthama Burekhardta. Od ostatnich jego dekad zaczęły się mnożyć alarmistyczne kontrutopie. Nasze stulecie jest wypełnione ideą kryzysu kultury w rozmaitych odmianach. Próbowałem przedstawić ich typologię w szkicach sprzed kilku lat. Motywem przewodnim były procesy przyspieszonej mechanizacji wszystkich dziedzin życia społecznego. Łączono z nimi procesy demokratyzacji wytwarzające Mass-menschów coraz bardziej zadufanych w sobie, a zarazem chętnych do służenia jakiemuś Wodzowi. Od Spenglera i Rathenaua, Bierdajewa i St. I. Witkiewicza, przez pisma najwybitniejszych myślicieli, takich jak Jaspers, Husserl, Heidegger, Schweizer, Huizinga, a także takich znakomitości jak Ortega y Gasset i Znaniecki, po *Dialektykę Oświecenia* ciągną się zygzakowate linie tych rozważań, niekiedy wprost katastroficznych. Nie o litanię wielkich nazwisk tu idzie, lecz o doniosłość samej kwestii i wielorakość jej ujęć. Prawdą jest, że technologia nie była w okresie międzywojennym rozpatrywana jako jedno z głównych zagrożeń kultury. Pozostawała w cieniu – za zinstrumentalizowaną nauką, biurokratycznie zarządzaną administracją, spłyceciem perspektywy (bowiem w urabianiu opinii górę wzięła działalność felietonowa), specjalizacją tak daleko posuniętą, że wytwarzała warstwę „fachowych idiotów” etc. Dużo, bardzo dużo jest w tej krytyce śladów Weberowskiej wizji nowoczesności, już przez niego samego przedstawionej z nasyconego goryczą dystansu wobec obrotów rzeczy w świecie odezarowanym z magii i religii. Dopiero jednak lata trzydzieste wyostrzyły sceptyczną postawę wobec triumfów naszej cywilizacji. Druga wojna światowa była jej papierem lakmusowym. Nasza rzeczywistość społeczno-historyczna okazała się szalenie chora. Jej refleksy w sposobie myślenia o kryzysie kultury – na tle niebywałego rozwoju technologii stymulowanej przez konflikty zbrojne na skalę niemal powszechną – były charakteru fundamentalnego.

Tak więc w rozmyślaniach o niedostatkach, jakie niosą ze sobą przemiany cywilizacyjne, na czoło wysunęły się takie zagadnienia jak: produkcja dla produkcji, a niedługo później konsumpcja dla konsumpcji, rządy Lewiatanów, wadliwa oświata od poziomu elementarnego po uniwersytecki, co prowadziło do wysunięcia skrajnego postulatu deskolaryzacji, złudny autorytet nauki, gdyż ta niezdolna jest uporać się z dramatem egzystencji ludzkiej i w żadnej mierze nie jest zdolna pretendować do wzorca postawy poznawczej i etycznej, wokół których można by budować system filozoficzny, ożywienie ruchów religijnych (pozakościelnych) o co nb. na próżno dopominali się wcześniej tacy myśliciele, jak np. Maritain, Zdziechowski i tuż po wojnie Toynbee, wreszcie – last and most – technologia jako dla jednych siła prometejska, a dla drugich apokaliptyczna. Nie zresztą dziwnego, że taki był główny repertuar idei, na których skupiła się uwaga filozofów i socjologów kultury. Bowiem po 1945 r. – co dzisiaj dopiero widać z całą wyrazistością – kształtowały się społeczeństwa informatyczne, mając za podpórkę rozwój cybernetyki, zjawisko robotyzacji i komputeryzacji oraz rosnące przekonanie, że potęgująca się sztuczność kultury jest faktem nieodwołalnym, gdyż maszyny właśnie (czy szerzej biorąc różnego rodzaju aparatury, generujące kolejne ich ulepszone wydania) są tym, czym dla minionych pokoleń była przyroda. Niemniej obok tej przeważającej tendencji – i podkreślmy,

przeciw niej – pojawiła się tendencja alternatywna, zrodzona przez tak zwany ruch kontrkulturowy, o rodowodzie anarchistycznym, podważającym status quo ugruntowane na sieci wielkich korporacji wykorzystujących dla swych celów tyleż aparat państwowy, co grupy ekspertów z zakresu nauki i techniki. Na całym świecie dyskutowano na ten temat zawzięcie. Pytanie zasadnicze: „Po co technika?” sformułował Heidegger w rozprawie, która z upływem lat wydaje się coraz aktualniejsza. Spory między technofilami a technofobami nasilały się, trudno było między nimi ustalić jakiś *modus vivendi*. Negocjowanie tych generalnie rozbieżnych stanowisk było sprawą beznadziejną. Jedni jak Van Leer głosili energetyczną symbiozę człowieka z maszyną jako ozdrowieńczy szlak dla ludzkości omamionej utopiami, inni, np. Ellul i Boguslav, dostrzegali w technolatrii nową utopię i to szczególnie niebezpieczną. Wystarczy prześledzić fazy twórczości Lema, aby uprzytomnić sobie, jak najświetniejsze umysły naszej doby dojrzewały od aprobaty stanu rzeczy do – oględnie mówiąc – ujawnienia pułapek, jakie szykuje nam świat zawładnięty technologią. Zawładnięty do tego stopnia, że przestaje się pytać „czemu i jak to służy?”, że, jak pisał Heidegger, poiesis na modłę antyczną traktuje się jak rupiecie, a balwochwalczo wielbi każdy kolejny wynalazek, nie bacząc na to, jak zmienia on nasz stosunek do Drugiego, jak wpływa na myślenie i odczuwanie świata itd. Nie ma tedy wątpliwości, że sam opis tego, co zaszło i nadal zachodzi w sferze kultury poddanej stymulacjom i presjom technologii, nie wystarczy. Znajomość stanu faktycznego jest nieodzowna, ale trzeba sobie zdać sprawę, że na tym obszarze toczy się walka o określony typ kultury. Niepodobna być w jej obliczu obojętnym, trzeba opowiedzieć się za określonymi wartościami i zaleca się ze wszech miar, aby czynić to z pełną świadomością. To nie są igraszki. Osobom zafascynowanym cyberprzestrzenią i symulakrami, które zapraszają do współzabawy i współ-podziwu nad najwymyślniejszymi gadżetami, trzeba rzucić wezwanie do boju na udep-tanej ziemi.

3. Spróbujmy zestawić wartości, które są np. po stronie Vilema Flussera (*Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Bensheim 1993) w konflikcie z Güntherem Andersem (por. jego *Die Antiquiertheit des Menschen* 1983-84), którego podpira swą ponurą diagnozą dzisiejszości Jean Baudrillard. Po stronie Flussera świat jest instantaneous, to znaczy nie ma nic więcej poza aktualnym doświadczeniem. Nie liczy się ani wczoraj, ani jutro. Wszystko zmienia się, jest chwytne, płynne i taka każdorazowa terażniejszość (Punktwelt) narzuca wyzbycie się dociekań nad przyczynami (skąd? – niemądre pytanie) na rzecz myślenia projektującego (co z tego wynika?). Po drugie z owym projektującym myśleniem wiąże się najściślej dominujące i najwyżej cenione myślenie kombinatoryczne. Oba te nakładające się na siebie i wzajem się podtrzymujące orientacje poznawcze eliminują linearno-historyzujące ujęcia jakichkolwiek zjawisk. Są one w istocie swej charakteru kalkulacyjno-inżynierskiego. Chodzi, krótko mówiąc – jak to Postman w książce pt. *Technopol*, u nas niedawno tłumaczonej, wyłożył i zanalizował – o instrumentalno-efektywne myślenie, które w odniesieniu do metafizycznej poezji, tyleż samo co do konstrukcji przę-sła, ma chwycić przysłowiowego byka za rogi. Jakoż najwartościowsza jest operacyjność know how oparta na myśleniu numerycznym, które przynosi korzyści natychmiastowe. Po trzecie, modelem wyznaczającym problematykę ontolo-

giczną i epistemologiczną jest model nauk ścisłych i takie postępowanie badawcze, które w ostateczności zawsze da się wyjaśnić i uściślić. Nic tedy dziwnego, że tzw. rzeczywistość materialna, jej mechanizmy, ewentualnie prawa nimi rządzące, konsultowane są z biochemikami, neurofizjologami, fizykami etc. Pytania o sens w perspektywie hermeneutycznej są tu pozbawione jakiegokolwiek ważności; można by po prostu rzec, że są bałamutne. Chyba najdobitniej świadczą o tym wywody o zastąpieniu intymnych kontaktów międzyludzkich, tzn. interaktywności, o której w tradycyjnej kulturze byliśmy skłonni mówić jako o dobru najwyższym (jej przejawem ostatnio jest renesans dialogu), interaktywnością zapośredniczoną *via media*. Nieważne jest, czy rodzi się tu wspólnota doświadczeń i na czym jest zbudowana. Nieważne, czy owa wspólnota jest rzekoma, bowiem jedynym serio partnerem danego osobnika jest komputer. Po czwarte – obrazy-symptomy (*jak* zamiast *co*) kierują ich producentów i badaczy zajmujących się takim „światoobrazem” ku sposobom komunikowania się dzięki elektronice, a nie ku podmiotowi ludzkiemu. Układem odniesienia (i – dodajmy – wartością przednią) staje się immanentna struktura samego obrazu. Pozostaje sam kadłub znaczącego bez znaczenia. Wideo, jak argumentował cytowany tu Baudrillard – wypiera obraz jako odmianę analogonu, aby usunąć resztki metafizyki wślizgującej się w percypowany świat. W końcu nie obraz służy człowiekowi, tylko człowiek obrazowi. Wykruszając granicę między fantomem a rzeczywistością, oryginałem a reprodukcją, reprodukcją a jej dalszymi widmowymi replikami, symulakry budują świat, którego ontologia jest rodem zaiste z *Frankensteina*. Powyższy zestaw wartości jest radykalnie przeciwstawny tradycji aksjologicznej, która sięga do arché, ceni toposy, medytuje nad dramatyзмом egzystencjalnym, doznanie transcendencji uważa za niezbywalne, zatrzymuje się nader często przy pytaniach bez odpowiedzi, tajemnicę bytowania uważa za nieustannie żywe źródło sztuki i filozofii (podczas gdy naukom przyznaje skromne miejsce, zwłaszcza kiedy z premedytacją operacjonalizują swe przesłanki i konkluzje) i w ogóle wartości pragmatyczne lokuje w niższych rejonach swego kontinuum.

Z tych dwu przeciwstawnych postaw światopoglądowych muszą wynikać określone konsekwencje w pojmowaniu sztuki. Między nimi nie widać możliwości kompromisu. Po jednej stronie jest sztuka eksperymentująca nie inaczej niż neurofizjologia – idę po tropach analizy filmu Cronenberga *Videodrome* (1982), którego ideologię można perswazyjnie rekonstruować wedle McLuhanowskich przeświadczeń profesora O'Blivion (cóż za znamienne nazwisko). Więż ze światem zawiązuje się tylko dzięki lampie kineskopowej. Rzeczywistość jest natury halucynacyjnej (przypominam argumentację Baudrillarda o hiperrealizmie całej struktury znakowej!). Ekran telewizyjny przedłuża działanie mózgu. Technologia postrzegania zasadza się na podmyciu wiarygodności czasoprzestrzeni pozamedialnej; wszystko da się zmaterializować i zlokalizować wyłącznie w wymianie energii między ekranami (monitorami, lustrami, hologramami). Nic dziwnego, że profesor nosi nazwisko Zapomniecki; ten świat pozorów zamknięty i samorodny jest jedynym punktem odniesienia. O reszcie należy zapomnieć. Przerażająca wizja.

To przeciw niej Anders usiłuje argumentować w obronie światooobrazu sztuki, która świadoma jest, że pojęcie rzeczywistości jest różnorako konstruowane przez naukowców. Wierzyć jednak trzeba, że rzeczywistość ta istnieje, że to ona

jest materiałem, z którego czerpie badacz świadomość podmiotową, rozprysniętą na tysiące rozmaitych doświadczeń, związanych ze sobą określoną czasoprzestrzenią, wspólnym dziedzictwem, wspólnymi dyspozycjami. Sztuka, którą świat boli, wciąż nad jego przyzwarami i nieszczęściami дума, zarzuca siebie i innych pytaniami, nigdy nie jest zadowolona z odpowiedzi, nigdy też nie godzi się z daną tu i teraz kondycją historyczną najeżoną złem, okrucieństwem i nienawiścią, gdyż ta urąga kondycji ludzkiej, która mogłaby i winna być lepsza, niżli jest. Sztuka, której twórcy są nieuchronnymi poszukiwaczami dziury w całym, ukazującymi kruchość i słabość ludzkiego bytu a zarazem heroizm ludzkości, która nigdy nie rezygnuje z utopii Innego Ładu, alternatywnego do cywilizacji sukcesu i postępu (jakże wątpliwego, skoro przede wszystkim osiągnęliśmy tyle, że zabija się sprawniej i szybciej usuwa się trupy), myślenia cyfrowego, orgii konsumpcyjnych itd. Tam zabawa w możliwości techniczne, aby m.in. człowieka skuteczniej szokować (vide Baudrillarda rzecz o zgubnych strategiach), tu ustawiczny duch kontestacji, próba, by przekroczyć przeklęte pokusy życia ułatwionego.

Drugi film, na który się powołano – tzn. Wendersa *Aż na koniec świata* (1991) – jest szczególnie interesujący, gdyż próbuje wyjść poza krąg Logosu, ściślej biorąc, racjonalności wyłącznie operatywnej (transmisja obrazów mentalnych z mózgu do mózgu) ku mitologii. „Maszyna widzenia” Virilio, eksperymentowanie przy pomocy holografii usytuowane zostają przez reżysera w jaskini, która ma być odmienną wersją jaskini platońskiej. Niemniej nie z tego mitologicznego wtętu nie wychodzi. Iluzja zostaje zatarta, skoro obrazy są tylko komputerowymi symulacjami myśli. Film, o którym Wenders wie doskonale, że źle znosi spekulacje, że jego żywiołem nie są obrazy cyfrowe, zbliża się do wideo tak dalece, że zamiast postawienia problemu jedynie prezentuje absolutną obecność obrazu, elektroniczną achroniczność wszystkiego. Klęska całkowita, jeśli ma być refleksją nad możliwością ocalenia czasu utopijnego. Co tyczy się zresztą pojęć „mitologia” i „utopia” wprowadzonych w dyskurs dotyczący intencji Wendersa i wymowy jego dzieła, skłonny jestem je potraktować w sensie pickwickowskim. Gdyby je wziąć z całą ich otoczką hermeneutyczną, to pozostają one w skłóceniu z opisem i interpretacją *Aż na koniec świata*. Mitologia źródłowa sprowadza się bowiem nie tyle do wiecznej obecności (teraźniejszości), lecz do wciąż obecnej wieczności. To nie gra słów – informatyczno-elektroniczny „Punkt-welt” nie ma się nijak do wizji rzeczywistości mającej swoje arché i swój telos. Jak wielokrotnie tłumaczyli Eliade, Ricoeur i Kołakowski, mitologia sakralizuje historię, nadaje sens bytowi dzięki swej „wielkiej opowieści”, bezwarunkowe wartości przeciwstawia przypadkowości i tu i tam rozsianej, nie da przelożyć się na język teorii naukowej, jest po stronie – jak by Lyotard rzekł – trwałej nostalgii przeciw ciąglemu eksperymentowaniu. Cóż to ma wspólnego z filmem Wendersa? Podobnie z utopią – jakaż to ma być kraina Ludzkości Ocalonej, ku której miałyby nas wieść pomysły reżysera? Podłączenie się do cudzej energii encefalicznej to żaden mit. Lepiej więc porzucić słownictwo przejęte z *Geisteswissenschaften*, gdyż to zupełnie inna stajnia...

Jeśli na tej drodze miałyby się szukać zbawienia kultury, wołę już starego technofila Buckminster Fullera, o którym piętnaście lat temu sporo pisałem. Chciał przynajmniej demokracji elektronicznej, marzył o uzdatnieniu człowie-



ka do synergii nie z samą maszyną, ale z kosmosem, projektował zbudowanie dzięki bazowej strukturze, tzn. czworoscianowi, najlepszych ergonomicznie i ekologicznie budynków mieszkalnych i innych. Także Gene Youngblood w znanej książce *Expanded Cinema* wydaje się dzisiaj staroświecko wielostronny, gdyż nowe medium równie entuzjastycznie chwalił w rękach czystych technologów jak i mitologizujących Eros ekspresjonistów w rodzaju Schneemann, Brakka-ga i Belsona.

4. Do wskazanej alternatywy chcę jeszcze raz na zakończenie nawiązać. Tylko odludek czy prymityw mógłby odwrócić się tyłem do cyberprzestrzeni i żalobnie krzycheć „a kysz”. Niepodobna też odrzucać wideo jak sztukę diabelską. Nie takiego. Trzeba te śmieszne truizmy powtarzać, gdyż zaślepieni technofile, ilekroć wszczyna się z nimi polemikę, odsyłają adwersarzy do lamusa jako ludzi nie rozumiejących, w jakim świecie żyją. Tzn. jako donkiszotów, którzy walczą z wiatrakami, zamiast odpowiednio przystosować się do nieuniknionego procesu cywilizacyjnego z olśniewającym zapleczem odkryć naukowych w sprzężeniu zwrotnym z mikroprocesorami, robotami, miniaturowymi już komputerami. Otóż ja to wszystko wiem i nie zamierzam komukolwiek radzić na długie odległości jazdy dyliżansem, jeśli ma do dyspozycji samolot odrzutowy. Proponuję natomiast głęboką zadumę nad esejami Lema z ostatnich lat i przede wszystkim powrót do pytania Heideggerowskiego. A także namysł nad wywiadami i wykładami Umberto Eco, który niedawno mówił nam, że co innego korzystanie z dobrodziejstw Internetu (informacja łatwo dostępna, o której tylko marzyć można było), a co innego rozporządzanie owym nazbyt obfitym, nieselektywnym zapasem danych. Jakoż jeśli nie powinniśmy nie przyjmować na wiarę, to tym bardziej na wiarę technologiczną. Trzeba pytać, po co jest technika, a to jest pytanie zupełnie innego rodzaju niż „co z tego da się osiągnąć i to w najkrótszym czasie?” Trzeba zastanowić się nad niebezpieczeństwem zredukowania człowieka do wymiaru racjonalności operatywnej i zamiast kryterium opłacalności w sensie dorywczych efektów praktycznych, zastosować pojęcie może dziwaczne, ale na miejscu, mianowicie: opłacalności duchowej. Należy pomyśleć nad tym, czy naprawdę procesy, które popełniły technologię na szczyt wartości i zasięg ich niezwykle rozszerzyły, są koniecznością niechybną. Nawet zaś jeśliby teraz tak rzeczy się miały, czy nie można ich osłabiać, okopując się na bastionach wartości atakowanych przez technokratów. Czyżbyśmy mieli pożegnać na dobre Chaplina, Eisensteina, Felliniego, Bergmana i Buñuela? *Vae victis* – gdyby tak się stało, kryzys kultury sięgnąłby dna.

Obrońcy rzeczywistości wirtualnej nie składają broni. Powiadają np., że komunikacja elektroniczna ma znacznie głębszy sens niżli w moim syntetycznym ujęciu „strony Flussera”. Rad bym dowiedzieć się konkretnie, na czym owa (wedle mnie rzekoma) głębia polega. Czyżby na samym fackie przekaźników elektronicznych? Przecież to byłby jawny nonsens. Czyżby więc na tym, że spojrzenie jest, jak rzece się za Ann Friedberg, ruchome i adekwatne do głodu konsumpcji? Konsumpcjonistyczny kontekst raczej degradowa głębię komunikacji, która jest przede wszystkim gorączkowa. A więc ponownie kiks. Może głębią mają być lekcje czerpane z filmu pornograficznego, który uczy nas najwięcej o cielesności (wątpię, aby tak było, ale niechaj będzie...)? Argumentacja więc, jak domniemywam, dotyczyć ma fazy potelewizyjnej. Czy jednak HDM i

światłowodowe przewody umożliwiają głębię komunikacyjną dlatego, że otrzymujemy większe ilości informacji? To bardzo wątpliwe i zawodne kryterium. Wiadomo doskonale, że można napisać bardzo dużo stron, a głębokiej myśli nie uświadczy się żadnej. Sensorama z kolei, która, jak i inne nowatorskie gadżety, wzbogaca nasze widzenie, czyżby wzbogacała nas zarazem o nowe sensory? Czy sprawy nie mają się raczej tak jak z owym bezmyślnym bombardowaniem nas multibodźcami, co powoduje w głowie jedynie zawrót i pustkę? Pisali o tym wyczerpująco Baudrillard, Virilio i wielu innych.

Można w końcu odwołać się do gier fabularnych z Imagination Network, zachwalając tego typu interaktywność. Nie wątpię, że te działania potęgują hedonistyczne nastawienia dostatecznie już zasobne w dzisiejszej kulturze. Ośmielam się niemniej wtrącić pytanie: Czy to dobrze czy źle? Czy to naprawdę, jak sugerują sprytni menadżerzy, tworzenie „mikrospołeczeństw”? Są to raczej spotkania w „klubach” takich czy innych fanów, których można dowolnie wymieniać (patrz rozważania Michała Maffesoli o tzw. nowej plemienności), przy tym kluby te przynależą do tej samej sfery Wielkiego Rozrywkowego Businessu. Zdaje się jednak, że niektórym chwalcom to nic a nic nie przeszkadza, skoro supermalle, za autorami amerykańskimi, nazywa się bez zmruczenia oka katedrami konsumpcjonistycznymi. Otóż właśnie tutaj rozchodzą się całkowicie nasze drogi; mamy inne busole aksjologiczne. Wydaje mi się obłądne szukanie z najbliższymi kontaktu via komputer ulokowany w tym samym czy bliskim pokoju. Równie obłądne jest osvajanie się z nachalną czy wyrafinowaną reklamą.

Dowiadujemy się ponadto, że widz aktualny stał się widzem prospołecznym. W rzeczy samej okazuje się, że prospołeczność to tyle co uległość wobec uformowanej konsumpcjonistycznie wyobraźni zbiorowej. Komentarz zbyteczny. Paradoksem jest w tym kontekście stwierdzanie, że widz przeciętny tworzy własne znaczenia, stawiając opór hegemonii rynku i innych ideologii. Przecież to kapitalny przykład myślenia życzeniowego wbrew zebrany skrzętnie wiadomościom, raczej smutnym niżli wesołym. Larum więc wołam! Technofilom wydaje się, kiedy w miłosnym uścisku obejmują najnowsze gadżety i gospodarują w adorowanej cyberprzestrzeni, że to wyłącznie czysty opis. Tymczasem to jest wybór określonych wartości kosztem innych i narzucanie takich a nie innych norm, które miałyby zobowiązywać widza. Wypominam chwalcom-technofilom nie to zresztą, że taka opcja została przez nich przyjęta (choć jest mi z gruntu obca), lecz to przede wszystkim, że nie widać śladu świadomości tego aktu ani też próby mocnej racjonalizacji tego stanowiska. Tzn. wyłożenia argumentów w obronie tych wartości przeciw innym, które się porzuca albo unieczestwia. Rewolucja technologiczna jest faktem bezspornym, ale nie wynika stąd bynajmniej, że trzeba się przed nią ugiąć. Nie jest bestią apokaliptyczną, ale też nie jest naczelnym bóstwem. Między tymi jest miejsce na krytyczny wobec niej dystans. Rad bym odesłać słuchaczy czy czytelników nie tyle do Baumana, gdyż ten rozsuwa różowe mgły na krajobrazie współczesności, ile do Baudrillarda. Do jego melancholijnych diagnoz, jego czarnego scenariusza, który ja czytam jako apel, cokolwiek by miało stać się, o non serviam.

5. Jestem pesymistą kulturowym. Rozumiem przez to stanowisko wynikłe z przekonania o tak przemożnej dominacji trendu technologicznego i takim zachłyśnięciu się cyberprzestrzenią i symulakrami, że trudno wykrzesać z siebie

i innych nadzieję na przemianę świadomości. Przemianę, która skutecznie powstrzymywałaby aktualny rozpęd cywilizacyjny i związane z nim zjawisko bezprecedensowe, tzn. to, że człowiek staje się przydatkiem do techniki, a nie na odwrót. Jak silnie oddziaływa ta presja, świadczy casus Wolfganga Welscha, dobrego filozofa, który rzeczywistość medialną zaczął uważać za dobrodziejstwo, choć skądinąd wiernie krocząc za swym mistrzem J.F. Lyotardem (m.in. za tegoż pracą o kondycji postmodernistycznej), odcinał się dotąd, i to wcale przekonująco, od paradygmatu kultury masowej i kryterium mini-maxu, tzn. najwyższej efektywności uzyskanej dzięki najmniejszym środkom. Gry komputerowe, które zawłaszczyły umysły młodego pokolenia, zaczynają ogarniać coraz większy krąg miłośników ze średniego pokolenia. Zdają sobie sprawę, że to interesujący żywioł ludyczny, ale trzeba dodać, że to ludyczność pusta, zwłaszcza kiedy jest rozciągana na kilkanaście godzin na dobę. Przypomina to raczej namiętność karciarza czy zachłanne rozwiązywanie krzyżówek niżli autentyczne ćwiczenia mentalne. Istota rzeczy nie w tym jednak, jak te pasje najtrafniej scharakteryzować, lecz w ich zaraźliwości. Przyczyny tego widzę następująco: Kult technologii zrodził się w kontekście modernistycznego światopoglądu i jego infrastruktury (niektórzy badacze wyprowadzają jego początki z systemu kapitalistycznego oraz słynnej formuły Bacona o tym, że wiedza to władza, czemu miała służyć jego Świątynia Salomona), co najdobitniej przejawiało się w prymacie produkcji oraz mnożenia i gromadzenia dóbr. Niemniej wraz z kolosalnymi od lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przeobrażeniami bazowej struktury, tzn. zastąpieniem dóbr fabrycznych dobrami informacyjnymi, prymatem konsumpcji etc. technologia – przede wszystkim w postaci software – świetnie dopasowywała się do rytmu nowych społeczeństw, zwanych permissywnymi. Powstały one w oparciu o nadmiar materialny (affluent society), prosperuje się w nich wygodnie i przyjemnościowo, produktów wszelkich, wciąż wymienianych na atrakcyjniejsze, jest multum. Te mechanizmy napędzają rewolucjonizowanie technologii i w sprzężeniu zwrotnym są przez nią uruchamiane. Trudno dziwić się, że odpowiada to stanowi ducha urabianemu na takim gruncie. Tendencja ta ponadto trafia w przypisaną człowiekowi potrzebę łatwego życia; same satysfakcje, minimum odpowiedzialności, różnorakie odtrutki na nudę itd. – oto przeciętny portret ludzki, któremu technomentalność dorysowuje jeszcze pióropusze.

Wszelako z mego pesymizmu kulturowego nie wynika złożenie broni i wycofanie się do jakichś bezpiecznych nisz. Pesymista – to go różni od katastrofisty – sądzi, że nie ma żadnego historyczno-społecznego fatum, że od ludzi zależy, jaki sobie los zgotują, a więc strzałka może się odwrócić. Nie automatycznie, ale za sprawą oddziaływania kręgów opiniotwórczych i odpowiednich zabiegów edukacyjnych. Stąd moje apele, aby temu trendowi nie poddawać się jak nieublaganej Nemezis.

STEFAN MORAWSKI

## POSTSCRIPTUM

Po napisaniu powyższego tekstu zapoznałem się z „Magazynem Sztuki” (wydawany w Gdańsku), który prowadzi oddzielną rubrykę poświęconą cyberprzestrzeni i multimedialnej aktywności naszych dni. Między innymi w ostatnim numerze (1, 1996) znalazłem materiały, które stanowią pendant do mych wywodów – pendant w postaci całkowicie przeciwnych założeń i konkluzji, tak wszelako uzasadnianych, że się według mnie w samej rzeczy potwierdza trafność mych zastrzeżeń. Oto kilka próbek. Najwyrazistszy jest szkic o mediacjach digitalnych (*siedmiu sposobach nierozumienia sztuki interaktywnej*) Erkki Huhtamo. Kontrargumenty, które autor zbija (albo raczej, których nie zbija), są m.in. następujące: że produkty te należąc do świata komputerów i sztuczek technologicznych, całkowicie eliminują twórcę, który jest projektantem (aranżerem) kontekstu dowolnie wypełnianego przez użytkownika, widz nie może być spontaniczny, tzn. dać wyrazu własnym rozwiązaniom, gdyż jest uwikłany w sieć zainstalowanych alternatyw, interaktywność rzeczywista ma charakter międzyosobowy, który tu jest wyłączony. Autor odpowiada na te obiekcje tak, że nie sposób przystać na ich podtrzymanie. Powołuje się na związki sztuki z technologią, ale nie pyta, jakiego były rodzaju, i nie staje oko w oko z problematyką podjętą ongiś w klasycznym już dziele Lewisa Mumforda *Art and Technics* (1952). Twierdzi, że innowacje notorycznie były kwestionowane, ale nie zastanawia się, co dają odbiorcy (nie wszystko, co nowe, jest automatycznie cenne i ważne dla danej dziedziny, w tym przypadku dla sztuki). Sądzi, że twórca jednak determinuje swą strategią reakcje widza, a więc zaznacza swą obecność, ale nie zastanawia się, czy to aby nie także samo świadectwo jak inżyniera-projektanta. Z kolei użytkownik ma mieć dostatecznie dużo swobody, aby manipulując aparaturą uzyskać nowe doświadczenia. Jakie i na czym miałyby polegać ich znaczenie, niepodobna z odpowiedzi dociec. Powiada się wreszcie, że kontakty z drugą osobą via maszyna są możliwe, więc po co tyle hałasu o nie. Jawne jest jednak, że to wykręt, a nie rzetelna replika. W sumie biorąc, szkic ten obnaża piętę achillesową stanowiska, któremu żadne „osłony” nie pomagają. Wydaje się, że Huhtamo ma przy tym rację, kiedy powraca do dążeń artystycznych z lat 1960–80, objętych nazwą „tec-art”. Rzecz wszakże w tym, że nazwę tę stosowano w sensie pickwickowskim. Był to jeden z nurtów antyszuki czy postszuki. Jego późniejsza radykalizacja podważa zasadność nie tylko stosowania pojęcia „sztuka”; również pojęcie „artysta” staje się w wielu konkretnych przypadkach nadużyciem. Mieszanie więc ze sobą „wirtualności” właściwej dla cyberprzestrzeni z iluzjonizmem, rewolucji technologicznej naszych dni z Kartezjuszem i Leonardem da Vinci, jak to czyni np. australijski profesor Simon Penny, jest po prostu bałamuctwem. Inna autorka, Margaret Morse, jest znacznie ostrożniejsza, kiedy broni artystycznego nacechowania różnorodnych instalacji. Trudno tezę tę kwestionować. Podobnie rzecz ma się, kiedy odnosi się ona do ontologii obrazu na gruncie sztuki wideo. Niemniej większość jej egzemplifikacji dotyczy twórczości uprawianej przez ostatnie dwie dekady w ramach trendu przewycięzania paradygmatu tego, co uważano przez długie lata za zjawiska artystyczne. Czy wyłonił się z tej walki nowy paradygmat estetyczny – należy wątpić. Autorka zdaje sobie z tego sprawę, kiedy (w numerze z 6-7, 1995) recenzując wystawę Siggraph w Anaheim, rozważa twórczość cyberprzestrzeni.

Nie do pominięcia jest namysł – podkreśla – czy aparatura (rodzaj interface'u), która umożliwia dany typ komunikacji, jest wystarczającym wyróżnikiem działań, nazywanych artystycznymi. Jednak mimo wahań – bowiem wartością nadrzędną jest tu urządzenie oraz system reakcji i bodźców, a jakoś partycypacji twórcy i odbiorcy jest sprawą wtórną – Morse obstaje przy przekonaniu, że to przejaw nowej sztuki. Czytelnik może uwierzyć autorce, że cyberkultura oferuje zabawy i gry udostępniające użytkownikom olśniewających technostruktur wielorakie transakcje z przedmiotami o coraz wyższym stopniu wykalkulowanej sztuczności. Trudno jednak zgodzić się, że artystyczne wartości dochodzą tu do głosu, skoro sama Morse konkluduje, że komputerowy świat pozostaje odcięty od aksjologii, że nie wykorzystuje się maszyny, aby angażować widzów w proces demystyfikujący ich egzystencję. Tamte igraszki powodują tylko zawrót głowy, epatują wynalazczością. Sapiienti sat. Z tych samych co wyżej wyłożone racji nie przekonujący wydaje się „przełomowy” artykuł Ryszarda Kluszczyńskiego pt. *Z rozważań nad cyberkulturą. Modernizm, postmodernizm, dekonstrukcja*. Jest tu kilka interesujących obserwacji i pomysłów, m.in. podkreślenie, że infrastruktura nowej mutacji kulturowej (w odróżnieniu od postmodernizmu określa się ją obcym słowem postmoderny) miałaby zasadzać się na niebywałym, przyspieszonym postępie technologicznym. Taką koncepcję głoszą zresztą od wielu lat badacze niemieccy. Nie sądzę natomiast, aby dało utrzymać się twierdzenie, że w konsekwencji tamtej, niepewnej przecież, hipotezy sztuka cyberprzestrzeni jest najbardziej adekwatnym odpowiednikiem nowego układu cywilizacyjno-kulturowego i że wyłącznie w niej ujawnia się w pełni dekonstrukcja w sensie Derridańskim. Po pierwsze, autor – świadomy przecież zaszłości neoawangardowych – przyjmuje bezrefleksyjnie (tak samo, jak wzniankowani dotąd eksperci od ćwiczeń digitalnych i muzeum cyfrowego), że rozważa sztukę, podczas gdy jest to wysoce problematyczne. Po drugie, akcentując za Derridą i jego adherentami, iż postmodernizm jest usiłowaniem radykalnego zerwania tyleż z Kartezjuszem, co Franciszkiem Baconem etc., zapomina, że technologiczna rewolucja, aż po cyberkulturę, jest tego rodowodu. Dyktatu mediów elektronicznych niepodobna zanalizować dogłębnie poza dominacją Rozumu Instrumentalnego i zjawiskiem uniwersalizacji zasady know-how. Wiadomo zaś, że atakują ją wszyscy czolowi myśliciele kojarzeni z postmodernizmem, od Derridy i Deleuze'a przez Lyotarda do Rorty'ego. Po trzecie, wiązanie kruczaty przeciw logo-fono-centryzmowi z cyberkulturą, ściślej mówiąc, ze sztuką interaktywną, jest powierzchowną i zawodną procedurą wyjaśniającą. Oczywiście między jednym a drugim zjawiskiem występują punkty styczności, których podstawą jest proces wielointerpretacyjny, odejście od dzieła gotowego na rzecz współkreowania czy wytwarzania obiektu przez użytkowników. To może wystarczy, aby metaforycznie mówić o interaktywnym dziele jako „strukturze hipertekstowej”, ale o wiele za mało, aby łączyć to z dekonstrukcją. Przypomnijmy, że to nie jest metoda, lecz ustawicznie ponawiana rozbiórka sensu na obszarze zastanym. Różnia, rozpleniwanie, nierozstrzygalniki znaczą cokolwiek jedynie w kontekście lektury „symptomowej” (la double séance), która utrzymuje metafizykę, kiedy ją jednocześnie próbuje unicestwić. Dotyczy to tyleż samo filozofii co literatury, bowiem Derrida-retoryk pracuje na ich przecinających się krawędziach, na tej samej tkance pisma, odwlekającego w nieskończoność jego

semiczną fiksację. To, że tu i tam zdegradowana została rola artysty-demiurga (kwestia z antecedencjami sięgającymi do narodzin współczesnej hermeneutyki), nie świadczy zatem, że systemy komunikacyjne cyberprzestrzeni i logika dekonstrukcji to dwa wcielenia tego samego fenomenu. Świat mediów elektronicznych uchyla tę rewelacyjną możliwość, jaką otwierają analizy Derridy, to znaczy podróż do kresu filozofii i literatury, sprawdzanie wytrzymałości ich statusu na ich wciąż trwałych terytoriach, respektowanie starych kategorii, które okazują się tyleż nieusuwalne co kruche. Nie przypadkiem Levinas uważał, że Derrida pozostał jedynie zrewoltowanym fenomenologiem, a dla Klossowski'ego jest więźniem Logosu i sprzężonej z nim dyskursywności. Podsumowując, nie uważam przytoczonych argumentów za dostatecznie silne, abym mógł wycofać się z polemiki z nawiedzonymi technowizjonerami, jaką podjąłem zimą ubiegłego roku.

S.M.

## Film jako książka, książka jako film

BOHDAN POCIEJ

W mojej młodości lat powojennych i później nieco, kiedy to z równą namiętnością co filmy chłonałem książki (w latach czterdziestych, jeszcze przed atakami najostrzejszego stalinizmu na naszą kulturę, bywały spore „przecieki” filmów kina zachodniego – francuskich, angielskich, amerykańskich, a po październiku '56 bardziej już regularne dopływy; powstały też DKF-y); już wtedy zacząłem marzyć o czymś w rodzaju domowej filmoteki, z projektorem i małym ekranem (o technice – systemie wideo nikomu się jeszcze wówczas nie śniło).

Dopiero niedawno zdecydowałem się te młodzieńcze marzenia zrealizować. Na równi więc z książkami i nagraniami muzyki (płyty, taśmy, kasety magnetofonowe) gromadzę teraz kasety wideo z wybranymi filmami, aby je mieć pod ręką jak książki czy utwory muzyczne (w nagraniach i nutach) – i sięgać po nie, powracać do nich, kiedy zechcę – słuchać, oglądać, czytać, wykorzystywać też według własnych pomysłów. Filmy, które sobie nagrywam, przegrywam do mojej „filmoteki”, traktuję właściwie jak książki (choć tu dla moich celów znacznie wygodniejszy byłby zapis na płycie CD wideo, z uwidocznionym w numerkach jakimś podziałem na poszczególne sekwencje; ale to już kwestia wygody i stopnia komfortu w odbiorze).

W moim zbieraniu filmów nastawiam się na poziom artystycznie najwyższy: na dzieło sztuki filmowej, film jako dzieło sztuki – złożone, problemowo gęste – w formie i treści. Bergman i Tarkowski są tu w centrum; także Bresson, również Zanussi – ze swoim *Imperatywem* zwłaszcza, i Kieślowski – z *Trzema kolorami*...

Mogę prosto i wyraźnie określić sedno najważniejszej dla mnie problematyki w dziele sztuki filmowej: poszukiwanie – poprzez widzialne i w widzialnym – Wielkiego Niewidzialnego. Nazwijmy to poszukiwaniem Boga – w szerokim sensie. Ów trud, praca myśli metafizycznej w artystycznej materii filmu, w jego

formatowaniu – łączy w dziwny sposób twórców wierzących i religijnych z agnostykami i sceptykami (wszak autorem *Gości Wieczery Pańskiej*, arcydzieła filmu religijnego, jest wielki „niedowiarek” Ingmar Bergman!).

Szukanie Boga jako odwieczny, pierwszy i haczelny spiritus movens sztuki we wszystkich kulturach świata; także – sztuki filmowej w naszych czasach.

Szukanie Boga z poczuciem i świadomością, że jest On zasadniczo, w swej radykalnej Niewidzialności, Niepoznawalny; Ukryty, Utajony, często milczący (*Bóg milczy* – powtarza ze smutkiem i rozpaczą pastor w *Gościach Wieczery Pańskiej*), wymykający się naszym zmysłom i władzom poznawczym, przeczący wręcz naszemu rozumowi... Próbujemy Go sobie przybliżyć także przez poruszenie naszej wyobraźni artystycznej, przetworzyć i skonkretyzować ideę Boga w dziele sztuki: w kształtach i obrazach widzialnych i ruchomych, w słowach naprowadzających, pojęciach przybliżających, w brzmieniach, dźwiękach i konstrukcjach muzycznych, w muzycznym rytmie oraz narracji.

Szukanie Boga jako jądro religijno-teologiczne sztuki w ogóle – jej istota, rdzeń metafizyczny, korzeń i źródło życia; szukanie wewnętrzne często utajone, czasem bardziej jawne. Szukanie Boga obrastające różnymi sprawami, zdarzeniami, akcjami dziejącymi się w filmie. Szukanie Wielkiego Niewidzialnego i Niepoznawalnego w konkretnych losach ludzi, perypetiach, zawikłaniach, konfliktach, starciach, walce wewnętrznej – duchowej – i zewnętrznej; w historiach miłosnych, w opowieściach o zbrodni i obłędzie, o zemście, zdradzie, miłosierdziu i przebaczeniu; w historiach opartych na starych archetypach ludzkiego losu. Szukanie Boga wbrew i na przekór – poprzez udział szatana, poprzez zło i grzech, okrucieństwo i cierpienie. Ale też i przeciwnie – szukanie Go poprzez piękno i w pięknie – obrazu, kształtu, światłocienia, barwy, kompozycji kadru, muzycznego rytmu narracji i muzyki w filmie konkretnie rozbrzmiewającej.

Takie to przede wszystkim filmy (Bergmana, Bressona, Tarkowskiego, Zannussiego, Kieślowskiego i twórców do nich zbliżonych a mniej znanych), przy całej swej filmowej specyfice, są dla mnie w tym podobne do książek z domowej biblioteki – fundamentalnych, kanonicznych dzieł poezji i prozy – że chętnie bym je czasem przeglądał, „kartkował”, „wertował”, szukając w nich miejsce szczególnie ważnych, intrygujących (tu zwłaszcza filmy Tarkowskiego, w ich złożonej strukturze, do takiego wertowania zachęcają; powracając do ich wybranych fragmentów, zgłębiamy sensy i znaczenia, bardziej rozumiemy ich wymowę i przesłanie).

Traktowanie filmu jak książki do wertowania przytwierdza też czemuś, co nie dla wszystkich jeszcze jest oczywiste: temu mianowicie, że film może być pełnoprawnym dziełem sztuki – nawet arcydziełem – i tym samym przynależy już do wielkiej rodziny sztuk jako jej najmłodsza gałąź, skupiająca w sobie wszystkie wiekowe i tysiącletnie doświadczenia sztuk nierównie starszych.

Tak więc stawiam wybitne filmy kina światowego obok mojego kanonu: dzieł literatury pięknej i dzieł muzyki (także malarstwa – w reprodukcjach).

Weźmy teraz sytuację odwrotną.

O ile film, traktowany na równi z książką do czytania i wertowania, przez swoją konkretną widzialność sugerować nam może sensy i znaczenia niewidzialne, ukryte, „zaszyfrowane” – to z kolei książka traktowana jak film kieruje



nas ku widzialności konkretnej. A w tym jest już coś, co przekracza naturę dzieła literackiego – w jego specyficznym warstwowym budowie, odkrytej, zanalizowanej i precyzyjnie opisanej przez Ingardena. W szczególności *warstwa wyglą-dów i przedmiotów przedstawionych*, intencjonalna i zawierająca *miejsca nieokreślone*, wypełnia się tutaj ponad miarę.

Takie przynajmniej odnoszę wrażenie czytając książki (scenariusze) Bergmana; zwłaszcza dwie: *Fanny i Aleksander* i *Dobre chęci*. Największy twórca filmu w naszym stuleciu daje tu jakby nowy gatunek literacki – z pogranicza literatury i filmu, w niespotykanej dotąd symbiozie tych dziedzin sztuki; daje książkę – pełnowartościowe dzieło literackie – będącą zarazem potencjalnym filmem, daje książkę, którą my, czytając, percypujemy i przeżywamy jak film (a w *Dobrych chęciach* – jako film o strukturze szczególnie złożonej, dwupłaszczyznowej akcji: film także o filmie).

Kiedy sięgam do książki Bergmana, to tak jakbym włączał aparat do odtwarzania z wybranym filmem. Czytam – poddając się muzycznemu rytmowi (rytm narracji w filmie w ogóle zbliżony jest najbardziej do rytmu muzyki) naoczności w filmowych obrazach; czytam – otwarty na mowę ukrytych znaczeń i sensów, ujawnionych i doprowadzonych do widzialności przez słowo.

Ta fascynująca filmowość książek Bergmana przybliżyła mi też jego pisarstwo do źródeł z tradycji literackiej: źródeł prekursorskich, zwiastunów filmowości, filmowej poetyki, tkwiących w prozie narracyjnej wielkich mistrzów literackiego obrazu: Dostojewskiego, Tolstoja, Sienkiewicza, Conrada, Manna... U nich to głównie chętnie tropię i odkrywam znamiona prefilmowej wyobraźni...

BOHDAN POCIEJ

# Porażki poznania

Widzenie i słyszenie w *Obywatelu Kane* i *Opatrzności*

IWONA RAMMEL

Widzenie i słyszenie: dwa rejestry postrzegania, zaangażowane w odbiór filmu. Ich związek wszakże odbiega od ideału partnerstwa. Film to raczej struktura hierarchiczna, w której dźwięk zostaje podporządkowany obrazowi, a w ślad za tym widzenie – słyszeniu. Owo filmowe uprzywilejowanie widzenia jest refleksem gradacji, która jest znamieną dla całej naszej kultury, represjonującej słyszenie. Jak rzecz ujął Adorno: *reagować poprzez nieświadome uszy raczej niż czujne oczy to, w pewnym sensie, zaprzeczać erze industrialnej i jej antropologii*<sup>1</sup>.

Nieświadome uszy i czujne oczy... Istotnie, tą właściwością widzenia, która je kulturowo uprzywilejowuje, jest jego inwazyjność. Inicjatywa jest po stronie patrzącego. To on podejmuje decyzje, dokonuje wyboru, zatrzymuje wzrok na..., koncentruje uwagę. Widzenie musi być nadwartościowane w ramach takiej kulturowej konstelacji, która apoteozuje zdolność człowieka do nadawania ład u otaczającym go rzeczom. Widzieć to wiedzieć: widzenie pośpiesznie i jakby zbyt łatwo zostaje skojarzone z kontrolą i władzą.

Słyszenie natomiast miałoby stanowić antytezę widzenia. Kierunek inwazji jest dokładnie odwrotny. Inicjatywa wychodzi od rzeczy. Człowiek jest wystawiony na dźwięki i wobec nich – niestrudzenie obecnych – bezbronny. *Można zamknąć oczy, lecz nie uszy*, powiedział kiedyś Lacan. Stąd brałaby się nieoperatywność, amorficzność, pasywność słyszenia. Tak pojmowane słyszenie jest jak wosk, w którym rzeczy bez przeszkód zlobią swój akustyczny kształt. Sam zaś dźwięk byłby zaledwie Wiecznym Atrybutem Rzeczy, świadectwem swego źródła. Czyż może być inaczej?

Chyba tak. Przecucie to mamy do zawdzięczenia między innymi filmom. Dźwięk podporządkowany obrazowi, słyszenie zdominowane przez widzenie – to prawidłowość w pewnym (dodajmy: dominującym) modelu kina. Lecz nie jest to niewzruszona reguła. Można bowiem nie tylko wyobrazić sobie, ale po prostu zobaczyć filmy, które albo osłabiają tę typową relację między dźwiękiem a obrazem, albo ją odwracają, albo wręcz ją ignorują.

Do takich filmów – rewaloryzujących słyszenie i słyszalność samą – należy *Obywatel Kane* Orsona Wellesa (1941) i *Opatrzność* Alaina Resnais'go (1977). Każdy z nich czyni to na swój własny sposób, ale zestawienie ich ze sobą nie jest przypadkowe: zostało wypowiedziane muzyką.

I.

Muzyka z *Opatrzności* powoduje rodzaj odbiorczego dyskomfortu. Niby ten typ ekspresji (nawet nadekspresji), ten język muzyczny znamy od niepamięt-

nych czasów, z niepamiętnych już filmów. Wiadomo, z czego można zмайstrować grozę: niskie rejestry instrumentów smyczkowych, historyczne tremolo trzymane w ryzach przez majestatyczny rytm, niemrawo wznosząca się linia melodyczna, z wolna, acz stale wzrastająca dynamika... To zawsze działa. Właściwie – działa tak samo i w *Opatrzności*. A jednak niepokoi. Nawet nie dlatego, że taka klinicznie konwencjonalna, „hollywoodzka” muzyka zupełnie nie współbrzmi z onirycznością opowiadanej historii. W ogóle nie istnieją takie muzyczno-obrazowe zestawienia, które same przez się byłyby niedopuszczalne. Owo poczucie dyskomfortu wynika nie stąd, że za pomocą muzyki czynione są choćby i niezbyt zrozumiałe aluzje do filmów hollywoodzkich „w ogólności”, lecz że odsyła ona do jakiegoś konkretnego filmu, który należałoby odnaleźć. Tym filmem jest *Obywatel Kane*, a ściślej – jego prolog.

Na czym polega ta muzyczna korespondencja między obydwoma filmami? Nie na wiernym przytoczeniu, bo już choćby melodia jest odmienna. Natomiast w *Opatrzności* zabrzmiał dokładnie ten sam zestaw instrumentów, podobne będą rozwiązania harmoniczne, słowem: frazy muzyczne z obu filmów sprawiają wrażenie, jakby były różnymi fragmentami jednej całości, jakby były ulepione z tej samej gliny. To muzyczne pokrewieństwo każe podejrzewać, że i pomiędzy samymi filmami istnieje podobna więź.

Obydwa filmy zaczynają się, by tak rzec, z pewnym odroczeniem – poprzedzają je prologi. W *Opatrzności* granice prologu są nieostre: jazda wzdłuż ogrodzenia, czyjaś ręka, rozbite szkło, trzykrotnie powtórzone przekleństwo. *Obywatel Kane* rozpoczyna się także długotrwałą jazdą po miejscach, nad którymi góruje inicjał „K”. Ogrodzenie i nazwa posiadłości w obu filmach poprzedzają pojawienie się ich właścicieli.

1 *Obywatel Kane*, i *Opatrzność*, to podróże w głąb życia. W tym pierwszym filmie jest to niby życie cudze, ale oglądane oczami ludzi, którzy do pewnego stopnia są kreacją głównego bohatera. Bohater drugiego z filmów jest już kreatorem suwerennym: pisarzem, zaludniającym swoją powieść fikcyjnymi postaciami. To podróż w głąb samego siebie.

W filmie Wellesa podróż w cudze życie odbywa dziennikarz, poznając je od zewnątrz. Prolog jest antycypacją tego przenikającego cały film ruchu od zewnątrz ku wnętrzu. Ruchu, który w tymże prologu zostaje powstrzymany przez śmierć – tak, jak zostanie powstrzymany powtórnie pod koniec filmu. U Resnais'go ów ruch, którego celem także ma być poznanie, obiera przeciwny kierunek, biorąc swój początek z najgłębszej wewnętrzności: z majaku otwierającego film.

*Obywatel Kane* pozostawia przynajmniej nadzieję, że może poznanie nie jest niemożliwe, zły tylko obrano kierunek docierania do prawdy. *Opatrzność* tę iluzję niweczy. Tym, czego w istocie oba te filmy dotkną, będzie tylko chaos.

2.

*Obywatela Kane'a* zamyka taki oto obraz: kamera wolno transfokuje na pływającą sanki z napisem „Różyczka”. Ma to miejsce wtedy, gdy w rezydencji Xanadu nie pozostał już nikt, kto byłby zainteresowany rozwikłaniem zagadki. Wyjaśnienia udzielono bezpośrednio nam, widzom. Tyle, że... nic przecież nie zostało wyjaśnione. Fakt, że ostatnie wypowiedziane przed śmiercią słowo to

nazwa dziecięcych sanek, nie poddaje się takiej interpretacji, która nie obracałaby się nieuchronnie w swoją własną parodię. W szczególności zaś informacja ta nie dostarcza klucza do życia głównego bohatera, choć wiązanie z nią takowych nadziei dało całemu opowiadaniu wyjściowy impuls.

W finałowym ujęciu kamera, nadwieszona nad spiętrzeniem nigdy nie rozpakowanych skrzyń, porzuca tę monumentalną perspektywę, by spojrzeć na dziecięce sanki – na moment przedtem, zanim strawi je ogień.

Ten patetyczny ruch jest gestem podmiotowej samoprezentacji. Gestem autotelicznym, gdyż z namaszczeniem używa nam wiedzy, której nijak nie da się spożytkować. Podmiot – ta nadrzędna instancja narracyjna, „odpowiedzialna” za całość tego, co w filmie dane do widzenia i słyszenia – pokazuje, że niewiele jest do pokazania. Choć ciągle jeszcze coś ma do pokazania: własne działanie. W finale owo działanie staje się tym bardziej ostentacyjne, że na przestrzeni niemal całego filmu podmiot albo udzielał głosu coraz to innym postaciom, albo skrywał się za obiektywizmem filmowych aktualności.

Wydawać by się mogło, że ten powściągliwie dyskretny sposób bycia podmiotu jest pokutą za jego pychę, demonstrowaną w ostatnim ujęciu. Został wszelako jeszcze prolog.

O tym, że ostatnim słowem umierającego Kane'a była „Różyczka”, zdają się być poinformowane wszystkie postacie filmu. Kto jednak rozpowszechnił tę informację? Przypuszczalnie lokaj, lecz można tego domniemywać dopiero pod koniec filmu, jako że jest to najostatniejsza osoba, z którą rozmawia dziennikarz kroniki. Skądinąd ta kolejność jest osobliwa.

Lokaj zatem twierdzi, że był świadkiem śmierci bohatera i słowo to usłyszał, zanim umierający wypuścił z ręki szklaną kulę. Kojarzy „Różyczkę” z kulą: czy popełnia błąd? Tak, jeśli dać wiarę ostatniemu ujęciu z sankami.

Wiele jednak przemawia za tym, że służący kłamie. Że nie mógł dać świadectwa prawdzie, ponieważ nie było go przy śmierci Kane'a. Wcześniej natomiast pojawia się w relacji lokaja scena, której istotnie był świadkiem: Kane, opuszczając zdemolowany pokój żony, zabiera ze sobą rzeczoną kulę, szepejąc „Różyczka”. Ten moment służący widział i słyszał. Być może stąd wziął pomysł na ułożenie opowieści o ostatniej chwili życia swego pana – opowieści, którą spróbuje sprzedać dziennikarzowi.

Bo najistotniejsze jest to, że śmierć Kane'a zdaje się nie mieć świadków, czy wręcz: wyklucza ich obecność. W każdym razie nie mogłaby przysługiwać im taka koherencja, jaka powinna znamionować filmowe postacie. Nie tylko dlatego, że nie został pokazany nikt, kto by na nią patrzył, kto mógłby być ulokowany w tym samym czasie i przestrzeni, gdzie się dokonywała.

W prologu filmu artykulacja więzi przestrzenno-czasowych zostaje zakłócona tak silnie, że próby ich zrekonstruowania muszą spełznąć na niczym. W ciemności okalającej Xanadu kamera skrada się do jasno oświetlonego okna. Światło raptownie gaśnie, ale gdy jesteśmy już wewnątrz, w pokoju panuje półmrok, a za oknem jest biały dzień. Ile czasu mogło upłynąć? Ekran pokrywa się gęsto sypiącym śniegiem, zza tego śniegu wylania się przyprószona chatka, jakby wyjęta z ilustracji do bajek. Dopiero odsunięcie się kamery uzmysławia jej miniaturowe rozmiary: to chatka zamknięta wewnątrz szklanej kulki, którą starczy potrząsnąć, by rozpętała się mikroskopijna burza śnieżna. Chatka znajduje się w

kuli, ale nie wszystek śnieg dał się tam uwięzić: prószy nadal, gdy wypełniające cały ekran wargi szepcą słowo „Różyczka”. Kula wypada z ręki i rozbija się. Do pokoju wchodzi pielęgniarka i nakrywa twarz zmarłego prześcieradłem. Obraz zdejmowany „rybim okiem” jest skrajnie zdeformowany. Wygląda tak, jakby był widziany poprzez kulę, w lewym rogu widać nawet ośnieżony dach przewróconej chatki. Ale przecież kula już się roztrzaskała w pył, więc... przez kogo jest widziany? Kiedy został zobaczony?

Rozbity na punkty czas, rozbita na momenty przestrzeń nie dookreślają się wzajemnie, nie zestrzeliwiają się w całość, która miałaby czasoprzestrzenne parametry i dawałaby się zlokalizować. Ten chaos dekonstruuje tego, kto miałby go obserwować, ponieważ wymyka się oglądowi dokonującego się z określonego miejsca, z określonego punktu widzenia. Śmierć Kane'a nie jest momentem w czasie i nie jest punktem w przestrzeni; sytuując się poza tymi kategoriami, niweczy spoiwą osobowość swego potencjalnego obserwatora. Przede wszystkim zaś wyklucza jako świadka kogoś z krwi i kości – choćby fantomatycznej krwi i kości, z jakiej ulepione są filmowe postacie.

Jak poucza teoria filmu ostatnich kilkunastu lat, każdy film, każdy obraz konstruuje sobie swojego widza. Prolog *Obywatela Kane'a* dekonstruuje go raczej, ale przecież nie może go nie mieć wcale. Ktoś zobaczył – i usłyszał – tę śmierć, wyłowił z ciszy to jedno, jedyne słowo, zaznaczył swoją obecność pozakadrową muzyką. Muzyką, która z estetycznego punktu widzenia wprawia w niejaką konfuzję. Ale to właśnie ona gwarantuje tej bardzo specyficznej podmiotowej obecności minimum koherencji. Poza nią podmiot nie ma żadnego trwałego zakotwiczenia. Słuchając – pozwala na niezmaconą ciszę (kula rozpryskuje się majestatycznie i bezszelestnie), zakłóconą tym jednym słowem, dla którego czyni wyjątek. Jak zawsze w filmach, tak i tutaj to, co wyodrębnia się z nienaturalnie intensywnej ciszy, wymaga szczególnej uwagi. Uwaga, która kieruje się w prologu ku temu słowu, programuje wszystko to, co nastąpi potem. W konsekwencji uwaga reportera, pełniącego rolę diegetycznego pełnomocnika podmiotu, także będzie się koncentrować na rzekomo zagadkowej „Różyczce”. Reporter powtarza błąd (a może oszustwo?) podmiotu. Placi zań niewiedzą: odpowiedź pada pod jego nieobecność.

Czy portretowany tu podmiot zdołał coś ustalić? W ostatniej scenie filmu dzieli się z nami swoją wiedzą, kierując spojrzenie na sanki, których i tak za chwilę już nie będzie. Niewiele tej wiedzy, jak na koniec filmu. Ale bo też to, co istotne, zostało powiedziane na początku.

Tak zakończenie filmu, jak i jego prolog, to serie obrazów „dla-nikogo”, dla nikogo diegetycznego. Podmiot jest równie (choć swoiście) obecny w obu partiach filmu. „Był” przy śmierci Kane'a, patrzył i słuchał. Czy coś zrozumiał? Niby tak, lecz trop podsunięty przez przedśmiertne słowo wiedzie donikąd.

Patrzył i słuchał... Ale jego patrzeć było antytezą jego słuchania. Słucha w sposób selektywny, wybiera tylko te dźwięki, które dadzą się narracyjnie spżytkować: rzec można, że ma nad nimi władzę. Patrzy natomiast zgoła inaczej. Jego patrzeć jest zatomizowane tak jak to, na co patrzy. Czasoprzestrzennych więzi nie ma, a podmiot o nie nie dba lub nie potrafi ich dociec. W sposobie jego patrzenia zawarte jest przyzwolenie na rozprzęganie się świata, który wymyka się spod kontroli. Podmiot celebrytuje swoją bierność. Jest niby wszędzie – ale



*Opatrzność*



*Opatrzność*



*Opatrzność*

jakże odmienna to wszechobecność od tej znanej z setek filmów, nieodmiennie owocującej krzepiącą wszechwiedzą! Jego wiedza jest wiedzą porażki: w śmierci nie ma niczego do rozumienia, ona niczego nie wyjaśnia. Zwłaszcza zaś nie naświetla życia. Jedyne, co potrafi, to położyć mu kres.

W prologu *Obywatela Kane'a* dochodzi do konfrontacji widzenia i słuchania. Patrzy się w inny sposób, niż się słucha. W filmie Wellesa obydwa rejestry postrzegania zamieniają się charakterystykami. To nie widzenie, lecz słyszenie jest aktywne, selektywne i precyzyjne. Skutkiem czego nie słyszenie, lecz właśnie widzenie jest pasywne i anarchiczne. Ale to ono – to osobiwe, kontrkulturowe widzenie na podobieństwo słyszenia – będzie mieć rację.

3.

W *Opatrzności* patrzeć już nie będzie mieć racji. Prawdziwościowe roszczenia tego, co widzialne, zostaną gruntownie zakwestionowane. To, co wiadać, nie jest, by się tak wyrazić, zobowiązujące.

Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą zniszczenia stałej na ogół więzi pomiędzy danym wizerunkiem a rolą (ten a ten wygląda tak oto...). Ciało, jako określony wizerunek, przestaje być związane z trwale przypisaną mu rolą, przestaje być również schronieniem dla jednostkowej, integralnej „osobowości”. Syn może zająć miejsce ojca, kochanka syna może stać się jego matką. Nie żeby tylko „wyglądać-jak”, ale po prostu być, przynajmniej przez chwilę. Ciała są wtórne i wymieniaalne względem uprzednich ról, w które wtrąca je kaprys narratora.

Bo tak jak *Obywatel Kane*, *Opatrzność* ma także swojego upostaciowanego narratora. Jest nim pisarz opowiadający, a przynajmniej usiłujący opowiedzieć swoje powstające dzieło. „Opatrzność” to nazwa jego rezydencji, a zarazem ironiczne odesłanie do statusu autora względem fikcji, powoływanej przezeń do życia. Ironicznie – bo jest to opatrzność bezsilna. Narrator nie potrafi powstrzymać rozpełzającej się na wszystkie strony opowieści. Podejmując scalające wysiłki, jest w świecie przez siebie opowiadany cały czas obecny: podrzuca bohaterom kwestie, podsuwa im argumenty i... bywa wysłuchany! Bywa słyszany, nie tylko słuchającym albo podsłuchującym. Co nie znaczy, że postacie z jego powieści zawsze okazują mu posłuszeństwo. Nie, częściej krnąbrnie negocjują z nim swoje warunki, nadwątlając bezlitośnie jego autorytet.

W ten sposób została zniszczona kolejna relacja: relacja rozłączności pomiędzy poziomami narracyjnymi. Postacie nie są już ślepe i głuche na aktywność narratora. Są jej w pełni świadome, więc: same zaczynają żywić narracyjne aspiracje.

Świadczy o tym choćby pasja, z jaką oddają się czynności mówienia. Na dobrą sprawę jest to jedyny rodzaj aktywności, jaką skore są przejawiać. Snują swe monologi, niemal nie nawiązując dialogu ze sobą nawzajem. Niby padają jakieś pytania i odpowiedzi, ale na ogół są to odpowiedzi nie na te akurat pytania. W ślad za tym przestrzeń przestaje być miejscem dla dialogu stosownym. Spojrzenia bohaterów nie krzyżują się ze sobą, rozbijają przestrzeń, miast krystalizować ją wokół jakiegoś centrum. To stan jakby sprzed inscenizacji, sprzed reżyserii. Jak próba czytania.

Efekt zatomizowania przestrzeni, osiągnięty w prologu filmu Wellesa z zewnątrz, poprzez sposób patrzenia właściwy podmiotowi, tutaj tworzy się od we-



wnątrz, za pomocą spojrzeń postaci. Ale są to postacie, powtórzmy, żywiące podmiotowe aspiracje, zagrażające nieustannie omnipotencji narratora. Toteż władza, którą narratorowi zwykle gwarantowało jego usytuowanie ponad opowiadaniem, poza zasięgiem diegezy, zostaje tu na wiele sposobów uszczuplona i wymyka mu się z rąk. W istocie to opowiadanie, to przedstawienie jest zapisem jego bezradności i niekompetencji. Autor, kreator, demiurg... to nie z tego filmu.

W pewnym sensie *Opatrzność* jest filmem jakby celowo niegotowym, wypróbowywanym dopiero. Filmem, powieścią czy spektaklem – wszystko jedno – wymyślanym na naszych oczach. Grzegorz Królikiewicz, interpretując *Obywatela Kane'a* zauważa, że film ten jest relacją z prac przygotowawczych nad innym filmem, do którego kompletowana jest dopiero dokumentacja. Z filmem Resnais'go rzecz ma się podobnie, a może i „gorzej”: nie tylko nie rozstrzygnięte są kwestie obsady, nie tylko brakuje dobrych pomysłów inscenizacyjnych, ale nie wiadomo także, jaka ma być fabuła! Stąd każde zdarzenie ma status projektu zaledwie, hipotezy albo próbnej wersji. Wersji... czego? Gdzie jest pierwowzór, gdzie był punkt wyjścia? Nie skażona subiektywnym Prawda?

Jakżeby inaczej: na końcu, tak jak u Wellesa. Czy Resnais, tak jak przed nim Welles, również podszyje swoją prawdę szyderstwem?

Tak, tyle że za pomocą odmiennych środków. W *Obywatelu Kane* wszystko pozornie się wyjaśnia w ostatniej scenie filmu. W *Opatrzności* też. I też pozornie. W ostatniej sekwencji filmu tonacja opowiadania zmienia się gruntownie. Zmienia się także hierarchia ról: dotychczasowy narrator-pisarz jako gospodarz urodzinowej uroczystości jest postacią równorzędną pozostałym, zostaje pozbawiony narracyjnych uprawnień, znika jako narrator. Znika także agresywnie obecna dotąd muzyka. Opuszczamy zatem grzęzawisko nocnych koszmarów i ufnie oglądamy „życie, jakim jest”.

Gdy jednak dobiega końca owa rozświergotana śpiewem ptasząt sekwencja, gdy znika patriarcha rodu oraz jego pocziwe dzieci z prawego i nieprawego łóża, gdy wreszcie zaczynają się pojawiać napisy, niespodziewanie powraca najbardziej mroczny, gęsty motyw muzyczny.

Jeśli kontentujemy się obiegowym frazesem: *Rolą muzyki w filmie jest tworzenie nastroju*, to możemy powiedzieć tylko tyle, że jej powrót tutaj nastrój ów udatnie psuje. Lecz w istocie jej rola polega na czymś jeszcze innym. Muzyka ekstradiegetyczna (czy inaczej: transcendentna, komentująca), nie słyszana przez postacie, współtworzy poziom spoza czy znad diegezy, z którego tzw. świat przedstawiony jest przedstawiany, oglądany. Narratologia rozróżnia poziom wypowiedzi i poziom wypowiedziania – muzyka omawianego typu sytuuje się w tym drugim. Jest więc korelatem podmiotowej (tj. właściwej podmiotowi) aktywności, sygnalizuje jego interwencję, jego obecność.

Motyw muzyczny, który zdawał się przypisany majakom umierającego bohatera, pojawia się ponownie, gdy koszmary zniknęły. Lecz one wracają, wracają w muzyce. Ten mroczny powrót stawia pod znakiem zapytania rozstrzygnięcie, które jakoby przynosi ostatnia, kojąca sekwencja. Muzyka przestrzega, by nie brać go za dobrą monetę. Rodzinna idylla to tylko kolejny wariant, następny projekt. Próba generalna, ku której wiodły próby czytane. W myśl zasady „...a teraz coś zupełnie innego”: trochę harmonii i soczystej zieleni, spektakl przecież trwa.

4.

Zgodnie z konwencją – pisze Deleuze – *obiektywnym* nazywane jest to, co widzi kamera, *subiektywnym* – to, co widzi postać. Istotne jest, że kamera widzi postać: to jedna i ta sama postać, która czasami widzi, a czasami jest widziana. Lecz jest to także ta sama kamera, która pozwala nam widzieć bohatera oraz to, co on widzi. Możemy więc rozważać opowiadanie jako przekształcanie dwóch rodzajów obrazów, obiektywnego i subiektywnego, ich kompleksową relację, póki co antagonistyczną, która jednak powinna znaleźć rozwiązanie w (...) tożsamości tego, kto patrzy, i widzianej postaci (...). Ta tożsamość wystawiona jest na wiele prób, które w sobie właściwy sposób reprezentują fałsz (...), lecz w końcu afirmuje siebie samą, konstytuując Prawdę (...). Można powiedzieć, że film zaczyna się od rozróżnienia dwóch rodzajów obrazów, a kończy – ich identyfikacją, rozpoznaną tożsamością<sup>2</sup>. Znaczyłoby to, że generalnie orzekanie o prawdzie to zadanie dla widzenia i dokonuje się ono poprzez konfrontację tego, co widzi postać, z tym, co widzi podmiot/kamera.

W rzeczywistości jednak głos rozstrzygający należy do podmiotu, o ile tylko uda mu się uwolnić od uciążliwego subiektywizmu postaci (lub upostaciowanego narratora). Ten stan poznawczej łaski osiąga podmiot w ostatnich ujęciach obu filmów. I co?

Udział słyszenia w ustalaniu prawdy jest zazwyczaj albo żaden, albo bardzo skromny. Bo też trudniej tu o konfrontację: dystans pomiędzy subiektywnym a obiektywnym jest płynny i nieokreślony. A jednak w obu filmach – i to stanowi o ich kulturowej wyjątkowości – właśnie z domeny słyszalności nadechodzi przestroga przed łatwym dawaniem wiary prawdom gloszonym przez rzekomo obiektywny podmiot. Owa spektakularna konfrontacja, po której zwykliśmy obiecywać sobie Prawdę, jest pozorowana, jest maskaradą. Obiektywizm podmiotu bierze się z jego najwyższej pozycji w hierarchii narracyjnej, jest tylko „lepszym” subiektywizmem. Co nie znaczy, że stamtąd najbliższej do prawdy. Wystarczy tych filmów posłuchać.

IWONA RAMMEL

<sup>1</sup> H. Eisler, *Composing for the Films*, New York 1947, s. 20. Wydanie to nie zawiera informacji o współautorstwie T. Adorna (jego nazwisko pojawia się w wydaniach następnych), jest

jednak bardzo prawdopodobne, że cytowana fraza pochodzi od niego.

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, London 1989, s. 147-148.

# FILM W POLSCE '95

## DOKUMENTACJA

*Opracowała*

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

### PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE

#### Filmy polskie (produkcja 1995)

##### 1. Awantura o Basię (Argument over Basia)

reż.: Kazimierz Tarnas; scen.: Tomasz Piotrowski, Kazimierz Tarnas; zdj.: Grzegorz Kędzierski; muz.: Stanisław Syrewicz; s.: Jerzy Sajko; wyk.: Paulina Tworzyńska (Basia), Maria Kaniewska (babcia Tańska), Piotr Fronczewski (Stanisław Olszewski) i inni; prod.: TVP S.A., MAF-FILM Warszawa, Agencja Produkcji Filmowej; 109 min.

##### 2. Daleko od siebie (Far From Home)

reż.: Feliks Falk; scen.: Maciej Karpiński, Feliks Falk; zdj.: Tomasz Wert; muz.: Henryk Kuźniak; s.: Dorota Ignaczak; wyk.: Artur Żmijewski (Marcin), Małgorzata Foremniak (Monika), Maria Jeżewska (Maria) i inni; prod.: Studio Filmowe „Perspektywa”, TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej; 99 min.

##### 3. Deborah (Deborah)

reż. i scen.: Ryszard Brylski; zdj.: Przemysław Skwirzyński; muz.: Michał Lorenc; s.: Rafał Waltenberger; wyk.: Renata Dancwicz (Deborah), Olgierd Łukaszewicz (Marek Wawrowski), Maria Pakulnis (żona Wawrowskiego) i inni; prod.: Studio Filmowe im. Irzykowskiego Warszawa, Studio Filmowe „Index” Łódź, TVP S.A., WFF -Wrocław, Agencja Produkcji Filmowej, Państwowa Instytucja Filmowa „Odra-Film” Wrocław; 103 min.

##### 4. Drzewa (Trees)

reż.: Grzegorz Królikiewicz; scen.: Jan Jankowski, Grzegorz Królikiewicz; zdj.: Stefan Pindel-ski; muz.: Andrzej Panufnik; s.: Krzysztof Tyszkiewicz, Zbigniew Warpechowski; wyk.: Ewa Kasprzyk (Ewa), Paweł Wawrzec-cki (Paweł), Maria Klejdysz (Bab-cia) i inni; prod.: Studio Filmowe „N” Łódź, TVP S.A., Łódzkie Centrum Filmowe, Agencja Produkcji Filmowej; 90 min.

##### 5. Girl Guide (Girl Guide)

reż. i scen. na podstawie powieści Michała Szczerpańskiego; Juliusz Machulski; zdj.: Witold Adamek; muz.: Paweł Kukiz, zespół „Piersi”; s.: Teresa Gruber; wyk.: Paweł Kukiz (Józek), Tomasz Tomaszewski (Gary Wise), Stanisław Radwan (Pan Micha-lak) i inni; prod.: TVP S.A., Clo-se-Up Productions; 93 min.

##### 6. Gnoje (Shifts)

reż.: Jerzy Zalewski; scen.: An-drzej Stasiuk, Jacek Sulecki, Jerzy Zalewski; zdj.: Paweł Wen-dorff; muz.: Janusz Grudziński, s.: Jerzy Talik; wyk.: Olaf Luba-szenko, Mirosław Baka, Piotr Bajor i inni; prod.: „Dr Watkins” Warszawa, TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej; 118 min.

##### 7. Gracze (Players)

reż.: Ryszard Bugajski; scen.: Jan Purzycki; zdj.: Grzegorz Kędzierski; muz.: Shano Har-vey; s.: Jerzy Sajko; wyk.: Ja-musz Józefowicz (Gracz), Mał-gorzata Pieczyńska (Grażyna), Renée Coleman (Chris O' Cal-laghan) i inni; prod.: Zespół Ar-tystyczno-Filmowy Puła War-szawa, TVP S.A., WFDiF War-szawa, Agencja Produkcji Fil-mowej, Video Studio Gdańsk; 103 min.

##### 8. Horror w Wesotych Bagniskach (Horror At Merry Marsh)

reż. i scen. na podstawie powieści Michała Choromańskiego; Andrzej Barański; zdj.: Dariusz Kuc; muz.: Henryk Kuźniak; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Nina Andrycz (Róża), Jan Frycz (Wawicki), Joanna Szczepkow-ska (Agnieszka) i inni; prod.: TVP S.A., Skorpion Art; 89 min.

**9. Kamień na kamieniu  
(Stone On Stone)**

reż.: Ryszard Ber; scen.: Wiesław Myśliwski, Ryszard Ber; zdj.: Ryszard Lenczewski; muz.: Marek Kuczyński; s.: Andrzej Płocki; wyk.: Jerzy Radziwiłłowicz, Bożena Adamek, Adam Ferency i inni; prod.: Studio Filmowe „Fenix-Film”, TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej; PZU S.A.; 100 min.; pr. 20 X.

**10. Łagodna  
(A Gentle Woman)**

reż.: Mariusz Treliński; scen. na podstawie opowiadania Fiodora Dostojewskiego: Mariusz Treliński, Wojciech Zimiński; zdj.: Krzysztof Ptak; muz.: Brian Lock; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Dominika Ostafowska (Ona), Janusz Gajos (On), Danuta Stenka (Lukieria) i inni; prod.: Skorpion Art, TVP S.A.; 98 min.

**11. Młode wilki  
(Fast Lane)**

reż.: Jarosław Żamojda; scen.: Jarosław Żamojda, Jacek Dąbala; zdj.: Andrzej J. Jaroszewicz; muz.: Robert Janson; wyk.: Piotr Szwedec (Robert), Jarosław Jakimowicz-Kriegel (Cichy), Michelle Cleo Godsey (Cleo) i inni; prod.: TVP S.A., Da Vinci Film; 94 min.

**12. Nic śmiesznego  
(Nothing Funny)**

reż. i scen.: Marek Koterski; zdj.: Bogdan Stachurski; muz.: Bernard Kawka; s.: Jacek Osadowski; wyk.: Cezary Pazura (Adaś), Ewa Blaszczyk (żona Adasia), Maciej Kozłowski (Maciek) i inni; prod.: Studio Filmowe „Zebra”, Agencja Produkcji Filmowej, TVP S.A., WFDiF Warszawa; 95 min.

**13. Pestka  
(Pip)**

reż.: Krystyna Janda; scen. na podstawie powieści Anki Kowalskiej: Maciej Maciejewski; zdj.: Edward Klosinski; muz.: Wojciech Borkowski; s.: Janusz Sosnowski; wyk.: Krystyna Janda (Agata), Daniel Olbrychski (Borys), Agnieszka Krulkówna (Sabina) i inni; prod.: Skorpion Art, TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej; 86 min.;

**14. Pokuszenie  
(Temptation)**

reż. i scen.: Barbara Sass; zdj.: Wiesław Zdort; muz.: Michał Lorenc; s.: Władysław Bielski; wyk.: Magdalena Cielecka (Anna), Krzysztof Pieczyński (Komendant), Olgierd Łukaszewicz (Ksiądz) i inni; prod.: Prostar Holding, TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej; 101 min.

**15. Ptaszka  
(Little Bird)**

reż.: Krystyna Krupska-Wysocza; scen.: Agnieszka Różycka; zdj.: Bogdan Stachurski; muz.: Michał Lorenc; s.: Dorota Ignaczak; wyk.: Małgorzata Kożuchowska (Maria), Joanna Sokółowska (Ula), Andrzej Grabarczyk (ojciec) i inni; prod.: Studio Filmowe „Perspektywa”, TVP S.A.; 74 min.

**16. Pułkownik  
Kwiatkowski  
(Colonel Kwiatkowski)**

reż.: Kazimierz Kutz; scen.: Jerzy Stefan Stawiński; zdj.: Grzegorz Kędzierski; muz.: Jan Kanty Pawłuskiewicz; s.: Barbara Nowak; wyk.: Marek Kondrat (pułkownik Kwiatkowski), Renata Danciewicz (Kryścia), Zbigniew Zamachowski (Dudek) i inni; prod.: IKAM Ltd., TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej; 122 min.

**17. Szabla  
od Komendanta  
(The Sword From  
The Commander)**

reż. i scen.: Jan Jakub Kolski; zdj.: Piotr Lenar; muz.: Waldemar Wróblewski; s.: Wojciech Saloni-Marczewski; wyk.: Bronisław Pawlik (Jakubek), Franciszek Pieczka (Kotek), Witold Pyrkosz (Gniewisz) i inni; prod.: „Figaro”, Agencja Produkcji Filmowej, TVP S.A., Polska Korporacja Telewizyjna Canal+, Wytwórnia Filmów Fabularnych Wrocław, PIF „Film-Art” Poznań, PIF „Odra-Film” Wrocław, Viktonex Warszawa; 102 min.

**18. Tato  
(Daddy)**

reż. i scen.: Maciej Ślesicki; zdj.: Andrzej Ramlau; muz.: Przemysław Gintrowski; s.: Barbara Nowak; wyk.: Bogusław Linda (Michał), Ola Maliszewska (Kasia), Krystyna Janda (Magda) i inni; prod.: Heritage Films, TVP S.A., Telewizja Canal+, Agencja Produkcji Filmowej, WFDiF Warszawa; 115 min., pr. 14 XII.

**19. Wielki Tydzień  
(Easter Week)**

reż., scen.: Andrzej Wajda; zdj.: Wit Dąbał; s.: Allan Starski; wyk.: Beata Fudalej (Irena Lilien), Wojciech Malajkat (Jan Malecki), Magdalena Warzecha (Anna Malecka) i inni; prod.: Heritage Films, Agencja Produkcji Filmowej, TVP S.A., Telewizja Canal+; 90 min.

**20. Wrzecziono czasu  
(Spinning Wheel  
Of Time)**

reż. i scen.: Andrzej Kondratiuk; zdj.: Maciej Kijowski, Andrzej Kondratiuk; muz.: Jerzy Satanowski; s.: Andrzej Kondratiuk; wyk.: Iga Cembrzyńska, Andrzej Kondratiuk, Katarzyna Figura i inni; prod.: Iga-Film Warszawa, Agencja Produkcji Filmowej, TVP S.A.; 108 min.

**Koprodukcje****1. Akwarium (Aquarium)**

reż.: Antoni Krauze, scen.: Antoni Krauze, Jan Purzycki; zdj.: Tomasz Tarasin, muz.: Piotr Czajkowski, Wasyl Kalinnikow, Anatol Liadow, Sergiusz Prokofiew, Władimir Wysocki; s.: Rafał Waltenberger; wyk.: Janusz Gajos (Krawcow), Jurij Smolskij (Wiktor), Witold Pyrkosz (Navigator) i inni; prod.: Polska (Studio Filmowe „Dom”), TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej, WFDF-Warszawa), Ukraina (Ukrteelfilm-Kijów), Niemcy (Manfred Dumiok Production-Berlin); 145 min.

**2. Diabelska edukacja**

reż., scen.: Janusz Majewski; zdj.: Witold Adamczyk; muz.: Jerzy Satanowski; s.: Andrzej Haliński; montaż: Elżbieta Kurkowska; wyk.: Marek Kondrat, Renata Dancewicz, Anna Dymna i inni; prod.: Polska (TVP), Niemcy (Regina Ziegler); (film z serii „Opowieści erotyczne”); 30 min.; nr. 111.

**3. Grający z talerza (Playing From A Plate)**

reż. i scen.: Jan Jakub Kolski; zdj.: Piotr Lenar; muz.: Zygmunt Konieczny; s.: Wojciech Saloni-Marczewski; wyk.: Dojnicza Paladituk (Janka), Franciszek Pieczka (Marczyk), Krzysztof Pieczyński (Luda) i inni; prod.: Polska (Warehouse FPS Warszawa, TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej), Francja (Moon Movies); 107 min..

**4. Prowokator (Provocateur)**

reż. Krzysztof Lang; scen.: Krzysztof Lang, Maciej Maciejewski; zdj.: Artur Reinhart; muz.: Michał Lorenc; s.: Barbara Komosińska; wyk.: Bogusław Linda (Herling), Krzysztof Pieczyński (Andrzej), Danuta Stenka (Marta) i inni; prod.: Polska (Filmcontract Warszawa, Agencja Produkcji Filmowej, TVP S.A.), Anglia (Mark Forstater Prod.), Czechy (Pictus Ltd.); 89 min.; nr. 31 V.

**5. Za co? (For What?)**

reż.: Jerzy Kawalerowicz; scen.: Paweł Fin, Jerzy Kawalerowicz, Walerij Pendrakowski, Aleksander Bondarev; zdj.: Michail Agronowicz; muz.: Walerij Miagkich; s.: Magdalena Dipont, Borys Blank; wyk.: Magdalena Wójcik (Albina), Artur Zmijewski (Migurski), Emilia Krakowska (Ludwika) i inni; prod.: Polska (Studio Filmowe „Kadr”, Agencja Produkcji Filmowej), Rosja (Studio „12A”); 107 min.

**6. Złote dno (Golden Depths)**

reż., scen.: Marek Nowicki; zdj.: Lomier Aehwlediani; muz.: Walerij Miagkich; s.: Wadim Kislych; wyk.: Małgorzata Foremniak (Helena), Siergiej Machowikow (Dima), Olga Wasiliewa (Zuzu) i inni; prod.: Polska (Studio Filmowe „Perspektywa”, Agencja Produkcji Filmowej), Rosja (Studio Filmowe „12A” - Moskwa); 83,5 min.

**Zagraniczne filmy polskich reżyserów****Całkowite zaćmienie (Total Eclipse)**

reż.: Agnieszka Holland; scen.: Christopher Hampton; zdj.: Yorgos Arvanitis; muz.: Jan A.P. Kaczmarek; s.: Dan Weil, Nathalie Buck; wyk.: Leonardo Di Caprio (Arthur Rimbaud), David Thewlis (Paul Verlaine), Romaine Bohringer (Mathilde Verlaine), Dominique Blanc (Isabelle Rimbaud) i inni; prod.: Francja-Wielka Brytania-Belgia; 116 min.

Aleksandra Korejwo z poznańskiego Telewizyjnego Studia Filmów Animowanych na zaproszenie ACME FILMWORKS, promującej na rynku amerykańskim twórców filmów animowanych z całego świata, realizowała od sierpnia do listopada 1995 filmy w technice animacji w materii sypkiej w Hollywood. Wykonała cztery trzydziestosekundowe etudy filmowe popularyzujące muzykę operową.

**Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w Polsce****Les Milles (Les Milles)**

reż.: Sebastien Grall; scen.: Jean-Claude Grumberg, Sebastien Grall; zdj.: Andrzej Jaroszewicz; muz.: Alexandre Desplat; s.: Valerie Grall; wyk.: Christine Scott-Thomas, Jean-Pierre Nerielle, Philippe Noiret i inni; prod.: Polska (Heritage Films, Agencja Produkcji Filmowej), Francja (Blue Films), Niemcy (Studio Babelsberg); 105 min.

**Król olch**

reż.: Volker Schlöndorff; scen. wg Michela Tourniera; Volker Schlöndorff, Jean-Claude Carrière; zdj.: Bruno De Kayzer; muz.: Michael Nyman; s.: Ezio Frigeriero; wnetrza: Ewa Braun; kostiumy: Anna Biedrzycka-Shepard; wyk.: John Malkovich, Armin Müller-Stahl, William Cohan i inni; prod.: Niemcy (Studio Babelsberg), Wlk. Brytania (Recoded Picture Company Limited), Francja (Renn Productions), Polska (Heritage)

**Przebudzenie (Ebredes/Awakening)**

reż.: Judit Elek; zdj.: Gabor Balogh; muz.: Laszlo Melis; s.: Tamás Banovich; kostiumy: Gyorgyi Szakaes; wyk.: Fruzsina Eszes (Kati), Judit Hernadi (matka), Andras Kern (ojciec); prod.: Węgry (Budapest Filmstudio), Francja (Scarabee Films), Polska (SF „Zebra”); 103 min.

**Siódmy pokój  
(The Seventh Room)**

reż.: Marta Meszaros; scen.: Marta Meszaros, Eva Pataki, Roberta Mazzoni; zdj.: Piotr Sobociński; muz.: Moni Ovadia; s.: Halina Dobrowolska; wyk.: Maja Morgenstem (Edith Stein), Jan Nowicki (Heller), Adriana Asti (Augusta) i inni; prod.: Polska (Studio Filmowe „TOR”, Agencja Produkcji Filmowej), Węgry (Morgan Film, Budapest Film); 110 min.

**Premiery '95 filmów  
zrealizowanych  
wcześniej**

**1. Cudowne miejsce**

reż.: Jan Jakub Kolski, 1994, pr.: 12 I.

**2. Dama kameliowa**

reż.: Jerzy Antczak, 1994, pr.: 4 XII.

**3. Faustyna**

reż.: Jerzy Lukaszewicz, 1994, pr.: 22 III

**4. Legenda Tatr**

reż.: Wojciech Solarz, 1994, pr.: 30 I.

**5. Polska śmierć**

reż.: Waldemar Krzystek, 1994, pr.: 27 IV.

**6. Spis cudzołożnic**

reż.: Jerzy Stuhr, 1994, pr.: 9 I.

**7. Szczur**

reż.: Jan Łomnicki, 1994, pr.: 11 V.

**8. Wrony**

reż.: Dorota Kędzierzawska, 1994, pr.: 6 I.

(Czołówki wyżej wymienionych filmów zamieściliśmy w poprzednim numerze „Kwartalnika Filmowego”)

**SERIALE TV**

**1. Archiwista**

reż., scen.: Andrzej Trzos-Rastawiecki; zdj.: Krzysztof Tusiewicz; muz.: Henryk Kuźniak; s.: Magdalena Dipont; montaż: Hanna Skowrońska-Zbrowska; wyk.: Izabela Kuna (Krystyna), Sławomir Orzechowski (Zbyszek), Edward Skarga (ojciec) i inni; 4 odcinki po 60 min.

**2. Ekstradycja I**

reż.: Wojciech Wójcik; scen.: Paweł Trzaska, Robert Brutter (odcinek I); Witold Horwath, Wojciech Wójcik, Paweł Trzaska, Robert Brutter (odcinek II); Witold Horwath, Wojciech Wójcik (odcinki III-VI); zdj.: Piotr Wojtowicz; muz.: Jerzy Satanowski; s.: Maria Smus; montaż: Marek Denys; wyk.: Marek Kondrat (Olgierd Halski), Małgorzata Pieczyńska (siostra Halskiego), Renata Danciewicz i inni; 6 odcinków po 60 min.

**3. Fitness Club**

reż.: Paweł Karpiński; scen.: Wojciech Niżyński; zdj.: Artur Radzko; muz.: Ryszard Poznakowski; s.: Lucyna Krzemieńska; montaż: Marek Wojciechowski; wyk.: Adrianna Biedrzyńska (Ewa Góralczyk), Wiktor Zborowski (Janusz), Emilian Kamiński (Rysio) i inni; 26 odcinków po 30 min.

**4. Maszyna zmian**

reż., scen.: Andrzej Maleszka; zdj.: Jacek Prosiński; muz.: Krzesimir Dębski; s.: Tomasz Kowalski; montaż: Anna Wagner; wyk.: Ewa Gawryluk (Anna), January Brunov (Filip) i dzieci; 7 odcinków po 30 min.

**5. Matki, żony  
i kochanki**

reż.: Juliusz Machulski; scen.: Paweł Trzaska, Zdena Sisova, Ryszard Zatorski, Juliusz Machulski; zdj.: Witold Adamek; muz.: Krzesimir Dębski; s.: Teresa Gruber; montaż: Anna Krasowska; wyk.: Małgorzata Potocka (Wanda), Anna Romanowska (Wiktoria), Gabriela Kownacka (Dorota), Elżbieta Zajączkówna (Hanka) i inni; 12 odcinków; pierwszy odcinek 90 min., pozostałe po 60.

**6. Odjazd**

reż., scen.: Magdalena i Piotr Lazarkiewiczowie; zdj.: Jarosław Zamojda; muz.: Michał Urbaniak; s.: Jacek Osadowski; montaż: Katarzyna Rudnik-Glińska; wyk.: Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Hilda), Halina Winiarska (Augusta, matka Hildy), Małgorzata Lipman i Grażyna Jędras (Hilda w retrospektywie); Krzysztof Janczar i inni; prod. TVP; 3 odcinki po 60 min.

**7. Radio Romans**

reż.: Janusz Dymek (odcinki 4-8, 11, 14, 19-20, 23-25, 29-30), Ireneusz Engler (1-3, 9-10, 12-13, 15-18, 21-22, 26-28, 31-32); scen.: Iłona Lepkowska; zdj.: Jacek Latało, Ryszard Jankowski; muz.: Janusz Grzywacz; s.: Jacek Mochny; montaż: Waldemar Plocharski; wyk.: Dorota Kolak (Wanda Krefit), Krzysztof Stelmazyk (Andrzej Krefit), Jan Jankowski i inni; 32 odcinki po 30 min.

**8. Sukces**

reż.: Krzysztof Gruber; scen.: Krzysztof Teodor Toeplitz; zdj.: Jerzy Gościak; muz.: Henryk Kuźniak; s.: Teresa Gruber; montaż: Grażyna Jasińska-Wiśniarowska; wyk.: Magdalena Wójcik (Tekla Skarbek), Marek Kondrat (prezes Sówka), Marian Kociniak i inni; 9 odcinków po 60 min.

### 9. Zespół adwokacki

reż.: Andrzej Kotkowski; scen.: Wojciech Nizyński; zdj.: Tomasz Tarasin, Maciej Kijowski; oprac. muz.: Marta Broczkowska; s.: Jacek Osadowski; montaż: Wiesława Liszewska, Piotr Zieliński; wyk.: Joanna Żółkowska (mecen. Siuda), Gustaw Lutkiewicz (kierownik zespołu), Wiesław Michnikowski (mecen. Czemik) i inni, 12 odcinków po 60 min.

## WYTWÓRNI E I STUDIA FILMOWE (PRODUKCJA)

### Studio Filmowe „Kronika”

#### 1. Dawno, dawno temu

reż., scen.: Jerzy Zianik; zdj.: Leszek Krzyżalski; montaż: Maria Rutkowska; operator dźwięku: Spas Christow; kierownik prod.: Jolanta Miller-Wirska; Betacam SP; 20 min.; koprod.: TVP Pr. 1 (film opowiada o samorządzie w przedwojennej WSM. Zasadniczym tworzonym jest ikonografia i wypowiedzi działaczy samorządu).

#### 2. Dom na Stawisku

reż., scen.: Maria Kwiatkowska; zdj.: Krzysztof Pakulski; 30 min.; dla Telewizji Edukacyjnej (monografia domu na Stawisku, który Stanisław Lilpop podarował córce Annie z okazji jej małżeństwa z Jarosławem Iwaszkiewiczem).

#### 3. Dziennik pisany pod wulkanem

reż., scen.: Andrzej Titkow; zdj.: Jacek Knopp; montaż: Urszula Rybicka; kierownik prod.: Anna Wojdat; 16 mm; kolor; 57 min.; koprod.: TVP S.A. Pr. 2, Fundacja Kultury, Fundacja Batorego, przy współfinansowaniu Agencji Produkcji (rodzaj filmowego eseju na temat życia i twórczości polskiego pisarza Gustawa Herlinga-Grudzińskiego).

### 4. Nasze dzieci

reż., scen.: Irena Kamińska; zdj.: Krzysztof Pakulski; montaż: Joanna Wojtulewicz; operator dźwięku: Jerzy Murawski; kierownik prod.: Anna Wojdat; Betacam SP; 23 min.; koprod.: TVP Pr. 1 (film opowiada o inicjatywie rodziców, którzy muszą walczyć o podstawowe prawa swoich dzieci upośledzonych umysłowo).

#### 5. Przystanek Borne

reż., scen.: Stanisława Domagal-ska; zdj.: Stanisław Płewa; montaż: Lucyna Dąbrowska; operator dźwięku: Spas Christow; kierownik prod.: Jolanta Miller-Wirska; Beta SP; 24 min.; koprod.: TVP Pr. 1 (film ukazuje miasto-poligon Borne Sulimowo w Koszalińskim, jego mieszkańców i ich problemy).

#### 6. Salwator

reż., scen.: Maria Kwiatkowska; zdj.: Krzysztof Pakulski; montaż: Włodzimierz Czwartosz; operator dźwięku: Marta Broczkowska; kierownik prod.: Anna Wojdat; Beta SP; 26 min.; koprod.: TVP Pr. 1 (film o Salwatorze – części dzielnicy Zwierzyniec, przyłączonej do Krakowa i o ludziach tam mieszkających).

## Studio Filmowe „Wir”

### I. Filmy dokumentalne

#### 1. Balkony

reż.: Włodzimierz Szpak; 15 min. (balkony jako element architektury, ale też jako przejaw kultury i życia społeczeństw).

#### 2. Barbara Skarga

reż.: Zbigniew Kowalewski; 50 min. (sylwetka filozofa i nauczyciela akademickiego z Uniwersytetu Warszawskiego, członkini PAN, byłej więźniarki łagrów sowieckich i działaczki opozycyjnej).

### 3. Heimat pani Hanki

reż.: Andrzej Soroczyński; 29 min. (Johanna Friebe – Niemka, Ślązaczka opowiada o stosunku Polaków do Niemców – zwycięzców do pokonanych. Jako dwunastoletnia dziewczynka w 1945 r. Johanna pozostała z matką i szóstką rodzeństwa bez środków do życia na podglwicznej wsi. W 1956 r. wraz z rodziną opuściła Polskę bez nienawiści do Polaków. Często wraca do swego Heimatu, do ludzi, którzy okazali jej pomoc).

#### 4. ...I żeby nie wrócili

reż.: Andrzej Soroczyński; 25 min. (ciąg dalszy filmu *Sowieci do domu*. W Brzegu nad Odrą stacjonował kiedyś największy w tzw. „środkowym teatrze działan” gamizon radzieckich wojsk lotniczych. Autor filmu szuka odpowiedzi na pytanie: Co stało się z miastem, z ludźmi po odejściu Rosjan?)

#### 5. Józef Garliński

reż.: Zygmunt Adamski; 54 min. (opowieść o żołnierzu AK, więźniu obozów koncentracyjnych, wybitnym historyku emigracyjnym, od 1945 r. przebywającym w Londynie).

## II. Spektakle

### Patrzyłem na zachód w stronę Polski

reż.: Ignacy Szczepański; 60 min.; dla TVP (spektakl teatralny, którego scenariusz napisany został na podstawie tekstów pamiętników znalezionych w Katyniu. W rolach uwięzionych polskich oficerów wystąpili: Jerzy Trela, Władysław Kowalski, Adam Kamień, Piotr Grabowski).

**Studio Miniatur  
Filmowych  
w Warszawie**

**I. Filmy reklamowe,  
czołówki i wstawki  
animowane**

**1. Danfoss**

zdj.: Jan Ptasziński, kierownik  
prod.: Eugeniusz Gordziejuk.

**2. Gust narodowy**

reż.: Marek Serafiński, animacja:  
Jarosław Szyszko, Wojciech  
Wojtkowski; zdj.: Jan Ptasziński,  
kierownik prod.: Eugeniusz  
Gordziejuk.

**3. Masmix**

reż.: Jolanta Pilimon-Kepińska;  
zdj.: Jan Ptasziński, kierownik  
prod.: Eugeniusz Gordziejuk.

**4. Morning Fresh**

reż. i animacja: Wojciech Karpik;  
zdj.: Jan Ptasziński, kierownik  
prod.: Eugeniusz Gordziejuk

**5. Seriale wszech-  
czasów**

reż.: Agnieszka Sadurska; muz.:  
Krzysztof Knittel; zdj.: Jan Ptasziński,  
kierownik prod.: Eugeniusz  
Gordziejuk.

**II. Współpraca  
produkcyjna**

**1. Powrót  
do Wiklinowej Zatoki**

7 odcinków; współpraca z firmą  
„Orbita”

**III. Usługi**

**1. Billy the cat**

2 odcinki na zlecenie firmy  
„LES FILMS DU TRIANGLE”

**Studio Filmów  
Animowanych  
w Krakowie**

**I. Seriale**

**1. Kleofas w świetle  
kapitalizmu**

reż.: Krzysztof Kiwerski, Tomasz  
Wolf; scen.: Witold Bereś, Artur  
Więcek; zdj.: Tomasz Wolf, Piotr  
Trela; proj. plast.: Mirosław Za-  
cny, Krzysztof Kiwerski; muz.:  
Krzysztof Suchodołski, kierow-  
nik prod.: Halina Kramarz, Do-  
rota Ignatiew; 5 odcinków po 15  
min.; dla I Programu TVP; Beta-  
cam; animacja i zdjęcia „żywe”

**2. Przypadki  
Zwierz-jeża**

reż., scen., plastyka: Agnieszka  
Sadurska; obsługa komputera:  
Krzysztof Kijak; muz.: Janek Po-  
spieszalski, kierownik prod.: Halina  
Kramarz, 2 odcinki po 5 min.,  
dla TVP; Betacam; animacja kla-  
syczna, malowanie i łączenie z de-  
koracjami techniką komputerową

**II. Serie**

**1. Bajki zza okna**

- *Historia prawie nie z tej ziemi*  
reż.: Ryszard Antonius-Antoni-  
szczak, Krzysztof Kiwerski,  
scen., plast.: Ryszard Antonius-  
Antoniszczak; zdj.: Tomasz Wolf,  
muz.: Marek Wilezyński, kie-  
rownik prod.: Halina Kramarz,  
13 min.; dla TVP; 35 mm i Be-  
tacam; animacja klasyczna.

**Studio Małych Form  
Filmowych  
„SE-MA-FOR” w Łodzi**

**1. Gwiazdka kota  
Filemona**

reż. i projekt plast.: Krzysztof  
Rynkiewicz; scen. i teksty: Sła-  
womir Grabowski, Marek Nej-  
man; zdj.: Grzegorz Swietlikow-  
ski; muz.: Witold Grabol-Grab-  
owski; dźwięk i montaż: Wiesław  
Nowak; animacja: Jerzy  
Derdzikowski, Agata Porczyk,  
Jolanta Dudzińska, Irena Wiernicka,  
Ryszard Woźniakowski; film TV,  
technika rysunkowa; taśma 35 mm; 6685 m.

**2. Kotek**

reż.: Mariusz Michalik, Piotr  
Trzaskalski; scen.: Antoni Bań-  
kowski; zdj.: Małgorzata Lupi-  
na; muz.: Wojciech Lemański;  
dźwięk: Wiesław Nowak, mon-  
taż: Jarosław Danielski; kierow-  
nik prod.: Marek Maj; wyk.: Iza  
Bartnicka, Dariusz Kowalski,  
Kuba Kowalski; Film TV; Be-  
tacam; film z cyklu *Open a  
door* – realizowany przez pro-  
ducentów z kilkunastu krajów,  
którego wspólnym tematem jest  
dzień z życia dziecka; 5 min.

**Serie**

**1. Mordziaki**

Filmy TV, technika aktorsko-lal-  
kowo-rysunkowa; taśma 35 mm;  
scen. na podstawie książki Jolanty  
Hartwig-Sosnowskiej; Andrzej  
Grabowski; scenografia i projek-  
ty plastyczne: Marian Kielbasz-  
czak; zdj.: Zbigniew Kotecki;  
muz.: Krzysztof Marzec; montaż:  
Teresa Miziolek; dźwięk: Viola  
Oktawiec-Kulik, Wiesław No-  
wak; realizacja części aktorskiej:  
Leszek Baron; animacja lalek:  
Krzysztof Brzozowski; animacja  
części rysunkowej: Ryszard  
Szymczak, Jerzy Derdzikowski,  
Agata Porczyk, Irena Wiernicka,  
Ryszard Woźniakowski; kierow-  
nik prod.: Elżbieta Stankiewicz,  
kierownictwo artystyczne serii:  
Marian Kielbaszczak.



- odcinek II: *Wyprowadź obcą planetę*, reż.: Adam Wyrwas; realizacja części rysunkowej: Ryszard Szymczak; wyk.: Maria Winiarska, Wiktor Zborowski, Zosia Zborowska, Jan Hencz; 705 m.

- odcinek III: *Groźny olbrzym*, reż.: Zbigniew Kotecki; realizacja części rysunkowej: Ryszard Szymczak; wyk.: Maria Winiarska, Wiktor Zborowski, Zosia Zborowska, Jan Hencz; 729 m.

- odcinek IV: *Sherlock Mordziaczek*, reż.: Krzysztof Brzozowski; realizacja części rysunkowej: Ryszard Szymczak; wyk.: Maria Winiarska, Wiktor Zborowski, Zosia Zborowska, Jerzy Bończak, Piotr Gąsowski; 677 m.

- odcinek V: *Wyspa Robinsona*, reż.: Marian Kielbaszczak; realizacja części rysunkowej: Jerzy Stepien; wyk.: Maria Winiarska, Wiktor Zborowski, Zosia Zborowska, Jan Hencz; 698 m.

- odcinek VI: *Mordziak w Krajinie Liliputów*, reż.: Marian Kielbaszczak; realizacja części rysunkowej: Jerzy Stepien; wyk.: Maria Winiarska, Wiktor Zborowski, Zosia Zborowska, Mieczysław Hryniewicz; 670 m.

- odcinek V: *Skrzynka marzeń*, reż.: Marian Kielbaszczak; realizacja części rysunkowej: Ryszard Szymczak; wyk.: Maria Winiarska, Wiktor Zborowski, Zosia Zborowska; 704 m.

## Wytwórnia Filmowa „Czołówka”

### 1. Bliżej nieba

real., scen.: Artur Kwiecień; zdj.: Grzegorz Borowski; dźwięk: Małgorzata Chłarea; montaż: Marek Dąbrowski; kierownik prod.: Małgorzata Zarzycka; Beta SP; 30 min. (tematem filmu są sekty religijne i parareligijne, chcące na nowo zbawić świat. W Polsce jest ich zarejestrowanych blisko sto. Sekty są przyczyną tragedii rodziców i młodych ludzi, których zniewalają, często na całe życie burząc ich psychikę).

### 2. Być równym innym – Wincenty Witos

real., scen.: Sylwester Kielbiewski; zdj.: Krzysztof Langda; muz.: Tadeusz Klimonda; dźwięk: Robert Wiśniewski; montaż: Marek Dąbrowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 27 min.; dla Programu I TVP S.A. (film – obok wątków biograficznych – ukazuje polityczne cele, program, a także zasady moralno-polityczne przywódcy chłopskiego Wincentego Witosa).

### 3. 22 czerwca 1941 roku

real., scen.: Marek Widarski; dźwięk: Robert Wiśniewski, Elżbieta Klimek; montaż: Marek Dąbrowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 15 min.; dla Programu I TVP S.A. (22 czerwca 1941 roku nastąpił w II wojnie światowej zwrot od sojuszu i współpracy niemiecko-sowieckiej do zażartego konfliktu zbrojnego. W filmie wykorzystano niemieckie kroniki z obu okresów: czasu sojuszu i czasu walki).

### 4. Gorlice

real., scen.: Wincenty Ronisz; zdj.: Grzegorz Borowski; dźwięk: Robert Wiśniewski, Elżbieta Klimek; montaż: Hanna Ejsmont; kierownik prod.: Jerzy Widarski; 35 mm.; barwny; 28 min.; koprod.: Program I TVP S.A. (film przypomina moment rozpoczęcia przez wojska państw centralnych ofensywy pod Gorlicami, która miała kluczowe znaczenie dla przebiegu działań wojennych na froncie wschodnim podczas I wojny światowej).

### 5. Gorzkie zwycięstwo

real., scen.: Wincenty Ronisz; zdj.: Grzegorz Borowski; dźwięk: Robert Wiśniewski, Elżbieta Klimek; montaż: Hanna Ejsmont; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Małgorzata Zarzycka; 35 mm.; barwny; 89 min.; koprod.: Program I TVP S.A. (film poświęcony jest żołierzom, walczącym na wielu frontach II wojny światowej. mówi o walce, która była manifestacją woli niepodległości wobec obojętności świata, walce świadczącej o głębokiej determinacji w obronie wartości najwyższych).

### 6. Kartki z życiorysu

real., scen.: Edmund Zbigniew Szaniawski, Marek Widarski; zdj.: Jacek Prosiński; dźwięk: Robert Wiśniewski, Elżbieta Klimek; montaż: Marek Dąbrowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 8 min.

### 7. Kępa Potocka

real.: Joanna Haręza; zdj., montaż: Robert Sojka; kierownik prod.: Małgorzata Zarzycka; Beta SP; 3 min.

### 8. Lata więzienne Prymasa Wyszyńskiego 1953-1956

real., scen.: Edmund Zbigniew Szaniawski; zdj.: Krzysztof Langda; dźwięk: Marianna Zajac; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 56 min.; koprod.: Program I TVP S.A., Stowarzyszenie „Civitas Christiana” (obok zdjęć współczesnych, wykorzystano materiały filmowe z archiwum MIBP, MSW oraz Instytutu Prymasowskiego. W filmie występują meliczni już świadkowie, którzy mieli kontakt z Prymasem w czasie Jego uwięzienia).

### 9. Marszałkowska i okolice

real., scen.: Włodzimierz Szpak; zdj.: Julian Szezerkowski; dźwięk: Robert Wiśniewski; montaż: Ryszard Lenartowicz; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 22 min. 15 sek.; dla Programu I TVP S.A. (film ukazuje zmiany, jakim uległa ulica Marszałkowska na przestrzeni naszego stulecia).

### 10. Memoriał Kusocińskiego – Skra

real.: Joanna Haręza; zdj.: Krzysztof Langda; montaż: Bogusław Furga; kierownik prod.: Małgorzata Zarzycka; Beta SP; 5 min.; dla Master Foods Polska.

### 11. Moc krzyża

real., scen.: Aleksandra Ciechanowicz-Sarata; zdj.: Marek Gąsecki; dźwięk: Tomasz Siedler; montaż: Krzysztof Bochenek; kierownik prod.: Małgorzata Zarzycka; Beta SP; 33 min. (film o objawieniach Matki Bożej w byłej Jugosławii).

### 12. Monte Cassino 50 lat po bitwie

real., scen.: Edmund Zbigniew Szaniawski; zdj.: Krzysztof Langda; dźwięk: Marianna Zajac; montaż: Janusz Szymański, Marek Dąbrowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 43 min. 48 sek.; koprod.: Departament Stosunków Społecznych MON (dawni przeciwnicy mówią o pojednaniu między żołnierzami i narodami u stóp odbudowanego klasztoru. Film zawiera bogaty materiał archiwalny, dotyczący walk II Korpusu o Monte Cassino i mało znane zdjęcia jego dowódcy generała Władysława Andersa).

### 13. Na granicy marzeń

real., scen.: Zygmunt Skonieczny; zdj.: Stefan Czyżewski; dźwięk: Artur Skonieczny; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 24 min.; dla Programu II TVP S.A. (film z cyklu „Małe ojczyzny”, poświęcony gminie Szallary).

### 14. Nasz brat Bela Varga

real., scen.: Sylwester Kielbiewski; zdj.: Grzegorz Borowski; dźwięk: Robert Wiśniewski, Elżbieta Kliniek; montaż: Milenia Fiedler; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 52 min.; koprod.: Program I TVP S.A. (Bela Varga – węgierski ksiądz i polityk. W czasie wojny przyciemnił tysiące polskich uchodźców. Skazany na karę śmierci przez Niemców za pomoc Polakom, a przez Rosjan za głoszenie prawdy o Katyniu. W 1945 roku zagrożony przez NKWD uciekł na Zachód. Stał na czele Węgierskiego Komitetu Narodowego. Powrócił w 1990 r. Varga powiedział: *...nie jest Węgrem ten, kto nie kocha Polaków...*).

### 15. Od świtu do nocy

real., scen.: Zygmunt Skonieczny; zdj.: Grzegorz Lachman; muz.: Eugeniusz Rudnik; dźwięk: Artur Skonieczny; montaż: Marek Lewandowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 22 min. 24 sek.; dla Programu I TVP S.A. (film z cyklu „Małe ojczyzny”, pokazujący jeden pracowity dzień trzypokoleniowej, wielodzietnej rodziny kurpiowskiej).

### 16. Po kolecach

real., scen.: Zygmunt Skonieczny; zdj.: Stefan Czyżewski; dźwięk: Artur Skonieczny; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 24 min.; dla Programu II TVP S.A. (filmowa opowieść o losie odkrywcy wód geotermalnych w Polsce – profesorze Julianie Sokolowskim, geologu, który swój sukces opłacił utratą zdrowia i posady).

### 17. Promocja Twix

real.: Joanna Haręza; zdj., montaż: Robert Sojka; kierownik prod.: Małgorzata Zarzycka; Beta SP; 3 min.; dla Master Foods Polska.

### 18. Spór o Sienkiewicza

real., scen.: Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka; zdj.: Jacek Prosiński; dźwięk: Stefan Chomnicki; montaż: Marek Krzysztofowicz; Beta SP; 55 min.; dla Programu I TVP S.A. (film z cyklu „Wielkie polemiki”, przypominający najbardziej znaczącą w naszej historii dyskusję na temat przyszłości kultury polskiej. Wzięli w niej udział najwybitniejsi publicyści i pisarze).

### 19. Tajemnica

real., scen.: Aleksandra Ciechanowicz-Sarata; zdj.: Marek Gąsecki; dźwięk: Tomasz Siedler; montaż: Krzysztof Bochenek; kierownik prod.: Małgorzata Zarzycka; Beta SP; 34 min.; dla Programu I TVP S.A. (Trzynastcie lat temu we wsi Medzugoście, w byłej Jugosławii, dzieciom objawiła się Matka Boska. Objawienia trwają do dziś. Przez cały czas straszliwej wojny wieś, zamieszkała głównie przez Muzułmanów i kilkuset katolików – Chorwatów, stanowiła przedziwną enklawę spokoju. Film pokazuje historię i teraźniejszość objawień przez pryzmat toczącej się wojny.).

### 20. Wytwórnia Filmowa „Czołówka”

real.: Artur Kwiecień; Beta SP; 3 min.

**21. Życiorys z celi śmierci**

real., scen.: Andrzej Brzozowski; zdj.: Jacek Siwecki; dźwięk: Robert Wiśniewski, Elżbieta Klimek; montaż: Marek Dąbrowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; Beta SP; 46 min. 33 sek.; koprod.: Program I TVP S.A. (W bloku XI obozu oświęcimskiego drzwi jednej celi pokryte są wydrapanymi w drewnie rysunkami. Pośród nich Matka Boska Ostrobramska obok cyrkla, kielni, spadochromu, pasa i kielicha mszalnego z datą 1945 roku. Początkowo uważano, że są to rysunki wielu więźniów. Później skojarzono je z życiorysem Stefana Jasińskiego, przebywającego w Oświęcimiu od lata 1944 roku do zimy 1945 roku, po którym potem ślad zaginął. W filmie występują osoby, które go znalazły i odnalazły wyryty na drzwiach życiorys, przyczyniając się do odszyfrowania go.)

---

**Studio Filmów  
Rysunkowych  
w Bielsku-Białej**
**I. Seria – Karrypel  
kontra Groszki (dla TVP)****1. Latający królik**

reż.: Marian Cholepek; scen.: Jerzy Niemczuk; oprac. plast.: Franciszek Pyter, Marian Cholepek; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz.: Zenon Kowalowski; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Baley; 675 m; 24 min. 49 sek.

**2. Fałszywe żaby**

reż.: Andrzej Fletner; scen.: Jerzy Niemczuk; oprac. plast.: Franciszek Pyter, Marian Cholepek; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz.: Zenon Kowalowski; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Baley; 678 m; 24 min. 52 sek.

**3. Cyrk z bocianem**

reż.: Marek Burda; scen.: Jerzy Niemczuk, Andrzej Orzechowski, Mieczysław Woźny; oprac. plast.: Franciszek Pyter, Marian Cholepek; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz.: Zenon Kowalowski; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Baley; 666 m; 23 min. 45 sek.

**4. Kto kopie dołki**

reż.: Bronisław Zeman; scen.: Jerzy Niemczuk; oprac. plast.: Franciszek Pyter, Marian Cholepek; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz.: Zenon Kowalowski; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Baley; 633 m; 23 min. 15 sek.

**5. Ośmiorny**

reż.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Aleksander Oczko; scen.: Jerzy Niemczuk; oprac. plast.: Franciszek Pyter, Marian Cholepek; muz.: Zenon Kowalowski; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Baley; 678 m; 24 min. 52 sek.

**II. Filmy reklamowe****1. Reparil**

reż., scen., oprac. plast.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Aleksander Oczko; zdj.: Dorota Poraniewska; montaż, dźwięk: Irena Hussar; 12,5 m; 25 sek. (reklama żelu na bóle, potłuczenia itp).

**2. Sidolux**

reż., scen.: Andrzej Orzechowski; oprac. plast.: Marek Burda; zdj.: Włodzimierz Głodek, Dorota Poraniewska; muz.: Marek Wileczyński; montaż, dźwięk: Irena Hussar; 14 m; 28 sek. (film reklamujący środek do czyszczenia podłóg)

**3. Tetesept-Angidin**

reż., scen., oprac. plast.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Aleksander Oczko; zdj.: Dorota Poraniewska; montaż, dźwięk: Irena Hussar; 12,5 m; 25 sek. (reklama lekarstwa przeciw przeziębieniu dla dzieci).

---

**Wytwórnia Filmowa  
„Dydakta”  
w Warszawie**
**1. Język migowy –  
Dawne czasy**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 12 min.

**2. Język migowy –  
Lekcja chemii 1**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 13 min.

**3. Język migowy –  
Lekcja chemii 2**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 11 min.

**4. Język migowy –  
Lekcja fizyki**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 11 min.

**5. Język migowy –  
Lekcja matematyki 1**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 13 min.

**6. Język migowy –  
Lekcja matematyki 2**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 13 min.

**7. Język migowy –  
Lekcja matematyki 3**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 11 min.

**8. Język migowy –  
Lekcja matematyki 4**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 10 min.

**9. Język migowy – Od rozbiorów Polski do II wojny światowej**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 11 min.

**10. Język migowy – Polska w II wojnie światowej**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 12 min.

**11. Język migowy – Służba wojskowa**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 8 min.

**12. Język migowy – Wizyta w ZOO**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 15 min.

**13. Język migowy – W świecie sztuki**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 16 min.

**14. Język migowy – Zwierzęta na wsi**

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Andrzej Kalinowski; 11 min.

Wszystkie wyżej wymienione filmy przeznaczone są dla nauczycieli i wychowawców dzieci mieszących oraz studentów surdopedagogiki uczących się języka migowego.

**Wytwórnia Filmów Sportowych i Turystycznych „SPORTFILM”**

**1. Mini siatkówka**

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen.: Zbigniew Krzyżanowski; muz. kompilowana; wideo; 28 min.; film szkoleniowy nakręcony na zlecenie Polskiego Związku Piłki Siatkowej (ćwiczenia dla najmłodszych).

**2. Mini tenis cz. II**

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen.: Elżbieta Ślesicka; muz. kompilowana; wideo; 19 min.; film szkoleniowy nakręcony na zlecenie Polskiego Związku Tenisowego (kontynuacja lekcji tenisa dla najmłodszych).

**3. Polmos i jego produkty**

real., zdj.: Krzysztof Kalukin; scen.: Jerzy Roszkowski; muz.: Wiktor Niemiro; wideo; 15 min.; film promocyjny, nakręcony na zlecenie PPS POLMOS.

**4. Tranzytem przez Polskę**

real., zdj.: Krzysztof Kalukin; scen.: Jerzy Roszkowski; muz.: Wiktor Niemiro; wideo; 26 min.; film promocyjny, nakręcony na zlecenie Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki (ukazuje trasy tranzytowe przez Polskę i przejścia graniczne).

**5. Wydarzenia kulturalne w Polsce**

real., scen., zdj.: Ryszard Gajewski; muz.: Waldemar Parzyński; wideo; 28 min.; film promocyjny nakręcony na zlecenie Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki.

**6. – 11. Zapasy styl wolny i klasyczny**

real. i zdj.: Mieczysław Dobrowolski, Maria Wituska-Tracewska; scen.: Janusz Tracewski, Andrzej Głaz; muz. kompilowana; wideo; cykl 6 filmów szkoleniowych dla dzieci i młodzieży, nakręconych na zlecenie Polskiego Związku Zapasniczego.

**12. Zapraszamy w góry**

real., scen.: Jerzy Roszkowski; wideo; 3 min.; zlecenie Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki; (impresja filmowa).

**Video Studio Gdańsk**

**I. Filmy dokumentalne i reportaże**

**1. Brzmienie Sacrum**

reż.: Jacek Samacki; zdj.: Józef Romasz; 35 min. (program – poprzez trzy utwory muzyczne: Magnificat, Fantazje organową i Totus Tuus – przedstawia 600-letnią historię kultu Maryjnego Obrazu na Jasnej Górze; emitowany w TVP1).

**2. Cień zbrodni**

reż.: Anna Mydlarska; zdj.: Tomasz Radziński; 30 min. (historia morderstw dokonywanych w pierwszych dniach wojny na mieszkańcach Pomorza Gdańskiego przez ludność pochodzenia niemieckiego; emitowany przez TVP Gdańsk).

**3. Danuta Walas-Kobylińska – Żaba**

reż.: Iwona Bartólewska; zdj.: Tomasz Radziński; 46 min. (filmowy portret pierwszej polskiej kobiety-kapitana żeglugi wielkiej).

**4. Gryf**

reż.: Anna Mydlarska; zdj.: Tomasz Radziński; 30 min. (wojenna i powojenna działalność tajnej kaszubskiej organizacji wojskowej, emitowany w TVP Gdańsk)

**5. ... i nie żałuj tego...**

reż.: Paweł Chmielewski; zdj.: Wojciech Ostrowski, Tomasz Radziński, Witold Planulis, Krzysztof Iglowski; 54 min. (film dokumentalny o legendzie polskiego rock and rolla Franciszku Walićkim; emitowany w TVP2 i TV Polonia).

**6. Izabela Filipiak czyli podwójna amnezja**

reż.: Ewa Pytka; zdj.: Paweł Kima; 36 min. (film z cyklu przedstawiającego twórczość literacką młodej emigracji; emitowany w TVP2 i TV Polonia).

### 7. Najdroższe trzy kilometry

reż.: Grzegorz Karbowski; zdj.: Witold Planutis; 27 min. (reportaż o budowie Trasy Kwiatkowskiego)

### 8. Nie pal

reż.: Maciej Kraszewski; animacja: Robert Turlo; 30 sek. (filmowy plakat antynikotynowy; emitowany w TVP1).

### 9. Offertoria na Adwent i Boże Narodzenie

### 10. Offertoria na Wielki Post i Wielkanoc

reż.: Jacek Samacki; zdj.: Tomasz Lewiński; po 45 min. (programy muzyczne prezentujące offertoria Giovanniego da Palestriny, opatrzone komentarzem teologicznym; emitowane w TVP2).

### 11. ... onego czasu rozbił się okręt

reż.: Jacek Samacki; zdj.: Tomasz Lewiński; 52 min. (film z cyklu przedstawiającego twórczość literacką młodej emigracji, sylwetka Janusza Rudnickiego z Niemiec; emitowany w TVP2).

### 12. Przechodzenie po lodzie zabronione

reż.: Jacek Samacki; zdj.: Józef Romasz; 34 min. (reportaż dokumentujący polską premierę *Straszego Dworu* w reżyserii Marii Fołtyń w Samarze – dawny Kujbyszew, na tle warunków życia tamtejszej Polonii; emitowany w TVP1 i TV Polonia).

### 13. Stanisław Rodziński – prawdzie naprzeciw

reż.: Ewa Pytką; zdj.: Sławomir Pułtyń; 50 min. (filmowy portret malarza, bezkompromisowego twórcy w komunistycznej Polsce).

### 14. Stutthof kilka dni później

reż.: Jerzy Gębcki; zdj.: Wojciech Ostrowski; 11 min. (film oparty na materiałach archiwalnych, zrealizowanych przez żołnierzy armii radzieckiej).

### 15. Wyprawa na Biegun Północny

real.: Jerzy Surdel, Wojtek Ostrowski; zdj.: Wojtek Ostrowski; 53 min. (dwuczęściowy dokument opowiadający o pierwszej polskiej ekspedycji na Biegun Północny; emitowany w TVP1 i TV Polonia).

### 16. Życie moje

reż.: Krzysztof Grabowski (reportaż dokumentalny o Stowarzyszeniu Samopomocy „Krag” w Gdańsku, udzielającym wsparcia rodzinom maltretowanym; emitowany w TVP1).

## II. Teatr Telewizji

### Pasja

reż.: Wojciech Misiuro; real. TV: Andrzej J. Jaroszewicz; 44 min. (spektakl w wykonaniu aktorów Teatru Ekspresji w kościele Św. Bartłomieja w Gdańsku; emitowany w Wielki Piątek w TVP2).

### III. Programy cykliczne

– 6 reportaży Grzegorza Karbowskiego, Tomasza Zajęca, Anny Fibak, Małgorzaty Suchockiej, Atheny Sawidis-Gniłańskiej, wyemitowanych w ramach programu *Express reporterów* pod redakcją Blanki Danilewicz, po 10 min.; – 26 magazynów telewizyjnych *Jak pies z kotem*, emitowanych w TVP Gdańsk, pod redakcją: Atheny Sawidis-Gniłańskiej i Ewy Górskiej; – 52 odcinki *Leśkomy katolickiego*, reż.: Barbara Gorgol, Ewa Górską, emitowane w cyklu tygodniowym

w TVP Gdańsk, po 10 min.; – *Ludzie sukcesu*, reż.: Waldemar Plocharski, zdj.: Wojciech Ostrowski, Mariusz Elert, Sławomir Pułtyń, Grzegorz Dolecki, 7 półgodzinnych programów o charakterze talk-show z udziałem osób, którym udało się przezwyciężyć własne słabości, którzy robią coś oryginalnego, osiągnęli sukces; emitowane raz w miesiącu w TVP Gdańsk; – 32 odcinki polskiej wersji cotygodniowego magazynu katolickiego *Lumen 2000*, emitowanego dwukrotnie w środy w TVP1, po 10 min.; – *Przygdy Leona*, reż.: Paweł Chmielewski, 15 programów, zrealizowanych w konwencji ukrytej kamery; emitowane w TVPOLSAT, po 25 min.; – *Wykłady wakacyjne*, reż.: Maciej Kraszewski, 9 zrealizowanych dla TVPOLSAT programów, traktujących pół żartem, pół serio o problemach, które latem mogą dać się nam we znaki, po 10 min.; – 14 reportaży dokumentujących życie mieszkańców Trójmiasta, autorzy: Grzegorz Karbowski, Athena Sawidis-Gniłańska, Mirosław Judkowiak, Tomasz Radziemski, Maciej Stempurski, Ewa Popowicz, Danuta Harasimowicz; reportaże emitowane w gdańskiej „3”, po 10 i 15 min.

## Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych w Łodzi

### 1-8. Ariane

reż.: Jacek Bławut; 8 filmów oświatowych po 5 min.; dla TVP (filmy o kosmosie w Gujanie Francuskiej, z którego wyszłeliwane są mikiety „Ariane”).

### 9. Co dla lasu lepsze

reż.: Roman Dębski; 30 min. (film o ochronie lasów).

**10 – 11. Czas przeszły dokonany**

reż.: Stanisław Janicki; 2 filmy po 30 min.; dla TVP (filmy zmontowane z materiałów archiwalnych WFOiPE).

**12. Gmach**

reż.: Wojciech Maciejewski; 35 min.; dla TVP (film dokumentalny o gmachu KC PZPR, po rozwiązaniu partii).

**13. Jerzy Urbankiewicz**

reż.: Lech Czolnowski; 120 min.; dla TVP (notacja przedstawiająca życie i twórczość).

**14 – 64. Klub Pana Rysia**

reż.: Mikołaj Haremski, Stanisław Janicki; 51 odcinków po 23 min.; dla TVP (serial przyrodniczy dla dzieci w wieku 10-12 lat).

**65 – 68. Kolumbia**

reż.: Jacek Śliwa; filmy oświatowe po 25 min.; dla TVP (filmy prezentujące przyrodę Kolumbii oraz historię podbojów i wierzenia dawnych mieszkańców).

**69. Las w mieście**

reż.: Jerzy Bezkowski; 30 min.; dla TVP (film o Lesie Łagiewnickim, będącym „zielonymi płucami” Łodzi).

**70 – 72. Lekcja języka niemieckiego**

reż.: Piotr Zarębski, Leszek Orłowicz, Stanisław Hibner; 3 odcinki po 30 min. (filmy przedstawiające naukę języka obcego w sytuacjach życia codziennego).

**73 – 80. Magazyn „Notowań”**

reż.: Jerzy Bezkowski; 8 odcinków po 10 min. (cykliczny program Redakcji Rolnej TVP).

**81. Mała retencja**

reż.: Barbara Bartman-Czecz; 30 min. (film o gospodarce wodnej ze szczególnym uwzględnieniem Łodzi).

**82 – 86. Małe spojrzenia**

reż.: Jacek Zieliński; 5 odcinków po 10 min. (program cykliczny TVP).

**87. Stanisław Siedlecki**

reż.: Ryszard Wyrzykowski; 120 min.; dla TVP (notacja przedstawiająca życie i dorobek naukowy).

**88 – 95. Wehikuł czasu**

reż.: Mikołaj Haremski, Wiktor Skrzynecki; 8 odcinków po 23 min.; dla TVP (serial historyczny dla dzieci w wieku 12-15 lat).

**AB FILM PRODUCTION Ltd.**

**1. Był dwór**

real., scen.: Marek Jakubik; zdj.: Mariusz Palej; muz.: Krzysztof Suchodolski; montaż: Krystyna Jocher; 27 min. 10 sek. (film o dworze w Jaszczowie koło Milejowa, będącym rodzinnym domem Walerego Pisarka – wybitnego językoznawcy, profesora UJ. Obecnie dwór chyli się ku upadkowi).

**2. Listopad**

reż., scen. na podst. powieści Henryka Rzewuskiego: Mikołaj Grabowski; zdj.: Bogdan Stachurski; s.: Anna Sekuła; muz.: Józef Rychlik; montaż: Mirosław Kęsiak; wyk.: Joanna Sydor (PWST), Jakub Przebindowski (PWST), Bartek Dziedzic (PWST), Jan Peszek, Andrzej Grabowski, Jerzy Gralek, Jerzy Bińczycki, Jerzy Treła, Anna Polony i inni ( telewizyjna wersja spektaklu teatralnego).

**3. Osada na pustkowiu**

real., scen.: Krystyna i Michał Bogusławscy; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; muz.: Stanisław Syrewicz; montaż: Jacek Stanclik; 26 min. 44 sek. (poetycki portret wsi Markowa koło Łanicy).

**4. Raj utracony – opera odjazdowa w odcinkach – odcinek 1**

reż.: Krzysztof Jasiński; scen.: Zbigniew Raj, Krzysztof Jasiński, Maryla Guzy; real. tv: Stanisław Zajęzkowski; muz.: Zbigniew Raj; montaż: Mieczysław Ornan; 38 min. 54 sek.; wyk.: Beata Rybotycka, Beata Fudalej, Jacek Wójcicki, Zbigniew Raj, Józef Romek, Dariusz Gnatowski (przedstawienie operowe w małym prowincjonalnym teatrzyku, gdzie nie ma prawa się udać).

**5. Szewska pasja**

real., scen.: Michał Bogusławski; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; montaż: Maciej Skwierawski; 21 min. 52 sek. (film o mieszkającym w bieszczadzkiej guszy szwecu, który rzeźbi, komponuje piosenki, śpiewa, trenuje boks, strzela z łuku, gra w tenisa, jeździ na nartach).

**6. Wiktora Zina trzeciego świata opisanie**

real., scen.: Krystyna i Michał Bogusławscy; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; muz.: Stanisław Syrewicz; montaż: Jacek Stanclik; 25 min. 15 sek. (film dokumentalno-poetycki, w którym prof. Wiktor Zin wspomina swą przeszłość, a także przedstawia własną interpretację koncepcji trzeciego świata Karla Raimunda Poppera).

**TELEWIZJA POLSKA**  
**TELEWIZYJNE STUDIO**  
**FILMÓW**  
**ANIMOWANYCH**  
**W POZNANIU**

**1. Carmen Habanera do muzyki Rodiona Shchedrina i Georgesa Bizeta**

reż., scen., animacja, plastyka: Aleksandra Korejwo; zdj.: Krzysztof Napierala; dźwięk, montaż: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz. w wykonaniu Orkiestry Kameralnej Amadeus pod dyrekcją Agnieszki Duczmal; animacja w materii sypkiej; 35 mm; 125 m/e; 4 min. 15 sek. (film inspirowany muzyką klasyczną).

**2. Drgająca struna – Chordofon**

reż., scen., animacja, plastyka: Rafał Bartkowiec (debiut reżyserski, dyplom ASP w Krakowie); zdj.: Dariusz Tokarezyk; dźwięk, montaż: Wiesław Nowak; opieka artystyczna: Jerzy Kucia; kierownik prod.: Grażyna Lipińska; muz. z IV Senty Es-dur na wiolonczelę solo Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu Annera Bylsmy; animacja klasyczna i wycinankowa na wielopłacie; 35 mm; 151 m/e; 5 min. 30 sek. (film inspirowany muzyką klasyczną).

**3. Eine kleine Nachtmusik Wolfganga Amadeusa Mozarta (całość)**

reż., scen., plastyka: Jacek Adameczak; animacja: Jacek Adameczak, Maciej Matecki; zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk, montaż: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Grażyna Lipińska; muz. w wykonaniu Orkiestry Kameralnej pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka; animacja klasyczna wykonana w różnych technikach; 35 mm; 498 m/e; 18 min. 13 sek. (film inspirowany muzyką klasyczną).

**4. Eine kleine Nachtmusik – Romanze Andante Wolfganga Amadeusa Mozarta**

reż., scen., plastyka: Jacek Adameczak; animacja: Jacek Adameczak, Maciej Matecki; zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk, montaż: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Grażyna Lipińska; muz. w wykonaniu Orkiestry Kameralnej pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka; animacja klasyczna; 35 mm; 188 m/e; 7 min. 10 sek. (film inspirowany muzyką klasyczną).

**5. Fantaisie Impromptu Fryderyka Chopina**

reż., scen., plastyka: Monika Martini-Madej; animacja: Monika Martini-Madej, Maciej Matecki, Elżbieta Kandziora; zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk, montaż: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz. w wykonaniu Jerzego Martini – fortepian; animacja klasyczna; 35 mm; 152 m/e; 5 min. 30 sek. (film inspirowany muzyką klasyczną).

**6. Jesień z koncertu „Pory Roku” Antonio Vivaldiego**

reż., scen., animacja, plastyka: Wiesław Bober; zdj.: Zbigniew Kotecki; dźwięk: Wiesław Nowak; montaż: Teresa Niziołek; kierownik prod.: Grażyna Lipińska; muz. w wykonaniu Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia i Telewizji pod dyrekcją Agnieszki Duczmal; animacja kombinowana; 35 mm; 165 m/e; 5 min. 45 sek. (film inspirowany muzyką klasyczną).

**7. Magritte**

reż., scen., oprac. plast.: Hieronim Neumann; animacja komputerowa, dźwięk, montaż: Maciej Cwiek; zdj.: Zbigniew Kotecki; kierownik prod.: Grażyna Lipińska; muz.: Zbigniew Kozub; animacja komputerowa; BETACAM SP PAL; 10 min. 32 sek. (film z cyklu plastycznego pt. *Impresje*).

**8. Paul Cézanne**

reż., scen., animacja, oprac. plast.: Tomasz Tobolski (debiut reżyserski, dyplom PWSSP w Poznaniu); zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk, montaż: Wiesław Nowak; opieka artystyczna: Kazimierz Urbański; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz. Preludium e-moll op. 28 Fryderyka Chopina w wykonaniu Jerzego Godziszewskiego; animacja klasyczna; 35 mm; 83 m/e; 3 min. (film z cyklu plastycznego pt. *Impresje*).

**9. Pejzaże**

reż., scen., animacja komputerowa, plastyka, dźwięk, montaż: Maciej Cwiek; kierownik prod.: Grażyna Lipińska; muz. Mazurek e-moll op. 17 nr 2 Fryderyka Chopina w wykonaniu Andrzeja Tatarskiego – fortepian; animacja komputerowa; BETACAM SP PAL; 4 min. 30 sek. (film inspirowany muzyką klasyczną).

**10. Piet Mondrian**

reż., oprac. plast.: Jacek Kasprzycki; scen.: Tamara Kasprzycka, Jacek Kasprzycki; animacja: Jacek Kasprzycki, Janusz Gałązkowski, Krystyn Koczorski, Artur Żurawski; zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk, montaż: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz.: Arnold Dąbrowski; animacja klasyczna i kombinowana; 35 mm; 297 m/e; 10 min. 50 sek. (film z cyklu plastycznego pt. *Impresje*).

**11. Wariacja na temat Witkacego**

reż., scen., animacja, oprac. plast.: Monika Martini-Madej (debiut reżyserski, dyplom PWSSP w Poznaniu); zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk, montaż: Wiesław Nowak; opieka artystyczna: Kazimierz Urbański; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; animacja klasyczna wykonana na papierze; 35 mm; 191 m/e; 7 min. (film z cyklu plastycznego pt. *Impresje*).

**REDAKCJA FILMÓW  
DOKUMENTALNYCH  
PROGRAMU I**

**1. Armia Krajowa –  
Armia Podziemna**

reż.: Józef Gębski; Fundacja  
Filmowa Armii Krajowej; 60  
min.

**2. Bajeczki,  
straszydełka**

reż.: Marta Damasiewicz; 10  
min.

**3. Bazylika Św. Grobu –  
Jerozolima**

reż.: Jacek Piotrowski, Tadeusz  
Szyma; 30 min.

**4. Belsen Bergen**

reż.: Józef Gębski; Double VV  
Production Leszek Winnicki;  
25 min.

**5. Bezsilność ONZ**

reż.: Joanna i Krzysztof Tal-  
czewscy; Profilm Gdańsk; 50  
min.

**6. Być równym innym –  
Wincenty Witos**

reż.: Stanisław Kielbiewski;  
„Czołówka”; 27 min.

**7. Cicha przystań**

reż.: Mariusz Małec; 26 min. 24  
sek.

**8. Cmentarze – Londyn**

reż.: Henryk Janas; Studio  
Wola; 10 min.

**9. Cmentarze – Lwów**

reż.: Henryk Janas; Studio  
Wola; 10 min.

**10. Cmentarze –  
Monte Cassino**

reż.: Henryk Janas; Studio  
Wola; 10 min.

**11. Dar serca – rzecz  
o Teresie Strzembosz**

reż.: Bożena Garus-Hockuba;  
Agencja Filmowa „Profil” i  
VSG; 21 min. 46 sek.

**12. Dąbrowa Kostka  
(z cyklu Żołnierze  
Rzeczypospolitej)**

reż.: Artur Janicki; 51 min. 15 sek.

**13. 22 czerwca 1941**

reż.: Marek Widarski; „Czołów-  
ka”; 15 min.

**14. Dyskretny urok  
salonów polskich  
w Paryżu.**

**Dyskretny urok  
salonów polskich  
poza Paryżem**

reż.: Feliks Falk; scen.: Ryszard  
Kaczyński przy współpracy Fe-  
liksa Falka; zdj.: Tomasz Wert;  
Fokus Film; 2 części po 60 min

**15. Dzielnica śmierci**

reż.: Edward Etler; OTV Łódź;  
46 min. 32 sek.

**16. Ex Labirynto**

reż.: Wojciech Szumowski, Bar-  
bara Labus; Sigismundus Kra-  
ków; 29 min. 35 sek.

**17. Gdy przyszło  
rozwiązać AK**

reż.: Piotr Semka, Jacek Pio-  
trowski; 30 min.

**18. Godzina  
Śródziemnomorska**

reż.: Piotr Parandowski; 30 min.

**19. Gorlice**

reż.: Wincenty Ronisz; „Czo-  
łówka”; 28 min.

**20. Gorzkie zwycięstwo**

reż.: Wincenty Ronisz; „Czo-  
łówka”; 89 min.

**21. Góralski karnawał**

reż.: Lucyna Smolińska, Mie-  
czysław Sroka; 24 min. 50 sek.

**22. I będzie jak drzewo**

reż.: Tadeusz Arciuch, Jacek  
Piotrowski; 50 min.

**23. Jerzy Sołtan –  
człowiek, który Polski  
nie zbudował**

reż.: Marcin Giżycki, Sławomir  
Grinberg; LOG IN ENTERPRI-  
SES, United Productions; 47 min.

**24. Józef Garliński**

reż.: Zygmunt Adamski; SF  
„Wit”; 54 min.

**25. Kościół na górze  
Syjon**

reż.: Irena Kamieńska, Krysty-  
na Szmeruk; SF „Kalejdoskop”;  
30 min.

**26. Kronika niefilmowa  
mecenasa  
Witolda Boyera**

(cz. I: Porwanie – skazanie, cz.  
II: Wyrok – kara, cz. III: Pod  
nadzorem bezpieki) reż.: Witold  
Zadrowski; WFDiF, cz. I – 26  
min. 42 sek., cz. II – 27 min. 56  
sek., cz. III – 26 min. 30 sek.

**27. Losy więzienne  
Prymasa Wyszyńskiego**

reż.: Edmund Zbigniew Szaniaw-  
ski; „Czołówka”; 60 min.

**28. Lustro PRL –  
Anna Proletariuszka**

reż.: Marek Ciecierski; SF „Lo-  
gos”; 33 min.

**29. Lustro PRL –  
Długi stół**

reż.: Andrzej Sapija; SF „Lo-  
gos”; 18 min. 3 sek.



**30. Lustro PRL – Rocznic**

reż.: Stanisław Brejdygant, Władysław Wasilewski; SF „Logos”; 15 min. 59 sek.

**31. Obrazy wiejskie, czyli pochwała natury**

reż.: Grazyna Kędzielawska; Studio Kamera; 38 min. 8 sek.

**32. Ojczyzny moje**

reż.: Athena Sawidis-Gmilińska; Video Studio Gdańsk; 35 min. 38 sek.

**33. Ostatnia podróż**

reż.: Marian Bekajto; 30 min.

**34. Ostatnie Powstanie**

reż.: Grzegorz Braun; Prasa i Film; 52 min.

**35. Papież nadziei**

real.: ks. Andrzej Baczyński, Tadeusz Szyma; zdj.: Marian Bobrowski; muz.: Janusz Grzywacz; OTVP w Krakowie; 58 min.

**36. Pejzaże polskie Jerzego Wolffa**

reż.: Henryk Urbanek; Kamera 2000 Katowice; 30 min.

**37. Piąta Komenda WiN**

reż.: Leszek Baron; SE „Logos”; 50 min.

**38. 505 tajemnic – Skarb pruski w Krakowie**

reż.: Krzysztof Lipiński, Bogdana Pilichowska; APiOIF.NE; 52 min.

**39. Polska poza Polską**

reż.: Ludomir Motylski; Studio Wola; 52 min.

**40. Polski Londyn**

reż.: Włodzimierz Stępiński; Studio Wola; 30 min.

**41. Porwanie szesnastu**

reż.: Jacek Piotrowski, Grzegorz Popielarz, Grzegorz Szuplewski; 31 min. 48 sek.

**42. Prałat z Mejszagoły**

reż.: Paweł Woldan; 31 min. 30 sek.

**43. Przewidująca służba**

reż.: Leszek Baron; 41 min.

**44. Raz, dwa, trzy Prezydentem będziesz ty...**

reż.: Krzysztof Magowski; „Lantania Magiczna”; 62 min.

**45. Roman Dmowski**

reż.: Marian Kubera; 49 min.

**46. Serca sercu**

reż.: ks. Andrzej Baczyński; 30 min.

**47. Spór o Sienkiewicz**

reż.: Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka; „Czołówka”; 55 min

**48. Sto lat kina**

reż.: Paweł Łoziński; SF „Tor”; 48 min. 20 sek.

**49. 150 lat kolei na ziemiach polskich**

reż.: Andrzej Machnowski; Polmet; 33 min. 31 sek.

**50. Strażnik Tatr i Podtatra – Juliusz Zborowski (z cyklu Wielcy znani i nieznan)**

reż.: Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka; 38 min. 47 sek.

**51. Studium malarza „S”**

reż.: Paweł Młyńczyk; SF „Logos”; 25 min. 24 sek.

**52. Ślady**

reż.: Hanna Etemadi; 47 min.

**53. Świat a Powstanie Warszawskie**

reż.: Zdzisław Bielecki; 30 min.

**54. Tajemnica**

reż.: Aleksandra Ciechanowicz-Sarata; „Czołówka”; 34 min.

**55. Turzański las**

reż.: Artur Janicki; 30 min.

**56. Tygodnik Powszechny – 50 lat**

reż.: Paweł Woldan; Pado Studio; 55 min. 14 sek.

**57. Ufaskawiony Mieczysław Pszon**

reż., scen.: Paweł Woldan; Pado Studio; 28 min.

**58. Wandea – sumienie Francji**

reż.: Jacek Piotrowski, Piotr Semka; 55 min.

**59. Warszawa walczy 1939-45 – 63 dni Powstania Warszawskiego**

reż.: Wiesław Kufirski; Oficyna Wydawnicza Wiesław Kufirski; 50 min.

**60. Warta – opowieść archiwalna**

reż.: Tomasz Orlicz; Film „S”; 25 min.

**61. W cieniu Czarnobyla**

reż.: Wojciech Wiktorowski; 25 min. 5 sek.

**62. Wigilie z Papieżem**

reż.: Jacek Moskwa, Mariusz Kobzdej; cz. I – 10 min., cz. II – 9 min., cz. III – 13 min.

**63. W poszukiwaniu Sijawusza**

reż.: Michał Kował; OTV Wrocław; 48 min. 49 sek.

**64. Wszystko się może przytrafić**

real., scen.: Marcel Łoziński;  
zdj.: Artur Reinhart; SF „Kalejdoskop”, 40 min

**65. Wyborcy**

reż.: Jacek Sarnaacki; MT Art Prod. Gdańsk; 51 min. 30 sek.

**66. Życie na czerwono**

reż.: Michał Bukojemski; Legend Group; cykl 19 odcinków.

**67. Życiorys z celi śmierci**

reż.: Andrzej Brzozowski; „Czołówka”; 30 min.

**68. Życ na tej ziemi**

reż.: Marian Kubera; 36 min. 10 sek.

**DZIAŁ FORM  
DOKUMENTALNYCH  
PROGRAMU II**

**1. ... a chciałam być tylko aktorką**

reż.: Marian Kubera; 45 min. 27 sek. (opowieść o życiu aktorki Jadwigi Boryty-Nowakowskiej).

**2. Album szczeciński – grudzień 1970**

reż.: Aleksander Strokowski, Jan Puchalski; 23 min. 16 sek. (opowieść o kobiecie ciężko doświadczonej przez wydarzenia polityczne – wybuch wojny, powstanie warszawskie, droga na Ziemię Odzyskaną, grudzień 1970 – która przez całe życie próbowała stworzyć normalny dom).

**3. Autobus Siemiatycze – Świat ( film z cyklu Małe ojczyzny)**

reż.: Maria Dłużewska; 27 min. 8 sek.

**4. ... a życie ucieka (film z cyklu Ulice innych ludzi)**

reż.: Julian Pakuła; 29 min. (portret różnych grup współczesnej młodzieży).

**5. Być u siebie (film z cyklu Małe ojczyzny)**

reż.: Tadeusz Żukowski; 27 min. 1 sek. (film o powojennej historii osadnictwa na ziemiach polnie-mieckich).

**6. Czas pomiędzy (film z cyklu Małe ojczyzny)**

reż.: Grzegorz W. Tomczak; 27 min. 10 sek. (film o Gnieźnieńskim Chórze Chłopięcym „Szpaki”)

**7. 10 kobiet charakterystycznych dla XX wieku (film z cyklu Bilans XX wieku)**

reż.: Ryszard Romanowski; 49 min. 50 sek. (propozycja listy najbardziej charakterystycznych kobiet XX wieku).

**8. 10 najważniejszych fenomenów w kulturze i sztuce XX wieku (film z cyklu Bilans XX wieku)**

reż.: Ryszard Romanowski; 50 min. 51 sek.

**9. Głosy zza Olzy (film z cyklu Mniejszości narodowe)**

reż.: Wojciech Samowicz; 20 min. 10 sek.

**10. Gwiazdozbiór**

reż.: Bohdan Rączkowski; 52 min. 9 sek. (zrealizowany z materiałów archiwalnych i najnowszych film o Konkursach Chopinowskich).

**11. Kresowe metody (film z cyklu Mniejszości narodowe)**

reż.: Bogdan Krawczyk; 17 min. 43 sek. (spotkanie nauczycielek z Baranowicz, Rygi i Wilna w dniach 1-2 II 1995).

**12. Ludzie w mundurach (film z cyklu W cieniu Kremla)**

reż.: Halina Aczkasowa; 29 min. 52 sek. (film o wydarzeniach w Czeczenii).

**13. Mój ołtarz**

reż.: Jacek Januszyk; 25 min. 5 sek. (postać rzeźbiarza, który uległ nałogowi).

**14. Mój śląski wąż**

reż.: Leszek Baron; 43 min. 24 sek. (film o fotografiku Fryderyku Kremserze).

**15. Msza z księdzem Jerzym**

reż.: Jolanta Kessler; 38 min. 46 sek. (materiały z lat 1982-1984, kręcone w kościele Św. Stanisława Kostki).

**16. Na granicy marzeń (film z cyklu Małe ojczyzny)**

reż.: Zygmunt Skonieczny; 23 min. 14 sek. (film poświęcony mieszkańcom bardzo aktywnej gospodarezo podhalańskiej gminy Szaflary).

**17. Nagrody 1995 (film z cyklu Małe ojczyzny)**

reż.: Michał Bogusławski; 19 min. 53 sek. (wręczenie nagród drugiej edycji, ogłoszonego przez Fundację Kultury, konkursu pt. Małe ojczyzny – tradycja i przyszłość).

**18. Nigdy w życiu**  
(film z cyklu **Małe ojczyzny**)

reż.: Irena Groblewska, Ewa Uziębło; 24 min. 43 sek. (zbiorowy portret mieszkańców Mariensztatu – pierwszej odbudowanej po wojnie dzielnicy Warszawy).

**19. Ochotnicy roku 1920**

reż.: Krzysztof Nowak-Tyszwiecki; 50 min. 9 sek. (film o ostatnich żyjących uczestnikach wojny roku 1920).

**20. Ojciec prof. Józef M. Bocheński – Pięć myśli**

reż.: Stanisław Ryszard Kubiak; 16 min. 23 sek. (esej prof. Bocheńskiego o wiedzy, rozwoju i prawach człowieka oraz ustroju demokratycznym).

**21. Ojciec prof. Józef M. Bocheński – Wspomnienia**

reż.: Stanisław Ryszard Kubiak; 54 min. (postać polskiego filozofa ze szwajcarskiego Fryburga).

**22. Oscar...Oskar**

reż.: Krzysztof Miklaszewski; 33 min. 33 sek. (o Oskarze Schindlerze opowiadają, żyjący w Krakowie świadkowie tamtych wydarzeń).

**23. Po kopcach**  
(film z cyklu **Małe ojczyzny**)

reż.: Zygmunt Skonieczny; 24 min. 40 sek. (opowieść o losie odkrywcy wód geotermalnych w Polsce – prof. Julianie Sokolowskim).

**24. Polski dokument w Amsterdamie**

reż.: Piotr Weychert; 13 min. 4 sek. (Festival Filmów Dokumentalnych w Amsterdamie i wielki przegląd polskiego dokumentu).

**25. Powrót nad Borystenes**

reż.: Ludwik Stomma; 20 min. 38 sek. (film o Ukrainie – podróż wzdłuż Dniepru od Kijowa do Odessy).

**26. Półtora miasta**  
(film z cyklu **Małe ojczyzny**)

reż.: Grzegorz Linkowski; 16 min. 46 sek. (etiuda o Drohobyczu).

**27. Sempol – seminarium polskie ojca prof. Józefa M. Bocheńskiego**

reż.: Stanisław Ryszard Kubiak; 27 min. (polskie seminaria Sempol w „Albertinum” – siedzibie zakonu dominikańskiego w szwajcarskim Fryburgu).

**28. Sierpień**

reż.: Ireneusz Engler; 33 min. 42 sek. (przebieg decydujących dni strajku, który zakończył się powstaniem „Solidarności” i wyłonieniem jej przywódcy – Lecha Wałęsy).

**29. Stan zagrożenia**  
(film z cyklu **W cieniu Kremla**)

reż.: Halina Aechkasowa; 29 min. 53 sek. (film o zagrożeniach ekologicznych związanych z elektrowniami atomowymi, eksperymentami kosmicznymi, bronią jądrową, składowaniem broni chemicznej i odpadów nuklearnych).

**30. Świątynia**  
(film z cyklu **Małe ojczyzny**)

reż.: Waldemar Czechowski; 34 min. 54 sek. (spotkanie młodych Polaków, Litwinów, Białorusinów, Ukraińców, Cyganów i Żydów zorganizowane przez Fundację „Pogranicze Sztuk, Kultur, Narodów” z Sejn, jako tworzenie symbolicznej, ekumenicznej świątyni).

**31. Szewska pasja**  
(film z cyklu **Małe ojczyzny**)

reż.: Michał Bogusławski; 21 min. 52 sek. (portret szewca, który jest też m. in. rzeźbiarzem w drewnie, znawcą rzeźby w skórze i metalu, narciarzem, hucznikiem, kolarzem, tenisistą, kompozytorem i autorem tekstów piosenek).

**32. Szpakowisko**  
(film z cyklu **Ulice innych ludzi**)

reż.: Julian Pakuła; 27 min. 36 sek. (Szpakowisko – ogólnopolskie zloty i pielgrzymki hippisów, prowadzone przez księdza Andrzeja Szpaka).

**33. Sztuka w niewoli – świat Józefa Szajny**

reż.: Włodzimierz Golaszewski; 27 min. 30 sek. (film o życiu i twórczości prof. Józefa Szajny).

**34. Tu są moje korzenie**

reż.: Wojciech Jankowski; 33 min. 18 sek. (film o wizycie w Polsce, w styczniu 1995, największego współczesnego mima – Marcela Marceau; m.in. opowieść o jego polsko-francusko-żydowskich korzeniach).

**35. Uczyliśmy się torturować od Humera**

reż.: Alina Mrowińska, Jolanta Sztuczyńska; 54 min. 48 sek. (film o mechanizmach działania aparatu terroru, jakim w okresie stalinowskim było Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego).

**36. Wiek dziecięcy**

reż.: Jakub Skoczeń; 12 min. 28 sek. (film o przełomie, jaki dokonał się w Polsce w 1989 r.).

**37. Za krótki odcinek**

real.: Zespół stażystów z Ośrodka Szkolenia TV; 13 min. 17 sek. (etiuda poświęcona pierwszemu odcinkowi warszawskiego metra i pracującym tam ludziom).

**38. Zamachy w PRL**

reż.: Alina Mrowińska, Jolanta Sztuczyńska; 27 min. 48 sek. (historia nieznanych zamachów na przywódców PRL).

**DZIAŁ FILMÓW PRZYRODNICZYCH  
REDAKCJI  
PROGRAMÓW  
EDUKACYJNYCH**

**PROGRAM I**

**1. Czerwona Tajga**

reż., scen., komentarz: Szymon Wdowiak; współpraca merytoryczna: Ryszard Palczewski; oprac. muz.: Aleksander Przybytek; Beta; 27 min. 46 sek. (Czerwona Tajga – po mongolsku Ulaan Tajga, to najbardziej wysunięty na północ skrawek Mongolii. Żyje tu w wielkim rozproszeniu ginące plemię Cattanów. Pozostało z niego jeszcze około 300 osób.).

**2. Puchalszczyzna**

reż., scen., montaż, dźwięk: Bożena i Jan Walencikowie; muz.: Ireneusz Dreger; 16 mm; 35 min. (film poświęcony życiu i twórczości Włodzimierza Puchalskiego – reżysera filmów przyrodniczych).

**3. Tętno Pierwotnej Puszczy**

**cz. I – Wielki dom, cz. II – Nie kończący się wyścig, cz. III – Olbrzymy i karły, cz. IV – Nie tylko kły i pazury, cz. V – Żywa sieć**

reż., scen., montaż, dźwięk: Bożena i Jan Walencikowie; 16 mm; 5x30 min. (monografia Puszczy Białowieskiej, ostatniego w Europie dziewiętego lasu).

**DZIAŁ FILMÓW HUMANISTYCZNYCH  
REDAKCJI  
PROGRAMÓW  
EDUKACYJNYCH**

**PROGRAM I**

**1. Andrzej Okińczyc – portret**

real.: Grażyna Banaszkiewicz; 23 min. 12 sek.

**2. Architekt Zvihecker**

real.: Irena Kamińska; 28 min. 37 sek.

**3. August Zamoyski – odkrywanie sztuki**

real.: Grzegorz Dubowski, Andrzej Wat; 29 min. 30 sek.

**4. Boży drwal**

real.: Krzysztof Kokry; 19 min. 56 sek. (film o Antonim Rząście)

**5. Cały pogrzeb na nic**

real.: Konrad Szolajski; 30 min. (film poświęcony Witkacemu).

**6. Corso Palladio**

real.: Mariusz Malinowski; 27 min. 30 sek. (film o architekturze palladiańskiej).

**7. Dom na Stawisku**

real.: Maria Kwiatkowska; 30 min. (historia domu Jarostawa Iwaszkiewicza).

**8. Elektryczne cienie**

real.: Magdalena Lewandowska; 2 odcinki po 21 min. (film o historii kina).

**9. Henryk Rodakowski – malarz arcydzieł**

real.: Maria Zwolińska-Mrozek; 15 min.

**10. Historia szaleństwa**

real.: Maciej Szlachowski; 30 min.

**11. Inicjały JG**

real.: Mirosława Sikorska; 27 min. 15 sek. (film o teatrze Jerzego Grotowskiego).

**12. Instalacja**

real.: Joanna Janik; 21 min. 7 sek.

**13. Jan Lenica**

real.: Joanna Cichocka-Gula; 28 min. 20 sek.

**14. Jesień hipnotyzera**

real.: Joanna Cichocka-Gula; 30 min. (bohaterem filmu jest szwedzki pisarz Per Olov Enquist).

**15. Joan Miró**

real.: Mariusz Malec; 36 min. 37 sek.

**16. Kazimierz Ostrowski**

real.: Anna Mydlarska; 19 min. 50 sek.

**17. Kinoteatr  
Witkacego**

real.: Halina Kwiatkowska; 26 min. 15 sek.

**18. Kolory tęczy**

real.: Wojciech Wasilewski; 27 min. 8 sek. (film o malarzu emigracyjnym Tadeuszu Lapińskim).

**19. Maria Anto – listy do przyjaciół**

real.: Hanna Kramarczuk; 30 min.

**20. Niedługo imieniny Sadzia**

real.: Maryla Rewieńska; 4 odcinki po 15 min. (bohaterem jest scenograf Andrzej Sadowski).

**21. Od bambra do menela**

real.: Agata Misiurewicz; 4 odcinki po 25 min. (film o gwarze poznańskiej, krakowskiej, warszawskiej i więziennej).

**22. Piotr Klamerus – brat Władka**

real.: Hanna Kramarczuk; 19 min. 58 sek.

**23. Pośmiertny triumf Władysława Strzemińskiego**

real.: Hanna Kramarczuk; 38 min. 32 sek.

**24. Przezroczyści pokój**

real.: Kazimierz Barcik; 34 min. (film o teatrze Krystiana Lupy)

**25. Pseudonim Witold K**

real.: Maryla Rewieńska; 4 odcinki po 15 min. (bohaterem filmu jest malarz Witold Kaczanowski, mieszkający w USA).

**26. Roman Opalka**

real.: Franciszek Kuduk; 30 min.

**27. Santa Croce**

real.: Piotr Zahuski; 35 min. (monografia kościoła Santa Croce).

**28. Serge Sabarsky – kolekcjoner**

real.: Maria Osterwa-Czekaj, Katarzyna Kotula; 20 min.

**29. Sztuka końca wieku**

real.: Paweł Sosnowski; 23 min. 36 sek.

**30. Teatr Alternatyw**

real.: Mirosława Sikorska; 30 min.

**31. Tratwa „Kultury”**

real.: Włodzimierz Bolecki, Piotr Wojciechowski; 3 odcinki po 50 min.

**32. Trójgłos o Beksińskim**

real.: Hanna Kramarczuk; 27 min.

**33. Trzeci wymiar – polskie kino animowane**

real.: Joanna Strzemieczna, Waldemar Wieleżyk; 19 min. 50 sek.

**34. Uniwersytet Warszawski**

real.: Mariusz Malec; 24 min. 17 sek.

**35. Vinci**

real.: Piotr Zahuski; 20 min. 28 sek.

**Cykle**

**1. Konwencje teatralne**

real.: Maria Nockowska; 4 odcinki po 25 min. (teatr barokowy, romantyczny, konstruktywistyczny, commedia dell'arte).

**2. Mała muzyka**

real.: Maryla Rewieńska; 18 odcinków po ok. 20 min.

**3. Skamandrycy**

real.: Władysław Skrzynecki, scen.: Władysław Terlecki; 5 odcinków (filmy poświęcone Lechoniowi, Tuwinowi, Wierzyńskiemu, Słonimskiemu i Iwaszkiewiczowi).

**4. Spotkania z literaturą**

real.: Barbara Grzybowska

**5. Wokanda historii**

real.: Maria Nockowska; 6 odcinków po ok. 40 min. (bohaterami filmów są Maurycy Mochnacki, Ksawery Drucki-Lubecki, Aleksander Wielopolski, Wielki Książę Konstanty, Andrzej Towiański, Wincenty Kraśiński).

**Filmy zrealizowane przez inne studia filmowe**

**Henryk Tomaszewski**

real., scen.: Daniel Szezechura, zdj.: Paweł Wendorf, muz.: Mikołaj Hertel; prod.: Studio Filmowe „Animapol” dla programu II TVP; 39 min. (portret znanego artysty grafika).

POLSKIE PREMIERY  
FILMÓW ZAGRANICZNYCH

**Andrè (Andrè)**

reż.: George Miller, USA, 1994,  
90 min.

**Anioł Śmierci  
(Beyond Forgiveness)**

reż.: Bob Misiorowski, USA, 1994.

**A orkiestra grała dalej  
(And The Band Played  
On)**

reż.: Roger Spottiswoode, USA,  
1993, 141 min.

**Apollo 13 (Apollo 13)**

reż.: Ron Howard, USA, 1995,  
140 min.

**Arizona Dream  
(Arizona Dream)**

reż.: Emir Kusturica, Francja,  
1992, 140 min.

**Babe – świnka z klasą  
(Babe, the Gallant Pig)**

reż.: Chris Noonan, Australia,  
1994, 91 min.

**Bad Boys (Bad Boys)**

reż.: Michael Bay, USA, 1995,  
127 min.

**Barcelona (Barcelona)**

reż.: Whit Stillman, USA, 1994,  
101 min.

**Barwy nocy  
(Colour of Night)**

reż.: Richard Rush, USA, 1994,  
121 min.

**Batman Forever  
(Batman Forever)**

reż.: Joel Schumacher, USA,  
1995, 122 min.

**Benny's Video  
(Benny's Video)**

reż.: Michael Haneke, Austria,  
1992, 105 min. (Warszawski  
Festiwal Filmowy)

**Brzdąc w opałach  
(Baby's Day Out)**

reż.: Patrick Read Johnson,  
USA, 1994, 100 min.

**Carrington (Carrington)**

reż.: Christopher Hampton,  
Wielka Brytania, 1995, 123  
min. (Warszawski Festiwal Fil-  
mowy)

**Casper (Casper)**

reż.: Brad Silberling, USA,  
1995, 100 min.

**Chłopaki na bok  
(Boys on the Side)**

reż.: Herbert Ross, USA, 1995,  
117 min.

**Chungking Express  
(Chongqing Senlin)**

reż.: Wong Kar-Wai, Hong Kong,  
1994, 97 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Cień (The Shadow)**

reż.: Russell Mulcahy, USA,  
1994, 108 min.

**Clueless (Clueless)**

reż.: Amy Heckerling, USA,  
1995, 90 min.

**Cold Fever  
(A köldum klaka)**

reż.: Friðrik Thor Friðriksson,  
Islandia, 1995, 87 min. (War-  
szawski Festiwal Filmowy)

**Córka D' Artagnana  
(La fille de D' Artagnan)**

reż.: Bertrand Tavernier, Fran-  
cja, 1994, 132 min.

**Czarny Książę  
(Black Beauty)**

reż.: Caroline Thompson, USA,  
1994, 90 min.

**Desperado (Desperado)**

reż.: Robert Rodriguez, USA,  
1995, 107 min. (Warszawski  
Festiwal Filmowy)

**Doktor Jekyll  
i Panna Hyde  
(Dr. Jekyll & Ms. Hyde)**

reż.: David F. Price, USA, 1995,  
90 min.

**Don Juan De Marco  
(Don Juan De Marco)**

reż.: Jeremy Leven, USA, 1995,  
97min

**Droga do Wellville  
(Road to Wellville)**

reż.: Alan Parker, Wielka Bry-  
tania, 1994., 109 min.

**Druga prawda  
(Reversal of Fortune)**

reż.: Barbet Schroeder, USA,  
1991, 111 min.

**Duch roju  
(El espíritu de la  
colmena)**

reż.: Victor Erice, Hiszpania,  
1973, 97 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Dupa z marmuru  
(Dupe od mramora)**

reż.: Zelimir Zilnik, Serbia,  
1994, 80 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Dwa miliony dolarów  
napiwku**  
*(It Could Happen to  
You)*

reż.: Andrew Bergman, USA,  
1994, 101 min.

**Dziennik intymny**  
*(Caro diario)*

reż.: Nanni Moretti, Włochy,  
1994, 96 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Dziewięć miesięcy**  
*(Nine Months)*

reż.: Chris Columbus, USA,  
1995, 104 min.

**Dzika rzeka**  
*(The River Wild)*

reż.: Curtis Hanson, USA, 1994,  
108 min.

**Dzikie noce**  
*(Les Nuits Fauves)*

reż.: Cyril Collard, Francja,  
1992, 126 min.

**Dzikie trzciny**  
*(Les Roseaux  
Sauvages)*

reż.: André Techiné, Francja,  
1994, 110 min.

**Eat Drink Man Woman**  
*(Eat Drink Man Woman)*

reż.: Ang Lee, Tajwan, 1994,  
123 min. (Warszawski Festiwal  
Filmowy)

**Ed Wood (Ed Wood)**

reż.: Tim Burton, USA, 1994,  
124 min.

**El Mariachi (El Mariachi)**

reż.: Robert Rodriguez, USA,  
1992, 80 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Epidemia (Outbreak)**

reż.: Wolfgang Petersen, USA,  
1995, 128 min.

**Farinelli, ostatni kastrat**  
*(Farinelli, il Castrato)*

reż.: Gerard Corbiau, Belgia,  
1994, 116 min.

**Francuski pocałunek**  
*(French Kiss)*

reż.: Lawrence Kasdan, USA,  
1995, 111 min.

**Francuzka**  
*(Une femme Française)*

reż.: Régis Wargnier, Francja,  
1995, 100 min.

**Frankenstein**  
*(Mary Shelley –  
Frankenstein)*

reż.: Kenneth Branagh, USA,  
1994, 128 min.

**Fresh (Fresh)**

reż.: Boaz Yakin, USA, 1994,  
115 min.

**Gatunek (Species)**

reż.: Roger Donaldson, USA,  
1995, 108 min.

**Głowa Maura**  
*(Der Kopf des Mohren)*

reż.: Paulus Manker, Austria,  
1995, 116 min. (Warszawski  
Festiwal Filmowy)

**Głupi i głupszy**  
*(Dumb and Dumber)*

reż.: Peter Farrelly, USA, 1994,  
95 min.

**GoldenEye (GoldenEye)**

reż.: Martin Campbell, Wielka  
Brytania, 1995, 130 min.

**Guantanamo**  
*(Guantanamo)*

reż.: Tomas Gutierrez Alea,  
Juan Carlos Tabio Rey, Hiszpa-  
nia-Kuba, 1995

**Gwiezdne wrota**  
*(Stargate)*

reż.: Roland Emmerich, USA,  
1994, 120 min.

**Hamlet (Hamlet)**

reż.: Franco Zeffirelli, Wielka  
Brytania-USA, 1992, 133 min.

**The Hudsucker Proxy**  
*(The Hudsucker Proxy)*

reż.: Joel Coen, Wielka Bryta-  
nia-USA, 1994, 111 min.

**Huzar**

*(Le Hussard sur le toit)*

reż.: Jean-Paul Rappeneau,  
Francja, 1995, 135 min.

**Ich troje (Threesome)**

reż.: Andrew Fleming, USA,  
1993, 93 min.

**I kowbojki mogą  
marzyć**  
*(Even Cowgirl Got the  
Blues)*

reż.: Gus Van Sant, USA, 1993,  
92 min.

**Il monstro (Il monstro)**

reż.: Roberto Benigni, Włochy-  
Francja, 1994, 110 min. (Wars-  
zawski Festiwal Filmowy)

**Il Postino (Il Postino)**

reż.: Michael Radford, Włochy,  
1994, 116 min.

**Indianin w Paryżu**  
*(Un indien dans la ville)*

reż.: Herve Palud, Francja,  
1994, 89 min.

**Inteligent w armii**  
*(Renaissance Man)*

reż.: Penny Marshall, USA,  
1994, 128 min.

**Ja cię kocham,  
a ty śpisz  
(While you were  
sleeping)**

reż.: John Turteltaub, USA,  
1995, 103 min.

**Jajka (Eggs)**

reż.: Bent Hamer, Norwegia,  
1995, 86 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Jazda (Jizda)**

reż.: Jan Sverak, Czechy, 1994,  
85 min. (Warszawski Festiwal  
Filmowy)

**Johnny Mnemonic  
(Johnny Mnemonic)**

reż.: Robert Longo, USA, 1995,  
98 min

**Karmazynowy  
przyływ  
(Crimson Tide)**

reż.: Tony Scott, USA, 1995,  
115 min.

**Kaspar Hauser  
(Kaspar Hauser)**

reż.: Peter Sehr, Niemcy-Au-  
stria-Szwecja-Francja, 1993,  
133 min.

**Kika (Kika)**

reż.: Pedro Almodovar, Hiszpa-  
nia, 1994, 114 min.

**Klan urwisów  
(Little Rascals)**

reż.: Penelope Spheeris, USA,  
1994, 72 min.

**Kochanek  
czy kochanka?  
(Gazon Maudit)**

reż.: Josiane Balasko, Francja,  
1994, 105 min.

**Kongo (Congo)**

reż.: Frank Marshall, USA,  
1995, 109 min.

**Korea (Korea)**

reż.: Cathal Black, Irlandia,  
1995, 87 min. (Warszawski Fe-  
stiwal Filmowy)

**Królestwo (Riget)**

reż.: Lars von Trier, Dania,  
1994, 279 min. (Warszawski  
Festiwal Filmowy)

**Ksiądz (Priest)**

reż.: Antonia Bird, Wielka Bry-  
tania, 1994, 109 min.

**Księga dżungli  
(Rudyard Kipling' s  
Jungle Book)**

reż.: Stephen Sommers, USA,  
1994, 111 min.

**Kurka Riaba  
(Kuroczka Riaba)**

reż.: Andriej Michalkow-Kon-  
czalowski, Rosja-Francja, 1994,  
117 min.

**Lamerica (Lamerica)**

reż.: Gianni Amelio, Włochy,  
1994, 125 min. (Warszawski  
Festiwal Filmowy)

**Lassie (Lassie)**

reż.: Daniel Petrie, USA, 1994,  
102 min.

**Leon zawodowiec (Leon)**

reż.: Luc Besson, Francja, 1994,  
110 min.

**Liberator 2  
(Under Siege 2:  
Dark Territory)**

reż.: Geoff Murphy, USA, 1995,  
99 min.

**Living in Oblivion  
(Living in Oblivion)**

reż.: Tom DiCillo, USA, 1995,  
92 min. (Warszawski Festiwal  
Filmowy)

**Love Knot (Love Knot)**

reż.: George Panoussopoulos,  
Grecja, 1995, 120 min. (War-  
szawski Festiwal Filmowy)

**Łowca jeleni  
(The Deer Hunter)**

reż.: Michael Cimino, USA,  
1978, 183 min.

**Malice (Malice)**

reż.: Harold Becker, USA, 1994,  
107 min.

**Małe kobiety  
(Little Women)**

reż.: Gillian Armstrong, USA,  
1994, 117 min.

**Maria z Nazaretu  
(Mary of Nazareth)**

reż.: Jean Delannoy, Francja,  
1995, 115 min.

**Maska (The Mask)**

reż.: Charles Russel, USA,  
1994, 101 min.

**Middle Of The Moment  
(Middle of the Moment)**

reż.: Nicolas Humbert, Werner  
Penzel, Szwajcaria-Niemcy,  
1995, 80 min.

**Nadzy (Naked)**

reż.: Mike Leigh, Wielka Bry-  
tania, 1993, 126 min.

**Naiwniak?  
(Nobody' s Fool)**

reż.: Robert Benton, USA,  
1994, 110 min.

**Nell (Nell)**

reż.: Michael Apted, USA, 113  
min.



**Nie kończąca się  
opowieść III  
(The Neverending  
Story III)**

reż.: Peter MacDonald, Niemcy-USA, 1993, 95 min.

**Niemy świadek  
(Mute Witness)**

reż.: Anthony Waller, Wielka Brytania, 1995, 98 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Nienawiść (La haine)**

reż.: Mathieu Kassovitz, Francja, 1995, 95 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Nieśmiertelny 3 – Mag  
(Highlander III:  
The Magician)**

reż.: Bob Morahan, USA, 1994, 94 min.

**Nowy koszmar  
Wesa Cravena  
(Wes Craven's New  
Nightmare)**

reż.: Wes Craven, USA, 1994, 112 min.

**Obietnica  
(Das Versprechen)**

reż.: Margarethe von Trotta, Niemcy, 1994, 110 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Ogród  
(Zahrada)**

reż.: Martin Sulik, Słowacja, 1995, 95 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Omaha  
(Omaha -the movie)**

reż.: Dan Mirvish, USA, 1994, 85 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Operacja Stoń  
(Operation Dumbo  
Drop)**

reż.: Simon Wincer, USA, 1995, 197 min.

**Opowieści z Kronen  
(Historias del Kronen)**

reż.: Montxo Armendariz, Hiszpania, 1995, 95 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Płytki grób  
(Shallow Grave)**

reż.: Danny Boyle, Wielka Brytania, 1994, 92 min.

**Pod oliwkami  
(Zir-e Darakhtan-e  
Zitun)**

reż.: Abbas Kiarostami, Iran, 1994, 103 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Południe (El sur)**

reż.: Victor Erice, Hiszpania-Francja, 1983, 94 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Prawo Bronxu  
(A Bronx Tale)**

reż.: Robert De Niro, USA, 1993, 123 min.

**Pret-à-porter  
(Pret-à-porter)**

reż.: Robert Altman, USA, 1994, 133 min.

**Priscilla.  
Królowa pustyni  
(The Adventures of  
Priscilla Queen the  
Desert)**

reż.: Stephan Elliott, Australia, 1994, 103 min.

**Przed wschodem  
słońca  
(Before Sunrise)**

reż.: Richard Linklater, USA, 1995, 101 min.

**Przynęta (L'appat)**

reż.: Bertrand Tavernier, Francja, 1994, 113 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Pulp Fiction  
(Pulp Fiction)**

reż.: Quentin Tarantino, USA, 1994, 154 min.

**Quiz Show (Quiz Show)**

reż.: Robert Redford, USA, 1994, 130 min.

**Rangun – poniżej  
piekła  
(Beyond Rangoon)**

reż.: John Boorman, USA, 1995, 99 min.

**Reality Bites –  
Orbitowanie bez cukru  
(Reality Bites)**

reż.: Ben Stiller, USA, 1993, 99 min.

**Richie milioner  
(Richie Rich)**

reż.: Donald Petrie, USA, 1994, 90 min.

**Rob Roy (Rob Roy)**

reż.: Michael Caton-Jones, USA, 1995, 134 min.

**Rozterki serca  
(Sparrow)**

reż.: Franco Zeffirelli, Włochy, 1993, 102 min.

**Rycerz króla Artura  
(First Knight)**

reż.: Jerry Zucker, USA, 1995, 132 min.

**Sędzia Dredd  
(Judge Dreed)**

reż.: Danny Cannon, USA, 95 min.

**71 fragmentów**  
(*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*)

reż.: Michael Haneke, Austria, 1994, 96 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Siódmy kontynent**  
(*Der Siebente Kontinent*)

reż.: Michael Haneke, Austria, 1989, 108 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Skazani na Shawshank**  
(*The Shawshank Redemption*)

reż.: Frank Darabont, USA, 1994, 142 min.

**Skrzypek**  
(*Le joueur de violon*)

reż.: Charlie Van Damme, Belgia, 1994, 94 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Specjalista**  
(*The Specialist*)

reż.: Luis Llosa, USA, 1994, 110 min.

**Star Trek: Pokolenia**  
(*Star Trek: Generations*)

reż.: David Carson, USA, 1994, 118 min.

**Strasznie wielka przygoda**  
(*An Awfully Big Adventure*)

reż.: Mike Newell, Wielka Brytania, 1995, 113 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Strażnik czasu**  
(*Time Cop*)

reż.: Peter Hyams, USA, 1994, 100 min.

**Strefa zrzutu**  
(*Drop zone*)

reż.: John Badham, USA, 1994, 111 min.

**Strzały na Broadway'u**  
(*Bullets Over Broadway*)

reż.: Woody Allen, USA, 1994, 100 min.

**Syreny (Sirens)**

reż.: John Duigan, Australia-Wielka Brytania, 1994, 95 min.

**System (The Net)**

reż.: Irwin Winkler, USA, 1995, 115 min.

**Szaleństwo króla Jerzego**  
(*The Madness of King George*)

reż.: Nicholas Hytner, Wielka Brytania, 1995, 110 min.

**Szalona miłość**  
(*Mad Love*)

reż.: Antonia Bird, USA, 1995, 95 min.

**Szklana pułapka 3**  
(*Die Hard: With a Vengeance*)

reż.: John McTiernan, USA, 1995, 112 min.

**Szósty zmysł**  
(*Solitaire for 2*)

reż.: Gary Sinyor, Wielka Brytania, 1995, 105 min.

**Szybcy i martwi**  
(*The Quick and the Dead*)

reż.: Sam Raimi, USA, 1995, 103 min.

**Śmierć i dziewczyna**  
(*Death and the Maiden*)

reż.: Roman Polański, Wielka Brytania-USA-Francja, 1994, 103 min.

**Święty Mikołaj**  
(*The Santa Clause*)

reż.: John Pasquin, USA, 1995, 97 min.

**Tasio (Tasio)**

reż.: Montxo Armendariz, Hiszpania, 1984, 96 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Tom i Viv (Tom & Viv)**

reż.: Brian Gilbert, Wielka Brytania, 1994, 125 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Tylko instynkt**  
(*Once Were Warriors*)

reż.: Lee Tamahori, Nowa Zelandia, 1994, 96 min.

**Tylko Ty (Only You)**

reż.: Norman Jewison, USA, 1994, 108 min.

**Uliczny wojownik**  
(*Street Fighter – the Ultimate Battle*)

reż.: Steven E. de Souza, USA, 1994, 97 min.

**Umrzeć ze śmiechu**  
(*Funny Bones*)

reż.: Peter Chelsom, USA-Wielka Brytania, 1994, 126 min.

**Underground**  
(*Underground*)

reż.: Emir Kusturica, Francja-Chorwacja, 1995, 192 min.

**Urodzeni mordercy**  
(*Natural Born Killers*)

reż.: Oliver Stone, USA, 1994, 120 min.

**Uśmiech losu**  
**(A Simple Twist of Fate)**

reż.: Gillies MacKinnon, USA, 1994, 110 min

**Uwolnić orkę 2**  
**(Free Willy 2: The Adventure Home)**

reż.: Dwight Little, USA, 1995, 97 min.

**Waterworld. Wodny Świat**  
**(Waterworld)**

reż.: Kevin Reynolds, USA, 1995, 135 min.

**Waleczne serce – Braveheart**  
**(Braveheart)**

reż.: Mel Gibson, USA, 1995, 178 min.

**Wdowy (Widow's Peak)**

reż.: John Irvin, Wielka Brytania-Irlandia, 1993, 101 min.

**Wesele Muriel**  
**(Muriel's Wedding)**

reż.: P.J. Hogan, Australia, 1994, 105 min.

**Wersja Browninga**  
**(The Browning Version)**

reż.: Mike Figgis, Wielka Brytania, 1994, 102 min.

**Wiatr w oczy**  
**(Raining Stones)**

reż.: Ken Loach, Wielka Brytania, 1993, 88 min.

**Wichry namiętności**  
**(Legends of the Fall)**

reż.: Edward Zwick, USA, 1994, 133 min.

**Wieczna miłość**  
**(Immortal Beloved)**

reż.: Bernard Rose, Wielka Brytania-USA, 1994, 122 min.

**Wielkie zmęczenie**  
**(Grosse Fatigue)**

reż.: Michel Blanc, Francja, 1994, 87 min.

**W kręgu przyjaciół**  
**(Circle of Friends)**

reż.: Pat O'Connor, Irlandia-USA, 104 min, 1995

**Władcy marionetek**  
**(Puppet Masters)**

reż.: Stuart Orme, USA, 1995, 108 min.

**Wojna (The War)**

reż.: Jon Avnet, USA, 1994, 127 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**W paszczy szaleństwa**  
**(In the Mouth of Madness)**

reż.: John Carpenter, USA, 1995, 95 min.

**W potrzasku**  
**(The Hunted)**

reż.: Jonathan E. Lawton, USA, 1995, 100 min.

**W sieci (Disclosure)**

reż.: Barry Levinson, USA, 1994, 115 min.

**W słusznej sprawie**  
**(Just Cause)**

reż.: Arne Glimcher, USA, 1995, 103 min.

**Wywiad z wampirem**  
**(Interview with the Vampire)**

reż.: Neil Jordan, USA, 1994, 126 min.

**Yankee Zulu**

reż.: Gary Holmejr, RPA, 1994, 88 min.

**Zanim spadnie deszcz**  
**(Before the Rain)**

reż.: Milčo Mančevski, Wielka Brytania-Francja-Macedonia, 1994, 115 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Za wszelką cenę**  
**(To Die For)**

reż.: Gus Van Sant, USA, 1995, 106 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

**Ziemia i wolność**  
**(Land and Freedom)**

reż.: Ken Loach, Wielka Brytania-Hiszpania-Niemcy, 1995, 109 min.

**Znak Smoka**  
**(Double Dragon)**

reż.: James Yukich, USA, 1994, 95 min.

**Zniewoleni (Captives)**

reż.: Angela Pope, Wielka Brytania, 1994, 100 min.

**FILMY ANIMOWANE**

**Pocahontas**  
**(Pocahontas)**

reż.: Mike Gabriel, Eric Goldberg, USA, 1995, 81 min.

**101 Dalmatyńczyków**  
**(One Hundred and One Dalmatians)**

reż.: Wolfgang Reithman, Hamilton S. Luske, Clyde Geronimi, USA, 1961, 79 min. (druga premiera po prawie trzydziestu latach nieobecności na ekranach polskich kin, nowa wersja dubbingowa)

**Wściekłe gacie**  
**(Wrong Trousers)**

reż.: Nick Park, Wielka Brytania, 1993, 90 min.

WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI  
I PRZEGLĄDÓW FILMOWYCH  
(wybór)

**VI OGÓLNOPOLSKI  
I MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL FILMU  
REKLAMOWEGO  
I REKLAMY  
KRAKÓW (9 - 11 III)**

Statuetki „Tytanów” w konkursie filmowym otrzymali: najlepszy polski film reklamowy – *Legs*, reklamujący piwo EB (Agencja Leo Burnett); najlepszy reżyser – Kevin Mollony z Leo Burnett (*Legs*); najlepszy scenarzysta – Beata Hyczko ze Studia Filmowego Autograf (*Katalog*); najlepszy operator – Wit Dąbał z Leo Burnett (*Legs*); najlepszy kompozytor – Sławomir Wolski z Leo Burnett (*Legs*); najlepszy montażysta – Pierre Douglas z Leo Burnett (*Legs*); najlepszy producent – Studio Filmowe O'kay za produkcję filmu *Garnat rury*; najlepsza agencja reklamowa – Agencja Leo Burnett. Statuetkę „Tytana” w konkursie zagranicznych filmów reklamowych adaptowanych na rynek polski w 1995 roku – agencja reklamowa McCam Erickson (*Szczoteczka do zębów z kreską*).

**IX TARNOWSKA  
NAGRODA FILMOWA  
(Przeгляд Najlepszych  
Polskich Filmów)  
TARNÓW (20 - 25 III)**

Nagroda Jury dla najlepszego filmu i statuetka „Leliwity”: *Wrony*, reż.: Dorota Kędzierzawska; Nagroda Jury Młodzieżowego: *Wrony*; Nagroda publiczności i statuetka „Marszkarona”: *Cudowne miejsce*, reż.: Jan Jakub Kolski.

**VI MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL  
WIZUALNYCH  
REALIZACJI  
OKOŁOMUZYCZNYCH  
WRO'95  
WROCLAW (5 - 7 V)**

Równorzędne główne nagrody: David Larcher (Wielka Brytania) za *Videovoid* i Piotr Wyrzykowski (Polska) za *Beta Nassau*, wyróżnienia: Herliunde Smet (Belgia) za *Warum wir Frauen die Männer so lieben* oraz Jan Krogsgard i Henrik Brahe (Dania) za *An Assisted Reproduction*; nagrody Programu II TVP: Irit Batsry (Izrael USA) za *Traces of a Presence to Come* i PWSSP Poznań (Polska); nagroda Dyrektora Ośrodka Wrocławskiego TVP: Adam Abel (Polska).

**KONFRONTACJE  
FILMOWE'95  
PRZEGLĄD FILMÓW  
ŚWIATA  
TARNÓW (11 - 20 V)**

W plebiscycie publiczności na najlepszy film przeglądu wybrano film *When a Man Loves a Woman Kiedy mężczyzna kocha kobietę*, reż.: Luis Mandoqui (USA, 1994).

**X MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL FILMÓW  
KATOLICKICH  
NIEPOKALANÓW  
(20 - 24 V)**

Grand Prix: *Podróż do źródła Miłości*, reż.: Laurent C. Postma, Sung Tsu Shou (Wielka Brytania-Tajwan); I nagroda w

kategoriach filmu fabularnego: *Faustyna*, reż.: Jerzy Lukaszewicz; kategoria filmu dokumentalnego – I nagroda: *Wanda. sumienie Francji*, reż.: Jacek Piotrowski, Piotr Semko; II nagroda: *Praca miłosierdzia*, reż.: Siri Wan Santisakulartm (Tajlandia); kategoria filmu amatorskiego – I nagroda *Zapomniana diecezja*, reż.: Mieczysław Malinowski; II nagroda: *Droga do dziwnego sadu*, reż.: Natalia Kandungina (Rosja); kategoria programów telewizyjnych, katechetycznych i edukacyjnych – I miejsce: *Jak dojść do Jeruzalem*, reż.: ks. Wojciech Drozdowicz; nagroda specjalna Marka Jurka: *Wanda. sumienie Francji*; nagroda Rycerzy Niepokalanej: *Srebrny jeździec*, reż.: Julian Kulenta; nagrody specjalne prof. Ryszarda Bendera: *Wanda. sumienie Francji*, *Praca miłosierdzia*; nagroda specjalna Krzysztofa Wojciechowskiego: *Praca miłosierdzia*; nagroda specjalna wojewody warszawskiego Bohdana Jastrzębskiego: *Podróż do źródła Miłości*

**XXXII MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL  
FILMÓW  
KRÓTKOMETRAŻOWYCH  
KRAKÓW (30 V - 2 VI)**

Grand Prix – Złoty Smok: *Wszystko może się przytrafić*, reż.: Marcel Łoziński (Polska); Nagroda Główna – Srebrny Smok w kategorii filmu dokumentalnego: *Krzyż (Kriest)*, reż.: Gennadij Gozodny (Rosja); Nagroda Główna w kategorii filmu animowanego: *Stworzenie (Die Schöpfung)*, reż.: Thomas Me-

## WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI

yer-Hermann (Niemcy); Brązowy Smok w kategorii filmu dokumentalnego *Picasso byłby świętym kelnerem w firmie Glorious (Picasso Would Have Made A Glorious Waiter)*, reż.: Jonathan Schell (USA); Brązowy Smok w kategorii filmu animowanego: *Drewniana noga (The Wooden Leg)*, reż.: Darren Doherty, Nick Smith (Wielka Brytania); Brązowy Smok za szczególne walory scenariuszowe: *Poza zasięgiem (Out of Reach)*, reż.: Annie Griffin (Wielka Brytania). Nagroda FIPRESCI: *Wszystko może się przytrafić*. Nagroda prof. Bronisława Chromego – statuetka „Mazurski ptak”: *Fale krótkie! Kortbølge*, reż.: Halvdan Wettre (Norwegia). Wyróżnienia: *Taksówka do Aouzou (Un Taxi pour Aouzou)*, reż.: Issa Serge Coelo (Francja-Czad), *Gizela jest żoną górnika*, reż.: Ewa Wagemann (Polska). „Don Kichot” – nagroda FICC: *Blisko siebie*, reż.: Maciej Albrecht (Polska-USA); Nagroda Programu I TVP S.A.: *Przez nokaut*, reż.: Maciej Pieprzyca.

### XXV LUBUSKIE LATO FILMOWE ŁAGÓW '95 (25 VI – 2 VII)

Złote Grono: *Indyjskie lato*, reż.: Sasa Gedeon (Czechy); Srebrne Grono ex aequo: *Przebudzenie*, reż.: Judit Elek (Węgry), *Cudowna podróż Kornela Estiego*, reż.: Józef Paecovszky (Węgry); Brązowe Grono: *Wolny i niczyj, czyli efekt Doriany*, reż.: Walerij Piendrakowski (Rosja); Nagroda Radia Zachód: *Dusza moja, Marija*, reż.: Waczesław Nikiforow (Białoruś); Dyplom honorowy: *Wszystko się może przytrafić*, reż.: Marcel Łoziński (Polska); wyróżnienia jury: *Dziękuję ci za każdy nowy poranek*, reż.: Milan Staudler (Czechy), *America*, reż.: Vladimír Michálek (Czechy), *Szkoła podstawowa*, reż.: Jan Sverak (Czechy); nagroda Stowarzyszenia Filmowców

Polskich: *Wrony*, reż.: Dorota Kędzierzawska (Polska); nagroda im. Juliusza Burskiego: *Sekcja*, reż.: Peter Gothar (Węgry); nagroda Klubu Kultury Filmowej w Zielonej Górze: *Wszystko się może przytrafić*.

### FILM PRO EXPO TARNÓW (30 VI – 3 VII)

„Złoty Próg” dla najlepszego dystrybutora: IFCinema za najlepszą kampanię reklamową filmu *Jurassic Park* i dystrybucję filmu *Forrest Gump* – najlepszego filmu zagranicznego wprowadzonego na polskie ekrany; najlepszy producent filmów polskich: Telewizja Polska S.A. – producent najlepszego polskiego filmu *Jancio Wodnik* w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego; najlepszy dystrybutor filmów polskich: Młodzieżowa Akademia Filmowa; najlepsze kino w małym mieście: kino „Świt” w Czechowicach-Dziedzicach; najlepsze kino w dużym mieście: kino „Kijów” w Krakowie; nagroda za działania prorynkowe: Agencja Graffiti Info.

### III MIĘDZYNARODOWY PLENER FILMOWY DLA MŁODYCH TWÓRCÓW SOPÓT '95

Nagroda Prezydenta Sopotu i Video Studio Gdańsk: Mariusz Palej i Maciej Krzyształowicz za etiudę *Poranna gazeta to śmiertelnie niebezpieczeństwo dla twojego małżeństwa*. Nagroda za najlepszy scenariusz: Tomasz Beresinski z Niemiec za pracę pt. *Helm*

### XI WARSZAWSKI FESTIWAL FILMOWY (5 – 16 X)

Wyniki plebiscytu publiczności na najlepszy film festiwalu: *Before the Rain (Zanim spadnie*

*deszcz)*, reż.: Milčo Mančevski, Wielka Brytania-Macedonia-Francja, 1994; *Zabrada (Ogród)*, reż.: Martin Sulik, Słowacja, 1995; *Bullets over Broadway (Strzały na Broadwayu)*, reż.: Woody Allen, USA, 1994; *Cold Fever/A köldum klaka*, reż.: Friðrik Thor Friðriksson, Islandia, 1995; *Jizda (Jazda)*, reż.: Jan Sverak, Czechy, 1994.

### VI FESTIWAL MEDIÓW „CZŁOWIEK W ZAGROŻENIU” ŁÓDŹ (26 – 28 X)

Grand Prix – Złota „Biała Kobra”: *Dzieci z trójkąta*, reż.: Ewa Straburzyńska; nagrody: za zdjęcia: Zbigniew Rybczyński (*Szept wiatrów*, reż.: Franco de Pena), za montaż: Cezary Kowalczyk (*Wiek dziecięcy*, reż.: Jakub Skoczni), za dźwięk: Zbigniew Zbrowski (*We własnym domu*, reż.: Ewa Bielska), za scenariusz: Jerzy Ridan (*Zło truchleje*, reż.: Jerzy Ridan). Nagroda Prezydenta miasta Łodzi: *Słoneczna*, reż.: Bogusław Dąbrowa-Kostka. Nagroda Wojewody: *Kobiety, koty i dzieci*, reż.: Ewa Borzęcka.

### XX FESTIWAL POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH GDYNIA (6 – 12 XI)

Grand Prix – Złote Lwy Gdańskie: *Girl Guide*, reż.: Juliusz Machulski; Nagroda Specjalna Jury: *Wzięciono czasu*, reż.: Andrzej Kondratiuk; nagroda jury za reżyserię, ufundowana przez Prezydenta Miasta Gdyni: Maciej Ślesicki (*Tato*). Nagroda jury za debiut reżyserski, ufundowana przez Video Studio Gdańsk: ex aequo – Krystyna Janda (*Pesika*) i Jarosław Żamojda (*Młode wilki*). Nagrody jury: za pierwszoplanową rolę żeńską: Magdalena Cielecka (*Pokuszenie*), za pierwszoplanową rolę męską: ex aequo – Marek Kondrat (*Pulkownik Kwiatkowski*) i Bogu-

slaw Linda (*Tato*), za drugoplanową rolę żeńską: Renata Danciewicz (*Tato*, *Deborah*, *Pulkownik Kwiatkowski*), za drugoplanową rolę męską: Cezary Pazura (*Tato*), za scenariusz: Jan Jakub Kolski (*Grający z talerza*), za zdjęcia: Wiesław Zdort (*Pokuszenie*), za scenografię: Andrzej Przedworski (*Lagodna*, *Horror w Wesołych Bagniskach*), za dekorację wnętrz: Albina Barańska (*Horror w Wesołych Bagniskach*), za kostiumy: Dorota Roquepleto (*Prowokator*), za montaż: Ewa Smal (*Tato*), za muzykę: ex aequo – Michał Lorenc (*Prowokator*) i Jerzy Salanowski (*Wrzeczono czasu*), za dźwięk: Wiesław Żnyk (*Pokuszenie*). Nagroda Fundacji Kultury Polskiej za debiut aktorski: Paweł Kukiz (*Girl Guide*). Nagroda Przewodniczącego Komitetu Kinematografii dla producenta roku 1995: Kazimierz Rozwałka. Na-

groda Dziennikarzy: *Lagodna* w reż. Mariusza Trelińskiego. Nagroda Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji: *Pulkownik Kwiatkowski* w reż. Kazimierza Kutza. Nagroda Stowarzyszenia Kobiet Filmu i Telewizji: *Pestka* w reż. Krystyny Jandy. Złoty Klakier: *Girl Guide* w reż. Juliusza Machulskiego. Nagroda Zakładu Kin Studyjnych ADF: *Wrzeczono czasu* w reż. Andrzeja Kondratiuka. Nagroda 100<sup>o</sup> Jahreitheita: *Girl Guide*. Nagroda Festiwalu w Toronto: Renata Danciewicz.

### III MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI AUTORÓW ZDJĘĆ FILMOWYCH – CAMERIMAGE' 95 TORUŃ (2 – 9 XII)

Złota Żaba za całokształt twórczości operatorskiej: Conrad

Hall. Złota Żaba – Grand Prix: Piotr Sobociński za zdjęcia do filmu *Siódmy pokój* w reż. Marty Meszaros (Polska/Węgry); Srebrna Żaba: Goert Giltaj za zdjęcia do filmu *Latający Holender* w reż. Josa Stellinga (Holandia); Brązowa Żaba: Roger Deakins za zdjęcia do filmu *Skazani na Shawshank* w reż. Franka Darabonta (USA). Nagrody Specjalne Jury za scenografię: Gert Brinkers (*Latający Holender*), kostiumy: Anne Verhoeven (*Latający Holender*), makijaż: Luk van Cleeemput (*Latający Holender*); Nagroda studentów PWSFTViT: Benoit Delhomme za nowatorstwo zdjęć do filmu *Cyelo* w reż. Tan Anh Hunga (Wietnam); Nagroda Stowarzyszenia Kobiet Filmu i Telewizji: Piotr Sobociński za najpiękniejsze zdjęcia kobiety w filmie *Siódmy pokój* w reż. Marty Meszaros.

## NAGRODY KRAJOWE

● „Artura '95” – Nagrodę Muzeum Kinematografii przyznało FilMOTECE Narodowej.

● „Złote Ekrany '95”, nagrody im. Zbyszka Cybulskiego przyznawane przez redakcję miesięcznika „Ekran” zdobyli: Dorota Segda i Marek Bukowski;

● „Złote Kaczki '94” – nagrody w plebiscycie czytelników miesięcznika „Film”: najlepszy film polski – *Biały*, reż.: Krzysztof Kieślowski; najlepszy film zagraniczny wprowadzony na ekrany polskich kin – *Forrest Gump*, reż.: Robert Zemeckis, dystrybucja w Polsce III Cinema; najlepszy film na wideo – *W imię ojca*, reż.: Jim Sheridan, dystrybucja w Polsce III Home Video; najlepsza aktorka: Anna Dymna za rolę w filmie *Tylko strach*; najlepszy aktor: Zbigniew Zamachowski za rolę w filmie *Trzykolory: Biały*

● Wiktory '94 – nagrody w plebiscycie na osobowości telewizyjne: Andrzej Olechowski, Krzysztof Mroziewicz, Janusz Gajos, Edyta Górnica, Grażyna Torbicka, Wojciech Mann i Krzysztof Materna, Jerzy Owsiak, Andrzej Woyciechowski, Artur Partyka. Super Wiktory za całokształt twórczości telewizyjnej: Andrzej Lapicki, Gustaw Holoubek, Bohdan Tomaszewski, Lucjan Kydryński, Wiktor Widzów: Krzysztof Ibisz.

● Złote Taśmy '95 – nagrody Koła Piśmiennictwa Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich dla najlepszych filmów pokazywanych w kinach w 1995 roku: najlepszy film polski: *Wrzeczono czasu*, reż. Andrzej Kondratiuk; najlepszy film zagraniczny: *Il Postino*, reż. Michael Radford; wyróżnienie: *Pulp Fiction*, reż. Quentin Tarantino (USA); *Underground*, reż. Emir Kusturica.

● Złote Laury Grzymały – nagrody Bydgoskiego Towarzystwa Teatralnego otrzymali: Danuta Szaflarska i Janusz Gajos.

● Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza, przyznawane przez redakcję miesięcznika „Teatr” za wybitne osiągnięcia aktorskie, otrzymała Alicja Bieniewicz i Władysław Kowalski.

● Warszawskie Syrenki – Nagrody Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej za najlepsze filmy na polskich ekranach w 1995 roku: *Tato*, reż.: Maciej Ślesicki i *Underground*, reż.: Emir Kusturica.

● Nagrody zarządu Fundacji Kultury dla najlepszych filmów cyklu *Male ojczyzny* – pierwsza: *Kto ziarno w nadziei siał*, reż.: Agnieszka Arnold, druga: *Stanika Cyronia droga do nieba*, reż.: Wojciech Samowicz.

## NAGRODY KRAJOWE

Michał Smolorz, trzecia: *Nazielonej Bukowinie*, reż.: Irena Wolten; wyróżnienie: Sławonir Malecherek za zdjęcie do filmu *Ląka* w reż.: Mariusz Kobzedja. Nagrody specjalne Fundacji Kultury i Przesła TVP Wiesława Walendziaka: Michał Bogusławski za opiekę artystyczną nad cyklem i własne realizacje.

● Pierwszą nagrodę na II Międzynarodowym Festiwalu Szkół Filmowych i Telewizyjnych „Mediaschool '95” zdobył film *Szept wiatrów* w reż.: Franco de Peny.

● Nagroda Roku Federacji Twórców Filmów Nieprofesjonalnych: – Michał Bulik z Warszawy za reżyserię filmu *Psychodelia piec*, – Wojciech Majewski z Wrocławia za zdjęcie do filmu Jarosława Marszewskiego *Berliner Tango*, za scenariusz: ex aequo – Adam Potocki z Raciborza za film *Blżej Europy* i Zbyszek Cieszyński z Poznania za film *Ponad prawem*

● Główne nagrody I Festiwalu Filmów Podróżniczych (24-26 XI): Grand Prix: *Niedotykani*, reż.: Szymon Wdowiak, Nagroda Specjalna: *Miejscza zapomniane*, reż.: Stan i Jakub Baranulowie. Nagroda Publiczności: *Afrykańska przygoda*, reż.: Krzysztof Gwóźdź.

● Nagrody Festiwalu Filmowego „Jedna minuta” we Wronkach (7-9 XII): „Pierwsza Jedynka” – Mikołaj Jazdon z Poznania za film *Oczekiwanie*, „Druga Jedynka” – Genowefa Daniel z Kędzierzyna-Koźła za film *Przeostroga*, „Trzecia Jedynka” – Jan Pałucki z Warszawy za film *Biuro*, „Czwarta Jedynka” – Anna Bukraba, Lucja Lech i Karolina Kubera z Legnicy za film *Kapelusz*.

● Nagrody na I Konkursie im. Krzysztofa Mętraka zdobyli: Mateusz Werner (Nagroda Główna), Piotr Litka (nagroda Warner Bros Poland), Anna Pietrzak (nagroda „Sztandary Młodych”), Wojciech Grabowski (nagroda miesięczni-

ka „Film”), Katarzyna Turaj-Kalińska (Wyróżnienie Specjalne)

● I Nagrodę w konkursie „Nowy Scenariusz” zorganizowanym przez Access Communications zdobył Piotr Wereśniak z Wrocławia za scenariusz *Zanim przyjdzie zima*. Trzy kolejne równorzędne nagrody zdobyli: Mariusz Gawryś z Wrocławia za scenariusz *Pogo*, Andrzej Lelito z Warszawy za scenariusz *Miejsce poza czasem* i Józef Łoziński z Wrocławia za scenariusz *Kant*.

● Podczas XIII Przeglądu Dziecięcych i Młodzieżowych Filmów Amatorskich w Warszawie (25-28 V) Grand Prix zdobyła Kinga Gałuszko z AKF „Szwenk” z Tarnowa za film *Nad Styksem*. Pierwszą nagrodę w konkursie międzynarodowym zdobył Mikael Lipiński ze Szwecji za film *Wspomnienie*

● Grand Prix 41. Ogólnopolskiego Konkursu Filmów Amatorskich Konin' 95 (8 – 11 VI) zdobył Aleksander Dembski z Ostrzeszowa za film *Papierowe słońce*

● I nagrodę podczas V Ogólnopolskiego i Międzynarodowego Festiwalu Krótkometrażowych Filmów Amatorskich Wideo „Smofi '95” zdobyła Anna Matysik z Krakowa za film *Jeh dwoje*

● Grand Prix II Ogólnopolskiego Festiwalu Amatorskich Filmów Animowanych w Krakowie zdobył film *Oddalenie* w reż. Łukasza Jankowskiego.

● Nagrodę na V Ogólnopolskim Przeglądzie Twórczości Filmowej „Żyj wśród nas” otrzymał film *Koń złotem kapiący* w reż. Aleksandra Kuca z Oddziału Telewizji Polskiej w Krakowie i film *Szkaradka* w reż. Elżbiety Jabłońskiej i Krzysztofa Iglukowskiego z Oddziału Telewizji Polskiej w Gdańsku.

● Teledysk w reżyserii Bolesława Pawicy do utworu *The Gareners* w wykonaniu grupy

Varius Manx otrzymał Grand Prix w konkursie na najlepszy teledysk, odbywającym się w ramach festiwalu Sopot'95.

● Z okazji 100-lecia kina nagrodami Miasta Warszawy za był 1995 uhonorowane zostały aktorki zasłużone dla polskiego kina lat międzywojennych: Maria Broniewska, Hanna Brzezińska, Ioda Halama, Irena Malkiewicz-Domańska, Maria Modzelewska, Lidia Wysocka, Mira Zimińska-Sygietyńska oraz reżyserzy Wanda Jakubowska i Leon Jeannot.

● W plebiscycie tygodnika „Teleświat” na najlepszy film i serial polski zwyciężyły filmy: *Sami swoi*, *Krzyżacy* i *Potop* oraz seriale *Stawka większa niż życie*, *Cztery pancerni* i *pies*, *Dekalog*

● Anna Dymna otrzymała od miesięcznika „Teatr” nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza za rolę w Teatrze TVP.

● Jan Englert otrzymał nagrodę miesięcznika „Teatr” dla najlepszego aktora.

● Kazimierz Kutz za „za całokształt twórczości artystycznej oraz propagowanie kultury śląskiej w Polsce i poza jej granicami” otrzymał Nagrodę im. Wojciecha Korfańskiego, przyznaną przez Związek Górnośląski w Katowicach.

● Irena Kwiatkowska została wybrana Warszawianką Roku 1995 w plebiscycie zorganizowanym przez redakcję „Expressu Wieczornego”.

● Andrzej Łapicki, obchodzący jubileusz 50-lecia pracy twórczej, został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.

● Marcel Łoziński otrzymał Paszport pisma „Polityka” – nagrodę przyznaną twórcom i animatorom kultury, którzy swą działalnością w danym roku zasłużyli na promocję w świecie.

## NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE DLA POLSKICH FILMÓW I TWÓRCÓW FILMOWYCH

- *Berliner Tango* – etiuda fabularna w reż. Jarosława Marszewskiego, studenta WRITV UŚ w Katowicach, zdobyła Złoty Medal na 35. Światowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Huy (Belgia) oraz Srebrny Medal na festiwalu FILMTAGE '95 w Duisburgu i nagrodę w „Bmeńskiej szesnastce”.
- *Carmen Habanera* – film Aleksandry Korejwo, zrealizowany w poznańskim Telewizyjnym Studiu Filmów Animowanych, zdobył Dyplom Specjalny Jury za oryginalność plastyki filmowej na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych KROK' 95 w Kijowie (Ukraina).
- *Cooperative Bridge 94/Most Współpracy 94* – film ppłka Marka Jurkowskiego z Biura Prasy i Informacji MON został nagrodzony nagrodą specjalną podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmów Wojskowych w Bukareszcie (Rumunia).
- *Grający z talerza* – film fabularny w reż. Jana Jakuba Kolskiego otrzymał Nagrodę Jury na VIII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Tokio (Japonia).
- *Jakub* – film w reż. Andrzeja Maleszki otrzymał od jury dziecięcego nagrodę dla najlepszego krótkiego filmu wideo na Festiwalu Filmów dla Dzieci w Chicago.
- *Jan Sarkander ze Skoczowa* – film w reż. Stanisława Janickiego został wyróżniony nagrodą burmistrza miasta Olomuniec na Festiwalu Akademia Film Olomuc.
- *Jancio Wodnik* – film fabularny w reż. Jana Jakuba Kolskiego zdobył nagrodę za najlepszy film na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Słowiańskich i Prawosławnych w Moskwie (Rosja).
- *Kobiety, koty i dzieci* – film Ewy Borzęckiej został nagrodzony na festiwalu filmowym w Lipsku.
- *Limit* – film Gillesa Renarda, studenta II roku reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, zdobył Nagrodę Specjalną Jury oraz wyróżnienie w kategorii krótkiego filmu fabularnego na III Europejskim Forum Filmowym „Meridiens” w Aubagne we Francji.
- *Marc Chagall* – film Anieli Lubienieckiej, zrealizowany w poznańskim Telewizyjnym Studiu Filmów Animowanych otrzymał Nagrodę Stowarzyszenia Filmowców Ukrainy na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych KROK' 95 w Kijowie. (Ukraina).
- *Młode wilki* – film fabularny w reż. Jarosława Żamojdy otrzymał nagrodę publiczności na Festiwalu Filmu Polskiego w Chicago (USA).
- *One Survivor Remembers (Zachowane wspomnienie)* – film dokumentalny zrealizowany w Polsce przez HBO we współpracy z polskim producentem CIVA FILMS otrzymał nagrodę specjalną EMMY w kategorii dokumentu „za najbardziej niezwykle dokonanie roku”. Skład polskiej ekipy: Andrzej Jeziorek (zdjęcia), Elżbieta Pachnik (asystent reżysera), Zbigniew Gutkowski (asystent operatora), Piotr Domaradzki (dźwięk), Rafał Okyne (światło), Janusz Wojtowicz (kierownik produkcji).
- *89 mm od Europy* – dokumentalny film Marcela Łozińskiego otrzymał III nagrodę na Festiwalu Krótkich Filmów w Sydney – IIRd Prize Short Film Sydney' 95 – oraz honorową nagrodę Międzynarodowego Stowarzyszenia Dokumentalistów (IDA) w Los Angeles za największe osiągnięcie w kategorii krótkometrażowego filmu dokumentalnego (USA).
- *Pora na czarownice* – film fabularny Piotra Łazarkiewicza został uhonorowany nagrodą „Premio Trieste per la Pace” festiwalu „Spotkania z kinem Europy Środkowo-Wschodniej” w Trieście.
- *Siódmy pokój* – film fabularny w reż. Marty Meszaros, którego współproducentem jest Studio „Tor” i APF, zdobył nagrodę publicznej telewizji włoskiej (RAI) oraz
  - nagrodę OCIC – Międzynarodowej Katolickiej Organizacji Filmu i Mediów Audiowizualnych na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji (Włochy)
  - specjalną nagrodę z okazji stulecia kina, przyznaną przez jury nagrody Navicella dell'Ente na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji (Włochy)
- *Stan nieważkości*, film Macieja Dygasa, zdobył nagrodę podczas VI Bałtyckiego Festiwalu Filmowego i Telewizyjnego w Gudhjem na Bornholmie oraz
  - nagrodę miasta Strasburg na Europejskich Spotkaniach Filmowych w Strasburgu,
  - nagrodę na konkursie „Prix Europa”,
  - Grand Prix 35. Festiwalu Twórczości Telewizyjnej w Monte Carlo (II),
  - Grand Prix w kategorii filmu dokumentalnego oraz nagrodę krytyki na festiwalu w Ismailii (Egipt).



## NAGRODY ZAGRANICZNE

- *Szepty wiatru* – film Franco De Peny, studenta Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, został nagrodzony na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Filmowych w Monachium.
- *Trzy kolory* – trylogię Krzysztofa Kieślowskiego, uhonorowano Nagrodą Gildii Krytyków z Chicago.
- *Trzy kolory: Czerwony* – film Krzysztofa Kieślowskiego, otrzymał cztery nominacje do nagrody Brytyjskiej Akademii Filmowo-Telewizyjnej (BAFTA) za reżyserię, oryginalny scenariusz (Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Piesiewicz), za główną rolę żeńską (Irène Jacob) i w kategorii filmu nieanglojęzycznego oraz – nagrodę Amerykańskiego Krajowego Stowarzyszenia Krytyków Filmowych
- *Ucieczka z kina „Wolność”* – film fabularny Wojciecha Marczewskiego otrzymał Grand Prix na Festiwalu Filmów Fantastycznych w Burgas.
- *Wrony* – film Doroty Kędzierskiej otrzymał nagrodę UNICEF na MFF w Berlinie.
- *W rytmie kół, w rytmie łez (Farewell to Summer in Lida)* – dokumentalny film Barbary Balińskiej i Krzysztofa Kalukina zdobył główną nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Prix Circem Regional 1995 w Lugano (Szwajcarija).
- *Wszystko może się przytrafić* – dokumentalny film Marcela Łozińskiego otrzymał nagrodę ministra kultury i sztuki Północnej Westfalii, nagrodę jury katolickiego i Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych (FICC) na 41. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen '95 oraz Grand Prix i Nagrodę Kodaka podczas VI Bałtyckiego Festiwalu Filmowego i Telewizyjnego w Gudhjem na Bornholmie.
- *Zawrócony* – film fabularny w reż. Kazimierza Kutza, został uhonorowany dyplomem jury ekumenicznego na MFF w Moskwie oraz „Złotym Cielcem”, nagrodą dla najlepszego filmu europejskiego na festiwalu w Ulrechcie.
- *Żywcem pogrzebany*; film Piotra Króla, zdobył III nagrodę podczas VI Bałtyckiego Festiwalu Filmowego i Telewizyjnego w Gudhjem na Bornholmie oraz nagrodę specjalną jury MFFK „Cortimola '95” w Imoli. (Włochy).
- Leszek Boguszewski otrzymał I nagrodę za film *Pajęczyna* na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Niekomercyjnych „Okno na Wschód” w Berlinie (Niemcy).
- Waldemar Dąbrowski, były szef Komitetu Kinematografii, otrzymał jedno z najwyższych odznaczeń francuskich dla obywateli innych państw – Krzyż Oficerski Sztuki i Literatury (20 III).
- Aleksander Dembski z Ostrzeszowa otrzymał Złoty Medal na 57. Światowym Festiwalu Filmu Nieprofesjonalnego UNICA '95 w Bourges za film *Papierowe słońce* (Francja)
- Jolanta Dylewska otrzymała Złotą Taśmę, jedną z Deutsche Filmpreise '95, za zdjęcia do niemieckiego filmu *Maries Lied* w reżyserii Niko Brüchera oraz Nagrodę Główną ufundowaną przez telewizję bawarską za *Kronikę Powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana* podczas X Międzynarodowego Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Monachium (Niemcy).
- Aneta Gutkowska zdobyła Nagrodę Główną na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Niekomercyjnych „Okno na Wschód” w Berlinie za film *Zasłona zmysłów* (Niemcy).
- Andrzej Jeziorek, operator z Krakowa, za zdjęcia do dokumentalnego filmu *One Survivor Remembers* w reżyserii Kary Antholisa, zdobył nagrodę specjalną EMMY
- Krzysztof Kieślowski został członkiem Amerykańskiej Akademii Filmowej oraz otrzymał Europejską Nagrodę Porozumienia Uniwersytetu w Gironie (Hiszpania).
- Katarzyna Klimkiewicz z Warszawy otrzymała Brazyw Medal na 57. Światowym Festiwalu Filmu Nieprofesjonalnego UNICA '95 w Bourges za film *Cisza* (Francja)
- Kazimierz Kutz otrzymał Śląską Nagrodę Kulturalną rządu Dolnej Saksonii.
- Marcel Łoziński został członkiem Amerykańskiej Akademii Filmowej.
- Jarosław Marszewski z Wrocławia otrzymał wyróżnienie na 57. Światowym Festiwalu Filmu Nieprofesjonalnego UNICA '95 w Bourges za film *Berliner tango* (Francja)
- Władysław Pasikowski otrzymał nagrodę za film *Psy 2. Ostatnia krew* na festiwalu filmów akcji w Valenciennes (Francja)
- Cezary Pazura otrzymał nagrodę za rolę w filmie Władysława Pasikowskiego *Psy 2. Ostatnia krew* uznaną na festiwalu filmów akcji w Valenciennes za najlepszą rolę męską (Francja).
- Franciszek Pieczka otrzymał nagrodę dla najlepszego odtwórcy głównej roli męskiej na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Słowiańskich i Prawosławnych w Moskwie za rolę w *Janciu Wodniku* Jana Jakuba Kolskiego.
- Krzysztof Piesiewicz został członkiem Amerykańskiej Akademii Filmowej.

● Zbigniew Preisner został laureatem Cezara '94 za muzykę do filmu *Trzy kolory: Czerwony* w reż. Krzysztofa Kieślowskiego.

● Dorota Segdazdobyła główną nagrodę za pierwszoplanową rolę kobiecą w *Faustynie* Jerzego Łukaszwicza na festiwalu „Bałtycka Perła”, który odbył się w Rydze.

● Piotr Sobociński został członkiem Amerykańskiej Akademii Filmowej.

● Beata Tyszkiewicz otrzymała nagrodę specjalną za wybit-

ny wkład w sztukę filmową na MFF w Moskwie.

● Artur Urbanowski, student łódzkiej PWSE TViF, zdobył pierwszą nagrodę za film *Stench* na Międzynarodowym Festiwalu Studentekim na New York University (USA).

● Andrzej Wajda został uhonorowany przez cesarza Japonii Orderem Wschodzącego Słońca (Złote Promienie ze wstęgą), „za wybitny wkład w promocję wymiany kulturalnej oraz pogłębienie wzajemnego zrozumienia między Japonią a Polską” oraz doktorem honoris causa przez

Uniwersytet Lyon 2 Lumière z okazji 100-lecia kina i doktorem honoris causa przez Université Libre de Bruxelles

● Wojciech Wikarek otrzymał II nagrodę za zestaw filmów na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Niekomercyjnych „Okno na Wschód” w Berlinie (Niemcy).

● Jerzy Zientarski otrzymał brązową statuetkę „Otto Car” w kategorii „Prezentacje nowych samochodów” na II Międzynarodowym Festiwalu „Automobil-Video-Film Autovision” we Frankfurcie za film o Fiacie 126 el (Niemcy).

## WYDAWNICTWA FILMOWE (WYBÓR)

### DRUKI ZWARTE

*The Best of Cinema '95* (pod redakcją Witolda Nowakowskiego), Oficyna Wydawnicza „Comfort”, Warszawa, s. 304.

Macve Binchy: *W kręgu przyjaciół* (*Circle of Friends*), przeł. Magdalena Brzeska, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, s. 608.

Karen Blixen: *Pożegnanie z Afryką*, przeł. Józef Giebułtowicz, wyd. MUZA, Warszawa, s. 392.

Witold Bobiński: *Idę do kina, czyli co młody kinoman wiedzieć powinien*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, s. 96.

*Bo Widerberg*, red. Jan Balbierz, Bogusław Żmudziński, Akademickie Centrum Kultury „Rotunda”, Kraków, s. 116.

Marlon Brando: *Piosenki, które śpiewała mi matka*, Wydawnictwo Amber, Warszawa, s. 360.

William S. Burroughs: *Nagi lunch*, przeł. Edward Arden, Wydawnictwo PRIMA, Warszawa, s. 224.

Cyril Collard: *Dziki nocie* (*Les nuits jaunes*), przeł. z franc. Regina Greda, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 228.

Christopher Davis na podstawie scenariusza Rona Nyswanera: *Filadelfia* (*Philadelphia*), przeł. Andrzej Zasadziński, Wydawnictwo Alfa, Warszawa, s. 264.

Mary Ann Evans: *Nell*, przeł. Erika Kowalik, Cezary Frąć, Wydawnictwo Amber, Warszawa, s. 200.

Feliks Falk: *Scenariusze filmowe*, Wydawnictwo Comdruk, Łamów, s. 312.

*Federico Fellini*, red. Grażyna M. Grabowska, FilMOTEKA Narodowa, Włoski Instytut Kultury, Warszawa, s. 108.

Witold Filler: *Wielki Dodek. Opowieść o Adolfie Dymśzy*, Wydawnictwo „Mada”, Warszawa, s. 86, il.

Carrie Fisher: *Pocztówki z nad krawędzi* (*Postcards from the Edge*), Wydawnictwo Amber, Warszawa, s. 240

Alan Dean Foster: *Star Trek. Dziennik pokładowy nr 1*, przeł. Robert Rogala, DW REBIS, Poznań, s. 244.

Barbara Gierszewska: *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce 1939 r.*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce, s. 321.

Martin Gray: *Wszystkim, których kochałem*, przeł. Julia Matuśzewska, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, s. 416, il.

Antoni Gronowicz: *Greta Garbo* (*Garbo*), przeł. z ang. Feliks Pastusiak, Wydawnictwo Philip Wilson, Warszawa, s. 375, il.

Winston Groom: *Forrest Gump*, Wydawnictwo Prima, Warszawa, s. 240.

*Gwiazdy w zbliżeniu. Portrety aktorów i reżyserów polskich*, pod red. Jacka Lutomskiego, Presspublica, Biblioteka „Rzeczpospolitej”, Warszawa, s. 281

*G. W. Pabst*, pod red. Grażyny M. Grabowskiej i Renaty Prokurator, Goethe Institut, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, s. 180.

Cezary Harasimowicz: *Zolnierzy*, Wydawnictwo Furet, Warszawa, s. 118.

Warren G. Hamis: *Audrey Hepburn* (*Audrey Hepburn*), przeł. z ang. Agnieszka Jaciewicz, Wydawnictwo Amber, Warszawa, s. 267, il.

Patrick Humphries: *Tom Waits. „To fortepian jest pijany, nie ja...”*, przeł. z ang. Wojciech Sokolowski.

Jan Nowicki, oprac., red. Dariusz Domański, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, s. 136.

Michael Jürgs: *Romy Schneider. Zawiedzione marzenia (Der Fall Romy Schneider)*; przeł. z niem.: Elżbieta Cieślak, Wydawnictwo Alfa, Warszawa, s. 296, il.

Maciej Karpiński: *Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenarzysty filmowego dla scenarzystów, dla przyszłych scenarzystów i dla wszystkich, którzy Kochają kino*, wyd. Instytucja Filmowa Agencja Scenariuszowa, Warszawa, s. 248.

Katalog: *20. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych Gdynia 6-12 listopada 1993*. Red. Magda Senddecka, Marzenna Wiśniewska, Piotr Radecki, Dom Wydawniczy ABC, Warszawa, s. 118, il.

Katalog: *Warszawski Festiwal Filmowy 5-16 X 1995*, red. Tomasz Dąbala, Ewa Więckowska, Warszawa, s. 117, il.

Krzysztof Kąkolewski: *Diament odnaleziony w popiele*, Wydawnictwo Trio, Warszawa, s. 116.

*Kino-film: poezja optyczna?* red. Jan Trzadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 256.

*Kino według Alicji*, red. Wiesław Godzic, Tadeusz Lubelski, Instytut Filologii Polskiej, Komitet Kinematografii, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków, s. 313.

*Komedianci 2*, oprac. Andrzej Roman z zespołem; Film Publishing Poland, Warszawa, s. 240.

Anka Kowalska: *Pestka*, Wydawnictwo MARABUT, Gdańsk, s. 252.

*Kronika Filmu*, red. Marian B. Michalik, Wydawnictwo KRONIKA, Warszawa, s. 647.

Grzegorz Królikiewicz: *Góra stoi! Próba analizy filmu Akiry Kurosawy „Sabotór”*; Studio Filmowe N, Łódź, s. 423.

Grzegorz Królikiewicz: *Kłopot z Fellinim*; Studio Filmowe N, Łódź, s. 312.

Bogdan Kunciewicz: *Gwiazdy obnażone. Intymnych zwierzeń cz. 1*; Wydawnictwo AKIA, Gdańsk, s. 270, il.

Kazimierz Kutz: *Scenariusze Śląskie*; Wydawnictwo Videograf, Katowice, s. 345.

Robert Lacey: *Grace*; Wydawnictwo Albatros, Warszawa, s. 448.

Bolesław W. Lewicki: *O filmie. Wybór pism*; opr. Ewelina Nurchyńska-Fidelska, Bronisława Stolarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 400, il.

Virgilio Levi: *Z dalekiego kraju*; Wydawnictwo m, Kraków.

Jim Lovell, Jeffrey Kluger: *Apolo 13. Utracony Księżyc*; przeł. Piotr W. Cholewa, Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, s. 413.

*Magia kina*; zebrał i opracował Janusz Wróblewski; Wydawnictwo Tenten, Warszawa, s. 142, il.

Krzysztof Mętrak: *Krytyka, twórczość przekłeta*, opracowanie - Lech Budrecki; Wydawnictwo Przedświt.

Krzysztof Mętrak: *Słownik filmowy*; opracowanie - Ryszard Konieczek; Wydawnictwo Tenten, Warszawa, s. 288.

*Niemiecki Ekspresjonizm Filmowy*; Wydawcy: Peter C. Seel, Bogusław Żmudziński, Akademickie Centrum Kultury „Rotunda” DKF U, Kraków, s. 130.

John Parker: *Elvis Presley. Kto zabił króla?* Wydawnictwo Alfa, Warszawa, s. 236.

Władysław Pasikowski: *Psy w kinie. czyli jak się robi filmy*; TEST S.A.

*Piotr Fronczewski opisany*; oprac., red. Dariusz Domański; Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, s. 136.

Jerzy Płażewski: *Historia filmu*, Ossolineum, Wrocław/Warszawa/Kraków, s. 528.

David Robinson: *Chaplin. Jego życie i sztuka*; przeł. Wanda Wertenstein, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 615.

Jeffrey Robinson: *Brigit Bardot (Bardot. Two lives)*; przeł. z ang. Joanna Pierzchała, Wydawnictwo Amber, Warszawa, s. 332.

*Roman Polański*, red. Bogusław Żmudziński; Instytut Francuski w Krakowie, Kraków, s. 156.

David Shipman: *Historia kina. Pierwsze stulecie*; przeł. z ang. Ireneusz Siwiński, Wydawnictwo Videograf, Katowice, s. 384, il.

*Stulecie gwiazd*, specjalny numer kwartalnika „Iluzjon” pod red. Grażyny M. Grabowskiej; FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, s. 108.

*W cieniu braci Lumiere. Szkice o początkach kina*, red. Małgorzata Hendrykowska, wyd. Ars Nova, Poznań.

*Wstydlive przyjemności czyli po co – tak naprawdę – chodzimy do kina?* red. Grażyna Stachówna; wyd. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIV:RSUEAS, Kraków, s. 141.

Stanisław Zawiśliński (współpraca: Maciej Parowski i Jerzy Ustyński): *Reżyseria: Agnieszka Holland*; Wydawnictwo „Skorpion”, Program Promocyjny „Niech żyje kino”, Warszawa, s. 120.

## CZASOPISMA

„Aida Media”, miesięcznik. Red. naczelny: Andrzej Mroczkowski. Rok wyd. II. Nry od 1 (8) do 12 (19). Wyd. Agencja Reklamowa Aida, Wrocław.

„Cinema Polska”, miesięcznik. Red. naczelny: Alina Roj. Rok wyd. I. Nry od 1 do 4. Wyd. Robert Waleczak Film Publishing Poland.

„Cinema Press Video”, miesięcznik. Red. naczelny: Adam Synowiec. Rok wyd. VI. Nry od 1 (59) do 12 (70). Wyd. Agencja Wydawnicza „Domino”, Katowice.

„Ekran”. Red. naczelny: Marianne Bijoch. Na początku roku (do kwietnia) ukazały się 3 numery pisma jako tygodnika. Po przerwie od września pismo wydawane jest w nowej szacie graficznej jako miesięcznik. W 1995 roku ukazały się numery od 1 (1693) do 4 (1696). Pismo ukazuje się z przerwami od 1957 roku. Wyd. „Ekran” sp. z o. o., Katowice.

„Film”, miesięcznik. Red. naczelny: Lech Kurpiewski. Rok wyd. XLX. Nry od 1 do 12. Wydawca od nr 1 do 6: Film S.A., Warszawa, od nr 7 do 12: Film S.A. i Arka Press S.A., Warszawa.

„Film Business”, do listopada – periodyk; od listopada – miesięcznik. Red. naczelny: Adam Sochacki. Rok wyd. II. Nry od 1 (8) do 6 (13). Wyd. Fabrika Studio, Kraków.

„Film na Świecie”, periodyk. Red. naczelny: Jan Słodowski. W 1995 roku ukazał się numer poświęcony współczesnej kinematografii brytyjskiej.

„Film Pro”, miesięcznik. Red. naczelny: Andrzej Kucharczyk. Rok wyd. I. Nry od 1 (marzec) do 10. Wyd. Agencja Graffiti Info, Kraków. Dodatek: „Filmowy Serwis Prasowy”. Rok wyd. XI. Nry od 1 (767) do 12 (778). Wydawany na zlecenie Agencji Dystrybucji Filmowej.

„FRT-PRO”, dwumiesięcznik. Red. naczelny: Grzegorz Michalowski. Rok wyd. III. Nry od 1 do 6. Wyd. Firma IFC sp. z o. o., Warszawa.

„Iluzjon. Kwartalnik filmowy”. Red. naczelny: Grażyna M. Grabowska. Rok wyd. I (57) do 4 (60). 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 (39) do 12 (50).

„Kwartalnik Filmowy”. Red. naczelny: Janusz Gazda. Rok wyd. XVII. Nry od 9 (69) do 12 (72). Wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa.

„Life – Video”, miesięcznik. Red. naczelny: Jacek Kamler. Rok wyd. V. Nry od 1 do 12. Wyd. Life Video sp. cywilna, Warszawa.

„Media Polska”, miesięcznik. Red. naczelny: Marzena Reyher. Rok wyd. II. Nry od 1 (10) do 12 (21). Wyd. VFEVFP Communications, Warszawa.

„Multimedia”, miesięcznik. Red. naczelny: Marek Suchocki. Rok wyd. II. Nry od 1 do 12. Wyd. Computer Graphics Studio sp. cywilna, Warszawa.

„SAT-Audio-Video”, miesięcznik. Red. naczelny: Jerzy Auerbach. Rok wyd. XI. Nry od 1 do 12. Wyd. SAT-Audio-Video, Warszawa.

„Video Business”, miesięcznik. Red. naczelny: Grażyna Pawelczak. Rok wyd. III. Nry od 1 do 12. Wyd. PHU „ARES II” Bytom, redakcja Katowice.

„Video Club”, miesięcznik. Red. naczelny: Janusz Kołodziej. Rok wyd. VI. Nry od 1 (52) do 12 (63). Wyd. Classics, Warszawa.

„Video Comfort”, miesięcznik. Red. naczelny: Roman Poznański. Rok wyd. IV. Nry od 1 do 12. Wyd. Centralna Hurtownia Wysyłkowa, Warszawa.

„Videoman”, miesięcznik. Red. naczelny: Marek D. Rojkiwicz. Rok wyd. III. Nry od 1 (29) do 12 (40). Wyd. ROKO sp. cywilna, Warszawa.

„Videoteka”, miesięcznik. Red. naczelny: Adam Synowiec. Rok wyd. V. Nry od 1 (39) do 12 (50). Wyd. Agencja Wydawnicza „Domino”, Katowice.

## MUZYKA FILMOWA

Kompania Muzyczna Pomaton EMI:

– *Melodie z ulubionych seriali 1964-1989*, vol. 1, POM 097, 1995, (CD i kasetka). Wydawnictwo zawiera muzykę m.in. do seriali: *Wojna domowa*, *Cztery pancerni i pies*, *Stawka większa niż życie*, *Dziwogody Pana Michała*, *Wakacje z duchami*, *Kolumbowie*, *Czarne chmury*, *Janosik*, *Czterdziestolatek*, *07 zgłoś się*, *Polskie drogi*, *Życie na gorąco* – ścieżki dźwiękowe do filmów: *Chuelless* (CD i kasetka), *Friday* (CD), *Goldeneye* – Tina Turner i Eric Serra (CD i kasetka), *Lisbon Story* – płyta „Ainda” zespołu Madredeus (CD i kasetka), *Rob Roy* – Curter Burwell (CD i kasetka).

– *Preisner's Music*. Nagrany w kopalni w Wieliczce koncert symfoniczny muzyki m.in. do filmów: *Podwójne życie Weroniki*, *Europa, Europa*, *Trzy kolory: Biały, Czerwony, Niebieski*, *Dekalog*, *Skaza* (CD i kasetka).

BMG Ariola Poland:

– ścieżki dźwiękowe z filmów: *Ace Ventura* (CD i kasetka), *Alien 3* (CD), *Apollo 13* (CD i kasetka), *Back To The Future* (CD), *Boys On The Side* (CD i kasetka), *Bye Bye Love* (CD), *Casper* (CD i kasetka), *CB4* (CD), *The Cure* (CD), *Dangerous Minds* (CD i kasetka), *Dumb & Dumber* (CD i kasetka), *Ghostbusters 2* (CD i kasetka), *Jesus Christ Superstar* (CD i kasetka), *Juice* (CD), *Król Lew/The Lion King* (CD i kasetka – piosenki w wersji polskiej i angielskiej), *Mad Love* (CD), *More Dirty Dancing* (CD), *Pocahontas* (CD – piosenki w wersji polskiej i angielskiej, kasetka – piosenki w wersji polskiej), *Waiting To Exhale* (CD i kasetka), *Waterworld* (CD i kasetka), *Taxi Driver* (CD).

POLTON-WARNER

– ścieżki dźwiękowe m.in. do filmów: *Batman Forever* (CD i

kaseta), *Natural Born Killers* (CD i kaseta), *Dead and the Maiden* (CD), *The Neverending Story III* (CD).

#### SONY MUSIC ENTERTAINMENT POLSKA

– ścieżki dźwiękowe do filmów: *Bad Boys* (CD i kaseta), *Boj Leon* (CD i kaseta), *ABronx Tale* (CD), *Congo* (CD i kaseta), *Desperado* (CD i kaseta), *First Knight* (CD i kaseta),

*Frankenstein* (CD), *Free Willy 2* (CD i kaseta), *Immortal Beloved* (kaseta), *It Could Happen To You* (CD), *Johnny Mnemonic* (CD i kaseta), *Judge Dredd* (CD i kaseta), *Jumanji* (CD), *Legends Of The Fall* (CD), *Madness Of King George* (CD), *The Mask* (CD), *Pret-A-Porter* (CD i kaseta), *Shawshank Redemption* (CD), *The Specialist* (CD), *Total Eclipse* (CD), *Tree-some* (kaseta).

#### POLYGRAM POLSKA

– ścieżki dźwiękowe do filmów: *Beauty and The Beast*, *Braveheart*, *Color Of Night*, *Crimson Tide*, *Don Juan De Marco*, *Ed Wood*, *Four Weddings & Funeral*, *French Kiss*, *Il Postino/The Postman*, *Murriel's Wedding*, *Nell*, *Operation Dumbo Drop*, *Panther*, *Adventures of Priscilla – Queen Of The Desert*, *Queen Margot*, *Quiz Show*, *Underground*.

## ZMARLI

**Aleksander Bardini** (ur. 17 XI 1913 w Łodzi) – aktor, reżyser teatralny i operowy, pedagog. Studiował grę na skrzypcach u profesora Jarzębskiego. Ukończył Wydział Aktorski (1935) i Wydział Reżyserii (1939) Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie. Zadebiutował w Teatrze Objazdowym w 1935 roku w sztuce Stefana Kiedrzyńskiego *Ten i tamten*. Do wybuchu wojny pracował w teatrach Wilna i Warszawy. W latach 1939-1941 i 1944-1945 występował w Teatrze Polskim we Lwowie. Po wojnie grał jeden sezon w Teatrze Wyspiańskiego w Katowicach. W latach 1946-1950 współpracował z teatrami za granicą (Niemcy, Kanada, USA). Od 1950 roku siedem sezonów grał w Teatrze Polskim w Warszawie, a następnie został kierownikiem artystycznym w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza. W latach 1958-1960 był dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru Ateneum. Od 1960 roku występował i reżyserował w Teatrze Współczesnym. Reżyserował także gościnnie w Teatrze Starym w Krakowie oraz Teatrze Powszechnym w Warszawie. W sezonie 1964/1965 pracował w Teatrze Polskim w Warszawie. Reżyserował programy radiowe, a także czytał w radio powieści. Był autorem widowisk muzycznych, recyta-

torem i narratorem wielu filmów dokumentalnych. Występował też w dziełach oratoryjnych, m.in. *Psaln* i *Ocalali z Warszawy* Schönberga, *Pasja według św. Łukasza* Pendereckiego, *List do Marca Chagalla* Niechowicza. W roku 1953 został profesorem nadzwyczajnym, a w 1966 zwyczajnym. W latach 1950-1978 wykładał w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. Wykładał też we Lwowie, Katowicach i Łodzi. Był współkierownikiem i wykładowcą międzynarodowych kursów letnich dla młodych wykonawców muzycznych w Austrii i Holandii. Gościnnie wykładał na Wydziale Dramatycznym Uniwersytetu w Georgii (USA), a także w Szkole Muzyczno-Dramatycznej w Sztokholmie. W latach siedemdziesiątych prowadził w telewizji bardzo popularny program wyłaniający młode talenty. Był laureatem wielu nagród i odznaczeń państwowych, nagród za pracę artystyczno-pedagogiczną, licznych nagród za reżyserię na festiwalach teatralnych. W 1976 r. otrzymał „Złoty Ekran” dla indywidualności telewizyjnej. W roku następnym dostał „Złotego Szczupaka” na I PPTV w Olsztynie za cykl widowisk *Spotkania z Aleksandrem Bardinim*. W Warszawie wyreżyserował m.in. takie sztuki jak: *Intryga i miłość*, *Bal-*

*ladyna*, *Dziady*, *Sen nocy letniej*, *Henryk IV*, *Miarka za miarkę*, *Tramwaj zwany pożądaniem*, *Kochany kłamca*, *Noc Iguany*, *Śmierć porucznika*, *Pokój na godziny*, a także: *Frank V* (Hajfa), *Tango* (Tel Awiw), *Śmierć Tariatkina* (Wiesbaden), *Donadieu* (Kraków), *Stara kobieta wysiaduje* (Kolonja). Reżyserował w Warszawie m.in. takie opery jak: *Don Pasquale*, *Borys Godunow*, *Zamek Sino-brodzkiego*, *Straszny Dwór*, *Otello*, *Elektra*, *Cosi fan tutte*, oraz *Dama Pikowa* (Bytom). *Halka* (Wiedeń), *Samson i Dalila* (Zagrzeb, Kolonia). W telewizji wyreżyserował m.in. sztuki: *Profesja pani Warren*, *Samooobsluga*, *Trzy siostry*, *Don Perlimpin*, *Yerma*. W teatrze zagrał m.in. rolę Ojea (*Eugenia Grandet*), Peachuma (*Opera za trzy grosze*), Giri (*Kariera Artura Ui*), Sędziego (*Sędzia i jego kat*). Na ekranie zadebiutował w roku 1937 rolą górala w filmie *Halka* wyreżyserowanym przez Juliusza Gardana. Ponadto wystąpił w takich filmach jak: *Profesor Wileczur* (lekarz), *Spóźnieni przechodnie* (dyrektor szkoły z noweli *Nauczycielka*), *Jutro premiera* (Zakrzewski, dyrektor teatru), *Mansarda* (Henryk Struve), *Zaliczenie* (profesor Karol Krajewski), *Krajobraz po bitwie* (profesor), *Urząd* (advokat Campilli), *Markheim* (antykwariusz),

*Ocalenie* (profesor), *Sprawa Gorgonowej* (necenas Maturycy Axer), *Spirala* (ordynator), *Bez końca* (necenas Labrador), *Baryton* (Leon Stern), *Ostatni dzwonek*, *Dekalog*, a także w serialu *Polskie drogi* (naczelnik poczty z odcinków: *Obywatele G.G.*, *Na tropie*, *Lekcja geografii*, *Rocznica*, *W obronie własnej*) oraz w amerykańsko-niemieckim filmie Krzysztofa Zanussiego *Morderstwo w Catamount*/*The Catamount Killing* (właściciel stacji benzynowej) i wielu filmach zagranicznych, m.in. w niemieckim filmie z 1948 r. *Długa jest droga/Lang ist der Weg* w reżyserii Herberta B. Fredersdorfa i Marka Goldsteina (polski wieśniak) oraz *Marszu Radetzky'ego* w reż. Axela Cortiego. (30 VII)

**Bogusz Bilewski** (ur. 25 IX 1930 w Starachowicach) – aktor filmowy, telewizyjny i teatralny. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Aktorską w Krakowie (1954) i podjął pracę w gdańskim Teatrze „Wybrzeże”. Po jednym sezonie przeniósł się do warszawskiego Teatru Domu Wojska Polskiego (późniejszy Dramatyczny), w którym pozostał do roku 1961. Występował też w Teatrze Powszechnym. W latach 1962 - 1982 pracował w Teatrze Ateuum, a następnie w Teatrze Polskim. W filmie debiutował w 1955 r. rolą kaprala Sumskiego i epizodem radzieckiego czołgisty w *Godzinach nadziei* Jana Rybkowskiego. W 1957 r. zagrał swe pierwsze role główne: Józefa Rumszy w filmie Stanisława Lenartowicza *Zimowy zmierzch* i Janusza w noweli *Lotnisko* z filmu Lenartowicza *Spotkania*. Współpracował z kabaretem „Friko”. Pod koniec lat pięćdziesiątych był jednym z najpopularniejszych polskich amantów filmowych. Następnie zaczął grać charakterystyczne epizody i role drugoplanowe. Występował w teatrze radiowym, w telewizji i na estradzie. Zagrał w kilkadziesiąciu fil-

mach i serialach, m.in. w filmach *Król Maciuś I* (król U-Mun-Tu), *Historia jednego myśliwca* (porucznik Stefan Zaremba), *Dwoje z rzeki* (Janek Wiślak), *Rancho Teksas* (Jacek), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (Cygan), *Westerplatte* (lekarz Słaby), *Pan Wołodyjowski* (pułkownik), *Przygody Pana Michała* (Pan Muszalski), *Pierścieni księżnej Anny* (Ilawa), *Kardiogram* (komendant MO), *Nie lubię poniedziałku* (kierowca), *Kopernik* (burgrabia lidzbarski), *Zaraza* (kierowca sanitarki), *Wielka miłość Balzaka* (mjr Carraud), *Janosik* (zbrojnik Kwiczol), *Potop* (Kulwiec Hippocentaurus), *Wieczne pretensje* (Ryszard), *Koty to dranie* (rybak), *Dziewczyna i chłopak* (Klusownik), *Aria dla atlety* (Cyklop Bieńkowski), *Kariera Nikodema Dyzmy* (wiceminister Ulanicki), *Klusownik* (Kieczyłło), *Słona róża* (malarz Hrusa), *Śmierć Johna L.* (okularnik), *Na tropach Bartka* (Pan Leszek), *Tajemnica starego ogrodu* (bosman Reja), *Podróż Pana Kleksa* (sternik Talens), *Pierścieni i róża* (Brodacz Panemny), *Zabić czarną owcę* (szuler), *Wielka, większa i największa*. W 1966 r. zagrał rolę lekarza w niemieckim filmie *Zamrożone błyskawice/Die gefrorene Blitze* w reż. Janosa Veiczi, w 1967 r. rolę niemieckiego żołnierza w *Nocy Generalów/The Night of the Generals*. angielsko-francuskim filmie w reż. Anatole Litvaka. (14 IX)

**Jaga Boryta**, właśc. **Jadwiga Nowakowska** (ur. 17 VII 1908, w Woskresienówce w Rosji) – aktorka. Była córką chemika cukrowniczego Feliksa Nowakowskiego i Janiny z Molskich. Ukończyła seminarium nauczycielskie siostr Niepokalanek w Słonimie. W 1925 roku wstąpiła do Szkoły Rytmiki i Plastyki Janiny Mieczysławskiej w Warszawie. W 1928 roku zadebiutowała epizodem w filmie *Huragan* w reż.: Józefa Lejtesa, a następnie zagrała Wandę w

*Przedwiosniu* (reż. Henryk Szaro). W 1929 roku wystąpiła jako kobieta-szpieg w filmie Michała Waszyńskiego *Pod banderą miłości*, a w 1933 roku zagrała Horypnę w *Przybłądzie* Jana Nowiny-Przybylskiego. Była jednym z pierwszych członków sekcji filmowej powołanej przy Związku Artystów Scen Polskich. W 1934 roku wstąpiła do kierowanego przez Aleksandra Zelwerowicza Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie na wydział aktorski. Dyplom aktorski otrzymała w roku 1937. W sezonie 1937/1938 występowała w Miejskich Teatrach w Łodzi. W 1938 roku została zaangażowana do Teatru Malickiej w Warszawie, gdzie pracowała do wybuchu II wojny światowej. W grudniu 1939 roku wstąpiła do tajnej organizacji „Wolność” i została łączniczką. W maju 1940 roku zaprzysiężono ją w ZWZ – AK. W tym czasie pracowała też w Kolejowej Opiece Społecznej jako delegatka do spraw zapomóg doraźnych dla byłych kolejarzy i ich rodzin. W maju 1942 roku została odkomenderowana przez Komendę Główną AK do Oddziału II – wywiadu na tyłach armii niemieckiej frontu wschodniego. Po załamaniu się ofensywy niemieckiej pod Stalingradem w lutym 1943 roku aktorka wróciła do Warszawy i otrzymała przydział do Wojskowej Służby Kobiet jako sanitariuszka. Jednocześnie pracowała jako robotnica w fabryce farmaceutycznej „Opothérapie”, kierowanej przez Franciszka Kusto – członka AL, któremu przez szereg okupacyjnych lat dostarczała z ZWZ – AK fałszywe „Kenkarty” i inne dokumenty dla członków GL i AL. W służbie sanitarnej WSK pełniła funkcję komendantki patroli polowych na Pradze-rejon IV i na tym stanowisku brała udział w Powstaniu Warszawskim w 1944 roku. Gdy we wrześniu 1944 roku została oswoobodzona prawobrzeżna Warszawa,

aktorka nawiązała kontakt z przebywającym w Otwocku Stefanem Jaraczem – będącym wówczas honorowym prezesem Warszawskiego Wojewódzkiego Komitetu Pomocy Warszawie i Ofiarom Wojny – i postanowiła całkowicie poświęcić się pracy społecznej, odkładając na później powrót do zawodu. Z ramienia komitetu aktorka organizowała na terenie Pragi punkty pomocy dla przepływających przez Wisłę powstańców z rejonu Powiśla i Czerniakowa. W październiku 1944 roku została sekretarzem komitetu. Współpracowała też z Przeciwwgruzliczą Ligą Szkolną i PCK. W styczniu 1945 roku przeszła do PCK. Gdy oswojono lewobrzeźną Warszawę, została oddelegowana przez Zarząd Główny PCK w Lublinie do Biura Informacji i Poszukiwań w Warszawie, gdzie zorganizowała Dział Grobownictwa, który przystąpił do rejestracji grobów na terenie stolicy, a następnie identyfikacji ekshumowanych zwłok ofiar Powstania i hitlerowskiego terroru. Zorganizowała też i prowadziła Społeczny Komitet Uczczenia Palmir i ekshumacje w innych miejscach masowych egzekucji (Wólka Węglowa, Wydmy Duże, Łaski, Stefanów, Bukowice, Magdalena, Łasy Kabackie i inne). Przyczyniła się osobiście do identyfikacji wielu ofiar zamordowanych w Palmirach, w tym wybitnych osobistości życia politycznego i społecznego. Od początku prac ekshumacyjnych na terenie Warszawy i tzw. „warszawskiego pierścienia śmierci” ściśle współpracowała z Komisją Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, spisując protokoły zeznań świadków poszczególnych egzekucji. Aktorka przyczyniła się do budowy Cmentarza Pomnika w Palmirach. Pracy tej poświęciła dwa i pół roku. Jesienią 1947 roku postanowiła wrócić do zawodu. Zaangażowano ją do Teatru Nowego w Warszawie jako sekretarza teatru. W styczniu 1949

roku zaczęła pracę jako aktorka w Teatrze Polskim w Szczecinie, gdzie grała m.in. w *Niemcach* (pani Soerensen), *Seansie* (Madame Arkady), *Snieżku* (Miss Feller) i *Wiosnie w Norwegii* (matka). W Szczecinie nie zaprzestała pracy społecznej, prowadziła w tamtejszej stoczni amatorski zespół teatralny. W końcu 1950 roku zaangażowano ją do – tworzącego się w Warszawie – Teatru Ateneum, ale z powodu redukcji zespołu odeszła z teatru nie zagrawszy ani jednej roli. Została zaangażowana do Domu Wojska Polskiego na stanowisko reżysera zespołów amatorskich. Po roku kłopoty mieszkaniowe skłoniły ją do przeniesienia się do Szymanowa i objęcia – na prośbę sióstr Niepokalanek – funkcji intendenta tamtejszego liceum, a także kierownika szkolnych zespołów teatralnych. Po pewnym czasie wstąpiła do zgromadzenia, zostając ekonomką. Jednak po paru latach wystąpiła z klasztoru. W styczniu 1960 roku objęła stanowisko kierownika technicznego w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku. W marcu 1962 roku została zaangażowana jako aktorka i inspijentka w Teatrze Komedii w Warszawie, gdzie pracowała do emerytury. Jako radna KRN na Zoliborzu działała w komisji kultury. Od 1964 roku była też członkiem Komisji do Spraw Schroniska Artystów-Weteranów w Skolimowie przy Zarządzie Głównym SPATiF-ZASP. Po wojnie wystąpiła m.in. w filmach: *Głos ma prokurator* (1965), *Pejzaż z bohaterem* (1970), *Zapamiętaj imię swoje* (1974), *Hasło* (1976), *Pastorale Heroica* (1983). Była autorką wielu artykułów w czasopiśmie i książki pt.: *A chciałam być tylko aktorką*, ten sam tytuł nosi film dokumentalny poświęcony aktorce, zrealizowany w 1995 roku przez Mariannę Kuberec. (21 IX)

**Marek Gajewski** (ur. 1945) – spiker i lektor telewizyjny, jeden z pierwszych lektorów kaset wideo.

**Wiesław Grzelczak** – kierownik produkcji wielu polskich filmów, szef produkcji ZF „Iluzjon”

**Jadwiga Kuryluk-Cebrzyńska** (ur. 25 IX 1912 w Skierniewicach) – aktorka filmowa i teatralna. Ukończyła PIST w 1936 roku. Debiutowała na scenie Teatru Polskiego w Warszawie. W czasie wojny była żołnierzem 1112 kompanii Armii Krajowej, zgrupowania majora Bartkiewicza. Grała w teatrze obozowym, założonym przez Leona Schillera na terenie Niemiec. Została odznaczona Krzyżem Polonia Restituta i Warszawskim Krzyżem Powstańcym. Przez rok występowała w Teatrze Narodowym (1938-1939), również po jednym sezonie spędziła w Teatrze Ludowym Bogusławskiego w Lingen (1945-1946), w Teatrze Miejskim w Jeleniej Górze (1947-1948), w Teatrze Rozmaitości w Warszawie (1948-1949). Od 1949 do 1955 roku związana była z Teatrem Nowej Warszawy, a w latach 1955-1957 z Teatrem Młodej Warszawy. Od 1957 do 1972 roku pracowała w Teatrze Klasycznym w Warszawie. W 1972 roku powróciła do Teatru Rozmaitości, z którym była związana do roku 1977. Grała m.in. w *Wiśniowym sadzie* (Dunia), *Zabusi* (Mańka), *Zemście* (Klara), *Moralności pani Dulskiej* (Tadrachowa), *Róży* (kobieta), *Samuelu Zborowskim* i licznych przedstawieniach dla młodzieży, m.in. w *Pierścieniu i róży* (Królowa). Przed wojną grywała w słuchowiskach dla dzieci przeważnie role chłopców, także po wojnie w Teatrze Polskiego Radia i w dubbingu filmowym najczęściej odtwarzała role kilkunastoletnich przedstawieniach Teatru Telewizji. Zagrała m.in. w filmach: *Kontrybucja* (matka Anna), *Ktokołwiek wie...* (numer 19), *Hasło „Korn”* (gospodyni Janika), *Jak daleko stąd, jak blisko* (matka), *Motyłem jestem*

(garderobiana), *Wielki układ* (ciotka), *Pani Bovary to ja* (kassjerka), *Wierne bliźny* (ciotka Madejskiego), *Siekierezada* (babcia Oleńka) i innych. Występowała w filmach Różewicza – *Pierwio i Świadectwo urodzenia*, w filmach Buczkowskiego – *Czas przeszedł*, *Smarkuła*, *Przerwany lot*, Rybkowskiego – *Album polski* (matka Józka), *Granica* (starsza pani w salonie), *Dziś w nocy umrze miasto*. Zagrała m.in. w serialu telewizyjnym *Jan Serce* (matka), *Ania z Zielonego Wzgórza* (ciotka Maryla), *Dziewczyna i chłopak* czyli *Hecna na Hajerek* (szatniarka), *Stawka większa niż życie* – odc. IV (pracznik), *Wielki podryw* (stara kobieta), *O dwóch takich co ukradli księżyc*, *Droga*, *Wielka miłość Balzaca*, *Noce i dnie*, *Wakacje*, *Hania*, *Przybłęda*, *Układ krążenia*. (30 IV)

**Barbara Kwiatkowska-Lass** (ur. 1 VI 1940 w Partowie koło Gostynina) – aktorka filmowa. Jako nastolatka występowała w Zespole Pieśni i Tańca „Skolimnowa”, a także uczyła się w Szkole Baletowej w Warszawie. W 1956 roku została zwyciężczynią, ogłoszonego przez tygodnik „Film” konkursu: „Piękne dziewczęta na ekrany”. Jej zdjęcia (często autorstwa Zofii Nasierowskiej) pojawiały się na okładkach wielu ilustrowanych magazynów. W 1957 r. zagrała epizodyczną rolę w filmie tanecznym Bronisława Broka *Epizod*. Zadebiutowała w 1958 r. w filmie *Ewa chce spać* Tadeusza Chmielewskiego. Następny jej rolami była Sabina w *Żołnierzu Królowej Madagaskaru* (1958) i Iwona w filmie *Pan Anatol szuka miliona* (1959). W roku 1959 wzięła udział w festiwalu młodzieży w Wiedniu. Zdjęcia, które jej tam zrobiono, trafiły potem do rąk realizatorów francuskiego filmu *Tysięczne okno*. W tym samym roku poślubiła Romana Polańskiego. W 1960 r. wystąpiła w filmie *Tysiąc talarów* (Kasia) i *Zezowate szczęście*

(Jola). Wkrótce wyjechała do Paryża, ale wracała kilka razy do Polski, m.in. w 1962 r., aby zagrać w noweli *Nauczycielka* z filmu *Spóźnieni przechodnie* i wyreżyserowanej przez Andrzeja Wajdę *Historii polskiej* – noweli z francusko-włosko-japońskiego filmu *L'Amour a Vingt Ans/Miłość dwudziestolatków* oraz w 1967 r. w *Jowicie* (Agnieszka-Jowita). We Francji partnerowała m.in. Jean-Louis Trintignantowi, grając Anię w *Tysięcznym oknie /La 1.000 Fenetre* Roberta Menegoza (1960), Alainowi Delon, grając Francę w filmie René Clementa *Co za radość żyć/Che Gioia Vivere/Quelle Joie de Vivre* (1961). Miała podpisany stały kontrakt z włoską wytwórnią „Cinecitta”. Dostawała propozycje zagrania w filmach Chabrola, Godarda, Viscontiego, Wajdy, Bologniego i innych. W Japonii na planie filmu Jacquesa Deray *Rififi w Tokio/Rififi à Tokyo* (rola Françoise) poznała austriackiego aktora Karla Heinza Böhma. Po ślubie z nim znacznie ograniczyła swą aktywność zawodową, wyjechała do Szwajcarii i zajęła się wychowaniem urodzonej w 1964 r. córki Katherine. Po kilkuletnim pobycie w Curyggia w Szwajcarii przeniosła się do Monachium. Pod koniec lat sześćdziesiątych występowała w niemieckich filmach i serialach komercyjnych (m.in. *Balet tańczy dookoła świata*), zyskując dużą popularność. Po ślubie z polskim jazzmanem Leszkiem Żądło zamieszkała w Baldham pod Monachium. W czasie stanu wojennego organizowała pomoc charytatywną dla Polski, w jej domu znalazło schronienie wielu rodaków. Była wiceprezesem Rady Fundacji Na Rzecz Porozumienia Polsko-Niemieckiego „Forum Polskie”. Organizowała Dni Kultury Polskiej w Bawarii. W ostatnich latach zajmowała się projektowaniem i robieniem lalek, które pokazywała w galeriach. Zagrała m.in. w filmie: *Hauser's Memory*, w reż.: Borisa Sagala (1970, rola Ange-

liki), *Effi Briest* w reż. Reinera Wernera Fassbindera (1974), *Stachel im Fleisch*, w reż. Heidi Genée (1981), *Sinobrody* (w reż. Krzysztofa Zanussiego (1984), w niemiecko-włoskim filmie *Serenada dla dwóch szpiegów/Serenade für zwei Spione* (Tamura), w *Milczeniu poety* (w reż. Petera Lilienthala, w *Róży Luxemburg/Rosa Luxemburg* w reż. Margaret von Trotta (1986, rola matki Róży), *Lacantropus* (Brunhilda) i wielu innych. (6 III)

**Władysław Leszczyński** – krytyk filmowy, adiunkt w Instytucie Kultury, autor książki *Kościół i film*.

**Piotr Lis** (ur. 1952) – przez prawie 20 lat pracował na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Wrocławskiego, w Zakładzie Teorii Kultury i Sztuki Audiowizualnych. Publikował szkice w wydawanych tam tomach *Studiów Filmoznawczych*, a także w amerykańskiej prasie emigracyjnej. Autor nieopublikowanej pracy doktorskiej o twórczości Andrzeja Wajdy. Od 1993 roku był współpracownikiem miesięcznika „Kino”.

**Bohdana Majda-Minc** (ur. 3 V 1924 w Tomaszowie Mazowieckim) – aktorka teatralna, telewizyjna i filmowa, wykładowca Szkoły Aktorskiej. Od dziecka marzyła o scenie. Jej dziadek Josef Motil był czeskim aktorem, występującym w wędrownych trupach dziewiętnastowiecznych. Ukończyła Gimnazjum im. Królowej Jadwigi w Warszawie. Przez rok pracowała jako nauczycielka w wiejskiej szkole. W 1945 roku zaczęła studiować medycynę na Uniwersytecie Łódzkim. Po roku porzuciła te studia dla aktorstwa. W 1949 roku ukończyła PWST w Łodzi. W latach 1947-1949 należała do Grupy Młodych Aktorów pod kierunkiem Kazimierza Dejmka. Jej pracą dyplomową była rola w *Kramie z piosenkami* Schillera.



Zadebiutowała w sztuce *Omyłku* w Teatrze Powszechnym w Łodzi. Od 1949 do 1970 roku związana była z Teatrem Nowym w Łodzi, który współtworzyła. Zagrała tam m.in. w sztukach: *Horsztyński* (Amelia), *Burza* (Katerina), *Don Juan* (Karolka), *Ich czworo* (Żona), *Opera za trzy grosze* (Polly), *Radosne dni* (Winnie), *Szafeństwo we dwoje* (Ona), *Spazmy modne* (Dorotka), *Sonata Bełzebuba* (Hilda Fateacy), *Kartoteka* (tłusta kobieta), *Kordian* (Laura). W latach 1970-1989 występowała na scenie Teatru Narodowego w Warszawie, grając m.in. w sztukach: *Rowizor* (Horodniczyna), *Balladyna* (Matka), *Białe małżeństwo* (Żona), *Pluskwa* (Elżewira Renesans). Zagrała też w *Młodej Gwardii* w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi, tytułową rolę w *Czarującej szewcowej* na gościmych występach w Jeleniej Górze i w *Mandacie* w Teatrze Kwadrat w Warszawie. W sumie zagrała ponad 70 ról teatralnych. W latach 1950-1956 wykładała w Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej w Łodzi. Była autorką adaptacji opowiadania Tadeusza Różewicza *Tolerancja*, wystawionej w Warszawie. Zagrała ponad 30 ról filmowych. Wystąpiła w filmach: *Krzyż walecznych* (Petra-kowa), *Awantura o Busię* (Marcysia), *Komedianty* (Bibisia), *Głos z tamtego świata* (młoda), *Czarne skrzydła* (żona posła), *Wiano* (Stosinowa), *Rachunek sumienia* (sąsiadka), *Don Gabriel* (lokatorka), *Poznańskie słowiki* (żona Tadeusza), *Pieć i niebo* (synowa), *Powrót na ziemię* (pani w tramwaju), *Komedia pomyłek* (pani), *150 na godzinę* (matka Marcina), *Poślizg* (sąsiadka), *Anatomia miłości* (matka Ewy), *Palec boży* (aktorka), *Drzwi w murze* ("Kirke"), *Ziemia obiecana* (Grossaguckowa), *Urodziny Matyldy* (Jaworska), *On, Ona, Oni* (ławniczka), *Lata dwadzieście, lata trzydziście* (kuzynka), *Dom wariatów* (matka), *Kronika wy-*

*padków miłosnych* (matka Cecylii i Olimpij), *Opowiadanie wariackie*. Współpracowała z telewizją. Zagrała w kilku serialach tv: *Święta wojna* (krawcowa), *Kapitan Sowa na tropie* – odc. *Uprzejmy morderca* (Pudelska), *Stawka większa niż życie* (pielęgniarka), *Dr Ewa* (matka Ewy), *Stawiam na Tolka Banana* (przekupka), *Trzy młyny*, *Zielona miłość*. Zagrała też w filmach tv: *Człowiek, który zdemoralizował Hadleyburg* (kobieta), *Cyrylgraf dojrzałości* (profesorowa), *Wizyta* (Halina), *Ciucubabka* (matka), oraz wyreżyserowała dla telewizyjnego Teatru Sensacji sztukę *Ostrze lancetu* Rouvena i wystąpiła w kilkudziesięciu spektaklach Teatru Telewizji, m. in.: *Kurka wodna* (Lady), *Sława i chwala* (Pani Michasia), *Pierścień wielkiej damy* (Klementyna), *Firma* (Martusia), *Porwanie Sabinek*, *Dwanaście krzesel*, *Tomecio Paluch* i w cyklicznym programie *Śpiewki stare, ale jare*. W 1991 roku opublikowała w „Notatniku Teatralnym” tekst pt.: *Moje spotkanie z Tadeuszem Różewiczem* (24 XI)

**Jerzy Michotek** (ur. 1921 w Częstochowie) – aktor, reżyser, piosenkarz, kompozytor, autor ponad 200 ballad (*Lwowskie Madonny*, *Kohylanka*, *Ballada o dziesięciu batarach*, *Moja ziemia*). Przez 18 lat mieszkał we Lwowie. Tam ukończył VIII Gimnazjum im. Kazimierza Wielkiego. Po wkroczeniu do miasta wojsk sowieckich dostał dziesięcioletni wyrok i znalazł się za kołem polarnym w Wroklucie za północnym Uralem. W 1943 roku wrócił na Ukrainę, ale do Kijowa, gdyż do Lwowa mu nie pozwolono. Wstąpił do Związku Patriotów Polskich. Dużo śpiewał i grał na gitarze. W Kijowie zastał go koniec wojny. W 1945 roku przyjechał do Wrocławia. Podjął studia polonistyczne na Uniwersytecie Wrocławskim i rozpoczął działalność w Międzyuczelnianym

Wrocławskim Teatrze Akademickim, gdzie jak w Kijowie grał na gitarze i śpiewał piosenki, a po pewnym czasie został kierownikiem tego teatru i prowadził go do końca swoich studiów. W 1950 roku przyjechał do Warszawy. Zgłosił się do szefa Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego z prośbą o przyjęcie do zespołu w charakterze śpiewaka solisty i został przyjęty. Następnie przez osiem sezonów śpiewał w Teatrze Syrena przy ulicy Litewskiej. W tym czasie nagrał kilka piosenek z zespołem Kazimierza Turwiczewa dla Polskich Nagrań. Komponowali dla niego m.in. Jerzy Abratowski, Stefan Rembowski, Marek Sart, Edward Pałłasz. Przez trzy sezony występował na deskach Teatru Muzycznego przy ulicy Terebelskiej w klasycznych operetkach i musicalach takich, jak: *Jadzia Wdowa*, *Wiktoria i jej huzar*, *Prasznik z Tyrolu*, *Hrabia Lukenburg*, *My Fair Lady*. Następnie występował w Operetce Lubelskiej. Przez kilka sezonów śpiewał też w Paryżu w kabarecie „Szeherazada”. Brał udział w audycjach radiowych *Podwieczorek przy mikrofonie*. Wystąpił m.in. w filmach: *Sprawa pilota Maresza* (Flisak), *Droga na zachód* (Falkowski), *Data jest droga* (dowódca I Dywizji Pancerniej), *Znikąd donikąd* (pułkownik). *Kto za?* (Michał), *Polonia Restituta* (towarzysz Pietakow), *Wyjście awaryjne* (Kołęda), *C.K. Dezerterzy* (Koperka), *Chrześnik* (Chaładaj), serialu *Polskie drogi* (Adaśko Horoszewski), *Polonia Restituta* (towarzysz Pietakow), *Dom* (Tolek Pocięgło), *Urwisyz Doliny Młynów* i *Janka*. Był autorem wydanej w 1990 roku przez Omnipress książki *Tylko we Lwowie*. (17 VII)

**Stanisław Moszuk** (ur. 1941) – operator filmowy, autor zdjęć do filmów fabularnych, m.in. *Na własną prośbę*, *Och, Karol, Rdza* i *Wyjście awaryjne*

**Hanna Ożogowska** (ur. 20 VII 1904 w Warszawie) – pisarka, tłumaczka, autorka wierszy i czytańek dla dzieci. Urodziła się w Warszawie i tu ukończyła Wydział Pedagogiczny Wolnej Wszechnicy Polskiej. Do 1951 roku pracowała w szkolnictwie średnim. Debiutowała w 1932 roku na łamach prasy dla dzieci i młodzieży jako prozaik. W latach 1952-1969 była redaktorem naczelnym „Płomyka”. Była autorką wielu powieści dla dzieci i młodzieży oraz wierszy dla dzieci. Na podstawie jej powieści *Dziewczyna i chłopak czyli Heca na 14 fajerek* Stanisław Lotb nakręcił cieszący się dużą popularnością serial telewizyjny i film fabularny (1982) pod tym samym tytułem. (27 IV)

**Romuald Pieńkowski** (ur. 1928) – fotoreporter, związany m.in. z tygodnikiem „Ekran”. Przez kilkadziesiąt lat towarzyszył z aparatem fotograficznym realizacji setek polskich filmów (m.in. *Lokis, Trąd, Party przy świecach, Potop, Kardiogram*) i widowisk telewizyjnych. Jego atelier odwiedzały najpopularniejsze aktorki i aktorzy.

**Karol Szczeciński** (ur. 1910) – operator filmowy. W okresie międzywojennym był fotografem. Wtedy zaczął filmować szesnastomilimetrową kamerą. Po wyzwoleniu Warszawy był jedynym operatorem stolicy. W latach 1946-1976 nakręcił 73 filmy dokumentalne, m.in. obrazujące zniszczenia wojenne w Warszawie i odbudowę stolicy. Interesowała go też tematyka sportowa. W sumie nakręcił ponad 100 filmów, w tym 3 długometrażowe *Wyscig Pokoju* (1952), *Wyscig Pokoju* (1953) oraz *Pani Miecica* – film o Mieczysławie Ćwiklińskiej. Przez lata związany był z Polską Kroniką Filmową, dla której w latach 1946 – 1982 zrealizował 2543 materiały. (9 VI)

**Jerzy Bonawentura Toeplitz** (ur. 24 XI 1909 w Charkowie) – historyk filmu, współtwórca

uczelnii filmowych w Polsce i w Australii, pedagog. Był synem Teodora Toeplitza – działacza samorządowego, pioniera budownictwa spółdzielczego, współzałożyciela Towarzystwa Urbanistów Polskich. Pierwszy artykuł o filmie napisał dla „Głosu Literackiego”, będąc uczniem gimnazjum. W 1933 roku ukończył prawo na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1929-1934 prowadził aktywną działalność krytyczną jako felietonista „Kuriera Polskiego”, a potem jako stały współpracownik „Dziennika Ludowego”, pisząc relacje z imprez filmowych, recenzje i wywiady. Był członkiem założycielem Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” (1930-1934). W latach 1934-1937 pracował w Londynie u swego stryjecznego brata Ludowico w jego firmie Toeplitz Film Productions, będąc doradcą do spraw scenariuszy. Od roku 1937 do 1939 był referentem prasowym Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce. W tym czasie rozpoczął pracę nad stworzeniem w Polsce wyższej uczelni filmowej. Wojnę przeżył w Warszawie, ucząc języka angielskiego. Sprawował funkcję sekretarza generalnego, dyrektora wydziału zagranicznego, a następnie zastępcy dyrektora naczelnego (1945-1948) „Filmu Polskiego”. Był słuchaczem seminarium doktoranckiego profesora Juliusza Starzyńskiego. W 1951 roku na podstawie *Historii sztuki filmowej do 1928* (I tom) otrzymał tytuł doktora. Był współorganizatorem, a w latach 1949-1952 dyrektorem łódzkiej Wyższej Szkoły Filmowej. W tym czasie zajmował się też organizacją Centralnego Archiwum Filmowego (późniejsza FilMOTEKA Polska) i rozpoczął działalność w Federation Internationale des Archives du Film (Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych), której prezesem był od 1948 do 1972 roku. Od roku 1949 do 1972 kierował Zakładem Historii i

Teorii Filmu w Państwowym Instytucie Sztuki w Warszawie, którego był współzałożycielem (od 1959 Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), a w latach 1960 – 1968 pełnił funkcję dyrektora instytutu. Był twórcą i redaktorem naczelnym wydawanego przez Instytut Sztuki „Kwartalnika Filmowego” (1951-1965). Profesorem nadzwyczajnym został w roku 1957. W latach 1966-1968 kierował pismem „Kino”. Pełnił funkcję wiceprezesa Internationale Film and TV Council UNESCO (Międzynarodowej Rady Filmu i Telewizji UNESCO, 1966-1972) oraz wiceprezesa Centre Internationale de Liaison des Ecoles de Cinema et TV (Międzynarodowego Centrum Szkół Filmowych i Telewizyjnych CILECT, 1976-1979). Był rektorem PWSTiF w Łodzi w latach 1957-1968. Gdy w marcu 1968 roku opowiedział się po stronie studentów, usunięto go z uczelni, odebrano kierowanie *Kinem* i Instytutem Sztuki. W 1972 roku wyjechał do Australii i do roku 1973 wykładał w La Trobe University w Melbourne. Był założycielem i pierwszym rektorem (1973-1979) Australian Films and Television School w Sydney, przed której gmachem stoi popiersie profesora – oficera Orderu Australii za zasługi dla filmu w tym kraju. W 1981 r. zagrał profesora w filmie *Głosy* Janusza Kijowskiego. Na początku lat dziewięćdziesiątych prowadził seminarium magisterskie na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, wykładał na seminariach klubowych, był opiekunem i wykładowcą Akademii Filmowej w Warszawie DKF „Kwant” i pracował nad siódmym tomem *Historii Sztuki Filmowej*. Był laureatem wielu polskich i zagranicznych nagród. W 1979 roku otrzymał Raymond Longford Award. W 1993 roku uhonorowano go w Cannes Nagrodą im. Roberta Rosselinoego przyznaną za wcielanie w życie idei

humanizmu i postępu. 3 marca tego samego roku został pierwszym w dziejach łódzkiej PWSFTViT doktorem honoris causa. Jest autorem sześciotomowej *Historii Sztuki Filmowej*, obejmującej lata 1895-1918, 1918-1928, 1928-1933, 1934-1939, 1939-1945, 1946-1953 (wydane w latach 1955, 1956, 1959, 1969, 1970, 1990) oraz m.in. książek: *Spotkanie z X Muzą* (1960), *Film i telewizja w USA* (1963), *Nowy film amerykański* (1973), *Hollywood and After* (1974), *Owoc zakazany* (współautor Jerzy Semilski, 1987), a także współautorem i redaktorem naukowym *Historii Filmu Polskiego* (t. I-IV). Współpracował m.in. z „Wiadomościami Literackimi”, „Pionem” i „Dziennikiem Ludowym”. W 1987 roku Grzegorz Królikiewicz nakręcił film dokumentalny o profesorze Toeplitzu, zatytułowany *Człowiek środka*. (24 VII).

**Paweł Trzaska** (ur. 1952) – reżyser filmowy i telewizyjny, scenarzysta, autor sztuk teatralnych. Ukończył wydział reżyserii filmowej FAMU w Pradze. Jego filmem dyplomowym była adaptacja *Dziury w ziemi* Tadeusza Konwickiego. Pracę rozpoczął jako asystent Juliusza Machulskiego przy *Vabanku II* i Jacka Koprowicza przy *Medium*. Był reżyserem filmu *Opowiadanie wariackie* (1987) i *Smacznego telewizorka* (1992), nakręconego według jego własnej powieści, a także autorem wielu widowisk telewizyjnych (m.in. zrealizowanego dla Teatru Telewizji miniseriale *Spotkania ze Szwajkiem*, filmów TV *Dondula*, *Riffi po sześćdziesiątce*, zrealizowanej dla Telewizji Słowackiej adaptacji powieści Jules’a Verne’a, spektaklu z 1994 roku wyreżyserowanego dla telewizyjnej Sceny Młodego Widza pt.: *Nu ruzie w porządku, mama*). Od 1989 roku kręcił filmy dokumentalne, m.in. dla telewizyjnych „Wiadomości” o przemianach poli-

tycznych i kulturalnych u naszych południowych sąsiadów. Był autorem reportażu o wizycie prezydenta Havla w Polsce i o jednym z najpopularniejszych współczesnych czeskich pisarzy Bohumilu Hrabala. Reżyserował spektakle telewizyjne w Bratysławie, m.in. napisany przez siebie *Pasjans*. Wraz z żoną Zdeną Sisową był pomysłodawcą scenariusza serialu Juliusza Machulskiego *Matki, żony i kochanki*, a także współscenarzystą serialu *Ekstradycja*

**Kazimierz Wichniarz** (ur. 18 I 1915 w Poznaniu) – aktor. W 1934 roku ukończył trzyletnie Studium Aktorskie Niwy Młodzieżowskiej-Szczurkiewiczowej w Poznaniu. Po zdaniu przed Aleksandrem Zelwerowiczem eksternistycznego egzaminu w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej został przyjęty do ZASP. Na scenie zadebiutował jeszcze jako szesnastoletni uczeń Studium Aktorskiego w *Młodym lesie* Benedykta Hertzta w Teatrze Polskim w Poznaniu. Jako profesjonalny aktor zadebiutował w 1934 roku w Teatrze Ziemi Wołyńskiej w Łucku, rolą Męża w *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej. W 1936 roku trafił do Łodzi, gdzie pozostał do wybuchu II wojny światowej. W latach 1939–1941 był żołnierzem kampanii wrześniowej, więźniem Stalagu XI b (z którego zbiegł) i oficerem LWP (1944–1948). Od 1944 roku pracował w Lublinie w Teatrze Wojska Polskiego pod kierunkiem Władysława Krasniewiczkiego, gdzie grał role Szeli i Czepca w pierwszym po wojennym przedstawieniu *Wesele*. Od 1946 roku pracował w Teatrze Śląskim w Katowicach u Bronisława Dąbrowskiego. Od 1947 występował w Teatrze Pomorskim u Wilama Horzycy w Bydgoszczy i Toruniu, a od 1948 w Teatrze Dramatycznym w Poznaniu. Lata 1951–1956 spędził w Teatrze Powszechnym w Łodzi, kierowanym przez Jadwigę Chojnacką. W

latach 1957–1990 pracował w Teatrze Narodowym w Warszawie początkowo pod kierunkiem Wilama Horzycy, a potem Dejmka, Hanuszkiewicza i Krąkowski. Związany był także z radiem. W słuchowiskach dla najmłodszych grał najczęściej słonie, lwy, tygrysy i konie. Przez kilka lat wykładał w średniej szkole teatralnej w Poznaniu i Wyższej Szkole Teatralnej w Łodzi. W teatrach pracował pod kierunkiem Schilleira, Woszczerowicza, Szletyńskiego, Wiercińskiego, Zelwerowicza, Dąbrowskiego. Zagrał m.in. w sztukach: *Wesele* (Szela, Czepiec, Weryshora, Książdz), *Beniowski* (Dzieduszyczki), *Warszawianka* (Chłopiaki), *Rewizor* (Horodniczy), *Miesiące na wsi* (Bolszincow), *Platonow* (Trylecki), *Stara kobieta wysiaduje* (Cyryl), *Willa dei misteri* (Antoni Białas), *Czaryjca szewcowa* (Alkad), *Fedra* (Tezeusz), *Książę Homburg* (Kottwitz), *Lis i winogrona* (Ezop), *Gracze* (Szowdiniew), *Szkola obmowy* (Gdyrałski), *Historia o Chwałebnym Zmartwychwstaniu* (Lucypper), *Na dnie* (Miedwiediew), *Wiśniowy sad* (Simeonow), *Dziady* (Widmo), *Dożynowcie* (Birbancki), *Damy i hużary* (Major), *Dwa teatry* (Andrzej), *Życie snem* (Bazyli), *Świętoszek* (Kleant), *Galczka rozmarynu* (Julhas), *Królowa przedmieścia* (Zygnunt), *Żywoł Jozefa* (kat), *Krakowiaczy i górale* (Bartłomiej), *Zemsta* (Dyndalski, Cześnik). Wystąpił w 60 rolach filmowych, m.in. w filmach: *Zakazane piosenki* (gestapowiec), *Autobus odjeżdża o 6.20* (Musiol), *Pokołenie* (Werkschutz), *Uczta Baltazara* (Zbigniew Haza), *Godziny nadziei* (Tomala), *Król Maciuś I* (Piekarz), *Wolne miasto* (Kunert), *Szatan z siódmej klasy* (ojciec Wandy), *Godzina pąsowej róży* (mecenat Kępski), *Zacne grzechy* (margrabia), *Żona dla Australijczyka* (przewodniczący MRN), *Małżeństwo z rozsydku* (ojciec Magdy), *Pierścień księżnej Anny* (kucharz), *Chłopt* – film i serial

(młynarz), *Hubal* (ksiądz Ptaszynski), *Potop* (Zagłoba), *Zaczarowane podwórko* (Radziwiłł „Panie Kochanku”), *Gniazdo* (Dźwigor), *Ziemia obiecana* – film i serial tv (Zajczkowski), *Kobieta z prowincji* (Solski), *Wielka, większa i największa* (głos Janka), w filmach tv *W domu*, *Przygrywka*, *Na odsiecz Wiedniowi – rok 1683*, *Zle dobre go początki* oraz w serialu *Karino* (dyrektor Departamentu Hodowli), *Uszczelka*, *Biały Jeleń*, *Rodzina Leśniewskich*, *Zielona miłość*, *Hotel rodziny Polan* (rabin) – serial prod. NRD. Wystąpił w 30 spektaklach Teatru Telewizji, m.in. w *Panu Tadeuszu* (Sędzia). W latach siedemdziesiątych występował w roli Króla w cyklu telewizyjnych *Dobranoczek dla Dorosłych* w reż. Janusza Rzeszewskiego. (27 VI)

**Stanisław Zylewicz** – kierownik produkcji m.in. filmów: *Ósmy dzień tygodnia*, *Czarne skrzydła*, *Zapamiętaj imię swoje*, *Wspólny pokój*.

**Mirosław Żuławski** (ur. 16 I 1913 w Nisku) – pisarz i dyplomata. Ukończył Wydział Prawa i Studium Dyplomatyczne UJK we Lwowie. Debiutował w 1936 roku na łamach miesięcznika „Sygnaly” jako poeta. Przed wojną był tłumaczem we Lwowie. W okresie okupacji pracował w Instytucie Weigla. Był działaczem podziemia kulturalnego i żołnierzem AK. Po wyzwoleniu był zastępcą redaktora naczelnego dziennika „Rzeczpospolita” w Lublinie. W latach 1945-1952 przebywał na placówce dyplomatycznej w Pradze, a w latach 1957-1963 w

Paryżu. W latach 1952-1957 należał do zespołu redakcyjnego tygodnika „Przegląd Kulturalny”. Był wicedyrektorem departamentu Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Autor m.in. powieści *Rzeka Czerwona*, trzech miniatur *Ostatnia Europa*, opowieści dla młodzieży *Portret wroga*, opowiadań *Opowieść atlantycka*, *Psia gwiazda*, *Opowieści mojej żony*, reportaży z Wietnamu *Drzazgi bambusa* oraz scenariusza do filmu *Trzecia część nocy*, którym debiutował jego syn Andrzej; był także współautorem scenariuszy do dwóch telewizyjnych filmów syna: *Pieśń triumfującej miłości* (scenariusz na podstawie opowiadania Turgieniewa) i *Pawoncelo* (scenariusz na podstawie opowiadania Stefana Żeromskiego). (1 II)

# FILM NA ŚWIECIE '95

Opracowała Beata Kosińska-Krippner

## Festiwale i Nagrody

### BERLIN 45. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY BERLIN (9 – 20 II)

Grand Prix – Złoty Niedźwiedź: *Przynęta (L'Appât)*, reż.: Bertrand Tavernier (Francja); Specjalna Nagroda Jury – Srebrny Niedźwiedź: *Dym (Smoke)*, reż.: Wayne Wang (USA); Srebrny Niedźwiedź za reżyserię: *Przed wschodem słońca (Before Sunrise)*, reż.: Richard Linklater (USA); Srebrny Niedźwiedź za najlepszą rolę kobiecą: Josephine Siao w filmie *Letni śnieg (Xiatian de xue/Summer Snow)*, reż.: Ann Hui (Hongkong); Srebrny Niedźwiedź za najlepszą rolę męską: Paul Newman w filmie *Niawniak? (Nobody's Fool)*, reż.: Robert Benton (USA); Srebrny Niedźwiedź: „za niezwyklej temat i styl”: *Sztuka dla pasażera*, reż.: Wadim Abdraszzydow (Rosja); „za wspaniałą umiętność filmowego opowiadania”: *Midag alley*, reż.: Jorge Fons (Meksyk); „za koncepcje plastyczne”: *Blush*, reż.: Li Shaohong (Chiny-Hongkong); Złoty Niedźwiedź w kategorii filmów krótkometrażowych: *Repete*, reż.: Michaela Pavlatova (Czechy); Błękitny Aniol – Wielka Nagroda Europejskiej Akademii Filmowej i Telewizyjnej: *Dziesięć noży w serce (Ti kniver i hjerte/Cross My Heart And Hope To Die)*, reż.: Marius Holst (Norwegia); Złoty Niedźwiedź za całokształt twórczości: Alain Delon. Nagroda UNICEF za najlepszy film fabular-

ny w konkursie filmów dziecięcych: *Wrony*, reż.: Dorota Kędzierszawska (Polska). Nagroda Jury Młodzieżowego: *Wrony*. Nagroda FIPRESCI: *Smoke*.

### CANNES 48. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY CANNES (17 – 28 V)

Złota Palma (Palme d'Or): *Underground*, reż.: Emir Kusturica (Francja-Chorwacja); Grand Prix: *To Vlemma Tou Odyssea/Le Regard d'Ulysse/Spożycie Ulyssesa*, reż.: Theo Angelopoulos (Grecja-Francja-Włochy); Nagroda Jury: *N'oublie pas que tu vas mourir*, reż.: Xavier Beauvois (Francja); Nagroda Specjalna Jury: *Carrington*, reż.: Christopher Hampton (Wielka Brytania); Nagroda za reżyserię (Prix de la Mise en Scène): Matthieu Kassovitz za film *La Haine/Nienawiść* (Francja); Nagroda dla najlepszej aktorki (Prix d'interprétation Feminine): Helen Mirren (*The Madness of King George/Szaństwo Króla Jerzego*, reż.: Nicholas Hytner); Nagroda dla najlepszego aktora (Prix d'interprétation masculine): Jonathan Pryce (*Carrington*); Grand Prix za osiągnięcia techniczne: A Lu Yue, Olivier Chivassa, Bruno Patin (*Shanghai Triad*, reż. Zhang Yimou); Nagroda FIPRESCI (ex aequo): *Land and Freedom/Ziemia i wolność*, reż.: Ken Loach (Wielka Brytania) i *To Vlemma Tou Odyssea*; Złota Kamera: *Balkonako Sejid*, reż.: Jafar Panahi (Iran); Specjalna Złota Kamera: *Deni-*

*se Calls Up*, reż.: Harold Salwen (USA); Złota Palma dla filmu krótkometrażowego: *Gagarin*, reż.: Aleksiej Karitidi (Rosja); Nagroda Jury: *Swinger*, reż.: Gregor Jordan (Australia). Nagroda Międzynarodowego Tygodnia Krytyki: *Mannekin Pis*, reż.: Franko Van Passel (Belgia).

### KARLOVE VARY XXX MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY KARLOVE VARY

Kryształowy Globus: *Jizda/Jazda*, reż.: Jan Sverak (Czechy); Nagroda Jury Eklektycznego: *Zahrada/Ogród*, reż.: Martin Sulik (Słowacja); Nagroda za najlepszą reżyserię: *Riget/Królestwo*, reż.: Lars von Trier (Dania); Nagroda FIPRESCI (Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Filmowych): *Zahrada*; Nagroda dla najlepszej aktorki: Qui Ah-I u w filmie *Dziewicza róża* (Hongkong); Nagroda dla najlepszego aktora: Ernst Hugon Jaregard za rolę w filmie *Królestwo*.

### LOCARNO 48. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY LOCARNO (3 – 13 VIII)

Złoty Lampart: *RAI*, reż.: Thomas Gilou (Francja); Srebrny Lampart: *Panther*, reż.: Mario Van Peebles (USA); Brązowy Lampart: *Rusariye-Abi/The Blue-Veiled*, reż.: Rakhshan

Bani-Etemad (Iran); Nagroda Specjalna Brązowy Lampart dla najlepszej aktorki: Johanna Ter Steege za rolę w filmie *Tot Ziens*, reż.: Hedda Honigmann (Holandia); Nagroda Specjalna Brązowy Lampart dla najlepszego aktora: Samy Naceri za rolę w filmie *RAI*, reż.: Thomas Gilou; Nagroda Specjalna Jury Swissair/Crossair: *Gimba – Un Tyrant. Une Epoque*, reż.: Cheik Oumar Sissoko (Mali); Wyróżnienie Specjalne: *The Institute Benjamenta or This Dream People Call Human Life*, reż.: Stephen i Timothy Quay (Wielka Brytania); Nagrody Jury Młodzieżowego – Pierwsza Nagroda UBS: *Sept En Attente*, reż.: François Etchegaray; Druga Nagroda: *The Institute Benjamenta*, reż.: Stephen i Timothy Quay (Wielka Brytania); Trzecia Nagroda: *Panther*, reż.: Mario Van Peebles (USA); Wyróżnienie: *Tokyo Fist*, reż.: Tsukamoto Shin'ya (Japonia); Wyróżnienie „Środowisko i jakość życia”: *Para Recibir El Canto De Los Pajaros*, reż.: Jorge Sanjines (Boliwia); Nagroda dla filmu o tematyce młodzieżowej: *Der Nebelläufer*, reż.: Jörg Helbling (Szwajcaria); Nagroda FIPRESCI: *German „Neurosis – 50 Jahre Pervers”*, reż.: Rosa von Praunheim (Niemcy); Wyróżnienie Specjalne FIPRESCI: *Douce France*, reż.: Malik Chibane (Francja).

**SAN SEBASTIAN  
43. MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL FILMOWY  
SAN SEBASTIAN  
(14 – 23 IX)**

Złota Muszla: *Margaret's Museum/Muzeum Margaret*, reż.: Mort Ransen (Kanada-Wielka Brytania); Nagroda Specjalna Jury: *Nadie hablara de nosotros cuando hayamos muerto/Nikt nie będzie o nas mówił, kiedy umrzemy*, reż.: Augustin Diaz Yanes (Hiszpania); Srebrne Muszle: – za reżyserię: Mike Figgis za film *Leaving Las Vegas/Zostawić Las Vegas*, – za najlepszą

rolę kobiecą: Victoria Abril za rolę w filmie *Nikt nie będzie o nas mówił, kiedy umrzemy*, – za najlepszą rolę męską: Nicolas Cage za rolę w filmie *Zostawić Las Vegas*; Wyróżnienie Jury: *Minjing Gushi/Obchód dzielnicy*, reż.: Ning Ying (Chiny); Nagroda FIPRESCI: *Obchód dzielnicy*; Nagroda baskijskich mediów dla Nowego Realizatora: Claude Mourieras za film *Salé gosse/Wstrętny chłopiec*; Nagroda Młodych: *La Haine/Nienawiść*, reż.: Mathieu Kassovitz; Nagroda Jury Katolickiego: *My Family/Moja rodzina*, reż.: Gregory Nava; Nagrody za całokształt twórczości: Catherine Deneuve i Susan Sarandon.

**WENECJA  
52. MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL FILMOWY  
WENECJA  
(31 VIII – 9 IX)**

Złote Lwy: *Xich Lo/Rykszarz*, reż.: Tran Hun Ang (Wietnam); Srebrne Lwy: ex aequo – *A Comedia de Deus/Komedia o Deusie*, reż.: Joao Cesar Monteiro (Portugalia) i *L'uomo delle stelle/Twórca gwiazd*, reż.: Giuseppe Tornatore (Włochy); Puchar VOLPI za najlepszą rolę żeńską: Sandrine Bonnaire i Isabelle Huppert za role w filmie *La ceremonie/Ceremonia*, reż.: Claude Chabrol – Francja; Puchar VOLPI za najlepszą rolę męską: George za rolę w filmie *Der Totmacher/Zabójca*, reż.: Romuald Karmakar – Niemcy; Oselle d'Oro za współpracę reżysera i aktorów: *In the Bleak Midwinter/W środku mrocznej zimy*, reż.: Kenneth Branagh – Wielka Brytania; Złoty Medal Przewodniczącego Senatu Republiki Włoskiej: *Pasolini: un delitto italiano/Pasolini: włoska śmierć*, reż.: Marco Tullio Giordana – Włochy; Złote Lwy za całokształt twórczości: Martin Scorsese, Woody Allen, Giuseppe de Santis, Ennio Morricone, Monica Vitti, Alberto Sordi; Nagroda FIPRESCI: *Xich Lo/Rykszarz* i *Par-*

*delà les nuages/Po tamtej stronie chmur*, reż.: Michelangelo Antonioni – Włochy-Niemcy-Francja.

**ZŁOTE GLOBY '95**

– wręczone po raz 53 nagrody Hollywoodzkiego Stowarzyszenia Prasy Zagranicznej

● za najlepszą reżyserię: Mel Gibson (*Braveheart/Waleczne serce*)

● za najlepszy film dramatyczny: *Sense and Sensibility/Rozważna i romantyczna*, reż.: Ang Lee

● za najlepszą komedię lub musical: *Babe, the Gallant Pig/Babe – świnka z klasą*, reż.: Chris Noonan

● dla najlepszej aktorki w dramacie: Sharon Stone (*Casino*, reż.: Martin Scorsese)

● dla najlepszej aktorki w komedii lub musicalu: Nicole Kidman (*To Die For/Za wszelką cenę*, reż.: Gus Van Sant)

● dla najlepszej aktorki w roli drugoplanowej: Mira Sorvino (*Mighty Aphrodite/Jej Wysokość Afrodyta*, reż.: Woody Allen)

● dla najlepszego aktora w dramacie: Nicolas Cage (*Leaving Las Vegas/Zostawić Las Vegas*, reż.: Mike Figgis).

● dla najlepszego aktora w komedii lub musicalu: John Travolta (*Get Shorty/Dorwać malęgo*, reż.: Barry Sonnenfeld)

● dla najlepszego aktora w roli drugoplanowej: Brad Pitt (*12 Monkeys/12 Malp*, reż.: Terry Gilliam)

● za najlepszy scenariusz: Emma Thompson (*Sense and Sensibility*)

● za najlepszą oryginalną ilustrację muzyczną: Maurice Jarre (*A Walk in the Clouds/Spacer w chmurach*, reż.: Alfonso Arau)

● za najlepszą oryginalną piosenkę: Alan Menken (muzyka) i Stephen Schwartz (tekst) za piosenkę *Colors of the Wind* (z filmu *Pocahontas*)

## FESTIWALE I NAGRODY

- za najlepszy film zagraniczny: *Nędznicy*, reż.: Claude Lelouch

- Nagroda Cecila B. De Mille za całokształt twórczości: Sean Connery

### FELIXY – EUROPEJSKIE NAGRODY FILMOWE

- najlepszy film: *Land and Freedom/Ziemia i wolność*, reż. Ken Loach (Wielka Brytania)

- najlepszy film młodego twórcy: *La Haine/Nienawiść*, reż. Mathieu Kassovitz (Francja)

- najlepszy film dokumentalny: *Niech żyje Stalin*, reż.: Jens Meurer (Niemcy)

- Nagroda Międzynarodowej Federacji Krytyki Filmowej FILIPRESCI: *To Vlemma Tou Odyssea/Le Ragard d'Ulysse/Spojrzenie Uliksesa*, reż. Theo Angelopoulos (Grecja-Francja-Włochy)

Nagrody wręczono 12 XI w Berlinie.

### OSCARY '95 nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej

- najlepszy reżyser (director) – Mel Gibson (*Braveheart/Braveheart. Waleczne serce*)

- najlepsza główna rola żeńska (actress in a leading role) – Susan Sarandon (*Dead Man Walking/Przed egzekucją*, reż.: Tim Robbins)

- najlepsza główna rola męska (actor in a leading role) – Nicolas Cage (*Leaving Las Vegas/Zostawić Las Vegas*, reż.: Mike Figgis)

- najlepsza drugoplanowa rola żeńska (actress in a supporting role) – Mira Sorvino (*Mi-*

- ghty Aphrodite/ Jej Wysokość Afrodyta*, reż.: Woody Allen)

- najlepsza drugoplanowa rola męska (actor in a supporting role) – Kevin Spacey (*The Usual Suspects/ Podejrzeni*, reż.: Bryan Singer)

- najlepszy film (best picture) – producenci: Mel Gibson, Alan Ladd Jr, Bruce Davey (*Braveheart*)

- najlepszy film obcojęzyczny (foreign language film) – *Antonia's Line* (Holandia)

- najlepszy scenariusz oryginalny (original screenplay) – Christopher McQuarrie (*The Usual Suspects*)

- najlepszy scenariusz będący adaptacją (screenplay adaptation) – Emma Thompson (*Sense and Sensibility/Rozważna i romantyczna*, reż.: Ang Lee)

- najlepsze zdjęcia (cinematography) – John Toll (*Braveheart*)

- najlepszy montaż (film editing) – Michael J. Hill, Daniel P. Hanley (*Apollo 13*, reż.: Ron Howard)

- najlepsze efekty specjalne (visual effects) – Scott E. Anderson, Charles Gibson, Neal Scanlan, John Cox (*Babe, the Gallant Pig/ Babe świnka z klasą*, reż.: Chris Noonan)

- najlepsza oryginalna muzyka w komedii lub musicalu (original musical or comedy score) – Alan Menken, Stephen Schwartz (*Pocahontas*, reż.: Mike Gabriel, Eric Goldberg)

- najlepsza muzyka w dramacie – Luis Enriquez Bacaloy (*Il Postino/The Postman*, reż.: Michael Radford)

- najlepsza piosenka oryginalna (original song) – *Colors of the Wind*, autorzy: muzyka –

- Alan Menken, słowa – Stephen Schwartz, wykonanie Vanessa Williams (*Pocahontas*)

- najlepszy dźwięk (sound) – Rick Dior, Steve Pederson, Scott Millan, David MacMillan (*Apollo 13*)

- najlepszy montaż efektów dźwiękowych (sound effects editing) – Lon Bender, Per Hallberg (*Braveheart*)

- najlepsza scenografia (art direction) – Eugenio Zanetti (*Restoration*, reż.: Michael Hoffman)

- najlepsza charakteryzacja (makeup) – Peter Frampton, Paul Pattison, Lois Burwell (*Braveheart*)

- najlepsze kostiumy (costume design) – James Acheson (*Restoration*)

- najlepszy krótkometrażowy film animowany (animated short film) – Nick Park (*A Close Shave*)

- najlepszy krótkometrażowy film fabularny (live action short film) – Christine Lahti, Jana Sue Memel (*Lieberman in Love*)

- najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny (documentary short subject) – Kary Antholis (*One Survivor Remembers*)

- najlepszy pełnometrażowy film dokumentalny (documentary feature) – Jon Blair (*Anne Frank Remembered*)

- Oscar specjalny – John Laseeter za film *Toy Story*

- Oscar honorowy za całokształt osiągnięć (Honoray Oscar) – Chuck Jones, Kirk Douglas

- Nagroda im. Gordona E. Sawyera: Donald C. Rogers

## SUMMARY OF ARTICLES

NOTICES ON AUTHORS ..... 4

### PRESENTATION: INGMAR BERGMAN

**Ingmar Bergman – THE FISH, A FILM FARCE** ..... 6

Tadeusz Szczepański – THE FORTUNES OF JOACHIM THE NAKED ..... 36

The translator of the above story writes about its origin. It dates back to the 1940s when Bergman was actively involved in writing he later gave up for film and theatre. The translator points to a clearly biographical portrait of the main hero of *The Fish*, who also appears in the story *Stories about Eiffel Tower* and in the radio drama *The City*. After years of personal and professional failures, this literary work was to a great extent therapeutic. In this series, *The Fish*, is most intimate. This is the history of a marital love and betrayal, that appears in many versions in many of his films. But the literary version used a more personal and esoteric language, which limited its reception.

**Tadeusz Szczepański – PICTURES, PICTURES, PICTURES.**

BERGMAN'S FIRST TEN FILMS ..... 44

Szczepański describes little-known hard beginnings of the film career of one of the most eminent film directors. Bergman started his work in the film industry as a script-writer of the film *Torment* by Sjöberg in 1944. Szczepański discusses successive films, such as *It Rains on Our Love*, *Woman without Face*, *A Ship Bound for India*, *Night is My Future*, *Port of Call*, *Eva* and his first own films *Prison* and *Three Strange Lovers*. These first attempts, not always successful, helped him go through the mill of film making and clearly specify his artistic vision that gradually aimed at controlling reality.

**Wiesław Juszcak – BERGMAN: TWO TRILOGIES.**

AN INTRODUCTION TO THE SEMINAR ON BERGMAN ..... 79

The aim of this seminar in the academic year 1994/95, run by Prof. Juszcak was to reflect on the essence of artistic creativity and the relation of art toward reality. Juszcak claims that Bergman is one of the greatest, most versatile and uncompromising artists ever. Juszcak has selected six Bergman's films that – he thinks – form two trilogies. The first of them is composed of *Through a Glass Darkly*, *The Communicants* and *The Silence* and the other includes *Howl of the Wolf*, *Shame* and *The Ritual*, with *The Passion of Ann* and *Persona* closely related to the latter. The order of the world is measured by love and these films are about love, the quest for love, the lack of love and despair it may cause. Juszcak does not attempt to analyse these films but outlines the thread connecting them and places them against the wide background of European literature.

**Wiesław Juszcak, Tadeusz Szczepański – HEAVEN, PURGATORY,**

HELL. A DEBATE ON THE TRILOGY ..... 105

Two distinguished experts on Bergman's work exchange views on him. Taking into account Bergman's own opinions, Szczepański questions the sense of rating *Through a Glass Darkly*, *The Communicants* and *The Silence* as a consistent trilogy. He concedes, however, that the idea of a trilogy is a very convenient key in discussing Bergman's work. He makes mention of the third trilogy Bergman co-authored, of strictly auto-biographical character *Fanny and Alexander*, *The Best Intention* and *Sunday's Children*. Juszcak seeks to confirm his beliefs in



Donner, the author of one of the most interesting books on Bergman. Donner also stresses the motif of evil and Satan, whose existence cannot be questioned even if God's existence is uncertain. Szczepański's and Juszcak's debate focuses to a large extent on this very issue. But Juszcak sees that issue more distinctly. They close the discussion with reflections on the musical values and pageantry of Bergman's film and theatre projects.

**Monika Fabijańska – INGMAR BERGMAN, ILLUSION AND REALITY** ..... 113

Fabijańska rates Bergman's work as a kind of theatrum mundi. The same types of characters-masks (personae), conjurers and circus performers, matched according to the principle of contrasting pairs, in various configurations, recurrently appear in his films over the years. This was the case till the 1960s. Later on, these types were replaced by characters, and the germ of all events becomes an opposition of the situation of man and woman, desperately seeking love. Art becomes the only panacea against solitude and despair. Bergman seems to say that the loss of confidence in art and artist's mission is the great evil of modern times.

**Grzegorz Kosalik – SUFFERING AND METAPHYSICAL ANXIETY IN BERGMAN'S TRILOGY** ..... 125

Kosalik writes about the loneliness of Bergman's heroes, as the source of incessant suffering.

**Tomasz Edward Jaroszek – HOUR OF THE WOLF, AN IMPRESSION** ..... 127

This is a very personal and subjective reflection upon *Hour of the Wolf*. There Jaroszek finds answers for such fundamental questions: What is Truth? What is Reality? What is Art?

**Tomasz Robaczyński – SOME PROBLEMS ON THE ARTIFICIAL LANGUAGE IN BERGMAN'S FILM THE SILENCE** ..... 129

In this film, the inhabitants of an odd, unnamed country use a language unintelligible both to two heroines and spectators. The lack of understanding strengthens the sisters' isolation and loneliness, otherwise utterly unable to show empathy and understand each other's arguments. The omnipresent lack of understanding causes fear. A little boy, the son of one of the sisters falls victim of this fear.

**Przemysław Nowakowski – SOME REMARKS ABOUT PERSONA** ..... 131

Nowakowski regards *Persona* as the history about women who become infected with their identities. This is a modern story but also an archetypal one. Men play no parts in this history. Pure, skeletonized womanhood is the mechanism of the mystery of the *Cosmosis of Souls*.

**FILM THEORIES**

**FILM AND PHENOMENOLOGY**

Allan Casebier – PHENOMENOLOGICAL THEORY.

**HUSSERL'S THEORY OF ARTISTIC REPRESENTATION (PART I)** ..... 136

Casebier proves usefulness of phenomenological approach in analysing films. He begins with a description of Durer's wood-cut *Knight, Death and the Devil* and Husserl's description of this engraving. Husserl argues that the essence of artistic perception consists in the ability of the public to go beyond the act of perception and recognize what this work of art represents, that is to experience it. To illustrate Husserl's theory, Casebier cites De Sica's film *Shoe Shine* about the life of boys from a poor Rome district. On the basis of this film, he analyses such notions as noema, noesis, hyle, apperceptio, intentionalism and transcendental reduction.

## THE FILMS THAT HAVE NOT BEEN MADE

- Jerzy Wójcik – THE PORTRAIT FROM MEMORY** ..... 46  
Excellent film maker Jerzy Wójcik tells about the film project *The Portrait from Memory* on the basis of Buczkowski's story about a small-town, mysterious girl who stole children during World War II. She is punished by a local community. Wójcik the script of the film that has never been okayed for production.

## FILM CONTEXTS

- Maria Kornatowska – THE NEW YORK DIARY** ..... 160  
In another instalment of her diary, Kornatowska writes about New York film lovers' habits. New York is the city in which it is seemly to go to the movies practically any time of the year. New York film-premieres are held on Wednesdays and Fridays. „New York Times” film critics assess whether films stand a chance of success or flop. But not all flops or successes with the public or film critics can be explained in a rational way. It is hard to say why Agnieszka Holland's *Total Eclipse* flopped while *Leaving Las Vegas* or *Nixon* received acclaim. Films here are treated as good entertainment whose reception requires knowing a certain code. In this way a feeling of togetherness, brief but intense is experienced. Each film genre has its own audience. Kornatowska claims that the surprising success of *The Man with the Movie Camera*, in a new computer-upgraded version was kind of a post-modernist phenomenon. But even the standard films of classical Hollywood cinema are always kept alive in spectators' memory. The whole film industry serves to provide comfort and satisfaction to the public. Tradition is cultivated but with similar intensity future cinema is searched for.

- Aleksander Kwiatkowski – THE SLAVONIC SYNDROME OF MICHAEL CIMINO** ..... 171  
Kwiatkowski recalls an incident at the 1979 Berlin film festival when a Soviet delegation lodged a protest following the showing of Michael Cimino's *The Deer Hunter*. It claimed that the Vietnam War had been presented in a biased way. As a matter of fact, the most likely reason of the protest was the fact that the film heroes had been of Russian descent. The film's initial scenes describe in detail the customs of Russian immigrants. East European immigrants of various nationalities play an important role in another Cimino's film *Heaven's Gate*, while the hero in *Year of the Dragon* is of Polish origin. These Slavonic references attracted critics' attention but apart from showing fascination with exoticism, they were unable to indicate other reasons of this interest. These three films, however, constitute a coherent trilogy.

- Magdalena Lapińska – DREAMT-OF-REALITY, DREAMING REALITY. THE MOTIF OF A DREAM AND RECOLLECTION IN GUS VAN SANT'S MY OWN PRIVATE IDAHO** ..... 176  
What determines the attitudes of van Sant's film heroes is memory. The film itself is also composed of bits of unrelated recollections or perhaps its structure resembles a dream. Both Mike and Scott search for home, this inner home, the house of childhood, a sacred place whose picture everybody carries inside, as a permanent unchangeable point of reference. Their wandering is doomed to failure as the past cannot come back, the more that their picture of home is selective and falsified. But we have nothing in return. Seeing reality through memory is the only way to experience it.

## THE FRONTIERS OF FILM

- Stefan Morawski – OF A SAD WORLD THAT SEEMS TO BE AMUSING** ..... 183  
The above text is a paper presented at a session on audiovisual communication at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences last Decem-

ber. Morawski is sure that the currently changing culture is in crisis reaching down to the bottom of European civilisation. Such phenomena as lavish spending on consumption, powerful governments, ineffectual educational systems, helplessness of scientific theories and technology as a dominant power over all spheres of spiritual life.

Morawski says computerisation that shapes in great measure interpersonal relations, video as a way of communicating the world cause that images have no longer serve men. Man has begun to serve the picture. A difference between reality and its image has vanished. At opposite pole, there is an axiological tendency to ask questions about the sense of man's life. According to this tendency, art and philosophy aim at seeking the mystery of being. Morawski himself thinks he is a culture pessimist. He finds modern mass culture depressingly powerful.

He is far from believing in blind fate and ready to credit people with the power to create their own situation in culture.

Closing, Morawski voices his disappointment with the art of cyberspace, as it might ultimately eliminate classic aesthetic categories.

#### THE VISIBLE – THE INVISIBLE

##### **Bohdan Pocij** – A FILM AS A BOOK, A BOOK AS A FILM ..... 195

Pocij looks for metaphysical values in art (as well in music, literature as in film). He is interested in man's seeking God as an eternal spiritus movens of any art from the beginning of the world. This striving towards God consists in showing human lots, penetration of the problem of evil and at last, seeking beauty and a perfect form. According to Pocij, Bergman is such an artist who always voices his doubts both in films and writings and who has created a new genre of film bordering on literature.

##### **Iwona Rammel** – THE FAILURES OF COGNITION. SEEING AND HEARING IN *CITIZEN KANE* AND *THE PROVIDENCE* ..... 198

Rammel discusses the function of sound in film in relation to a picture and vice versa. According to the character of the medium, in the majority of films the significance of pictures dominates but there are films emphasizing the importance of audibility, sound and musical values. She makes mention of *Citizen Kane* and *The Providence* as they are tied in a specific way. Musical phrases sound in a similar way. In both films, images deceive, the world is created by a narrator somehow in full view of spectators. But there is a chance to reach the truth in a word, an audible word.

#### FILM IN POLAND '95

**By Beata Kosińska-Krippner**

DOCUMENTATION

FILM ON THE WORLD '95 ..... 207

INTERNATIONAL FILM FESTIVALS ..... 249

SUMMARY OF ARTICLES ..... 252

SOMMAIRE ..... 256

Translated by ANDRZEJ SZCZEPANIK

# SOMMAIRE

## NOTES BIOGRAPHIQUES SUR LES COLLABORATEURS DE CE NUMERO 4

### A PROPOS D'INGMAR BERGMAN

|   |     |
|---|-----|
| LE POISSON. UNE FARCE CINEMATOGRA-<br>PHIQUE par <b>Ingmar Bergman</b> .....  | 6   |
| LES AVENTURES DE JOACHIM NU par<br><b>Tadeusz Szczepański</b> .....   | 36  |
| LES IMAGES, LES IMAGES, LES IMAGES. LES<br>DIX PREMIERS FILMS DE BERGMAN<br>par <b>Tadeusz Szczepański</b> .....              | 44  |
| BERGMAN - LES DEUX TRILOGIES. INTRODUC-<br>TION AU SEMINAIRE par <b>Wiesław Juszczak</b> .....                                | 79  |
| LE CIEL, LE PURGATOIRE, L'ENFER. DISCUS-<br>SION SUR LA TRILOGIE par <b>Wiesław<br/>Juszczak et Tadeusz Szczepański</b> ..... | 105 |
| ILLUSION ET REALITE par <b>Monika Fabijańska</b> .....  | 113 |
| SOUFFRANCE ET ANGOISSE METAPHYSIQUE<br>DANS LA TRILOGIE DE BERGMAN par<br><b>Grzegorz Konsalik</b> .....                      | 125 |
| L'HEURE DU LOUP - IMPRESSION par <b>Tomasz<br/>Edward Jaroszek</b> .....  | 127 |
| QUESTIONS POSEES PAR LA LANGUE IN-<br>VENTEE DANS <i>LA SILENCE</i> par <b>Tomasz Ro-<br/>baczyński</b> .....                 | 129 |
| QUELQUES REFLEXIONS SUR <i>PERSONA</i><br>par <b>Przemysław Nowakowski</b> .....  | 131 |

### THEORIE DU CINEMA

|   |     |
|---|-----|
| FILM ET PHENOMENOLOGIE<br>LA THEORIE DE LA REPRESENTATION ARTIS-<br>TIQUE D'APRES HUSSERL (1) ..... | 136 |
|---|-----|

## FILMS NON REALISES

|  |     |
|--|-----|
| PORTRAIT PAR COEUR par <b>Jerzy Wój-<br/>cik</b> ..... | 146 |
|--|-----|

## CONTEXTES FILMIQUES

|  |     |
|--|-----|
| LE JOURNAL NEW-YORKAIS (3) par <b>Maria<br/>Kornatowska</b> .....  | 160 |
| LE SYNDROME SLAVE DE MICHAEL<br>CIMINO par <b>Aleksander Kwiatko-<br/>wski</b> .....                           | 171 |
| REALITE REVEE, REALITE REVANTE.<br>LE THEME DU REVE ET DU SOUVE-<br>NIR DANS <i>MY OWN PRIVATE IDAHO</i> ..... | 176 |

## AU-DELA DU CINEMA

|  |     |
|--|-----|
| SUR UN MONDE TRISTE QUI A L'AIR D'ETRE<br>GAI par <b>Stefan Morawski</b> ..... | 183 |
|--|-----|

## VISIBLE - INVISIBLE

|   |     |
|---|-----|
| FILM COMME UN LIVRE, LIVRE COMME<br>UN FILM par <b>Bohdan Pociiej</b> .....                               | 195 |
| L'ECHEC DE LA CONNAISSANCE. VOIR ET<br>ENTENDRE DANS <i>CITIZEN KANE</i> ET <i>PRO-<br/>VIDENCE</i> ..... | 198 |

|  |     |
|--|-----|
| LE CINEMA EN POLOGNE EN 1995 par<br><b>Beata Kosińska-Krippner</b> ..... | 207 |
|--|-----|

|   |     |
|---|-----|
| LE CINEMA DANS LE MONDE EN 1995<br>par <b>Beata Kosińska-Krippner</b> ..... | 249 |
|---|-----|